

**Институт государственно-конфессиональных отношений и права**

**Понкин И.В., Слободчиков В.И., Абраменкова В.В.,  
Троицкий В.Ю., Кондратьев Ф.В., Евдокимов А.Ю.,  
Никольский Е.В.**

## **Защита человеческого достоинства верующих**

**Экспертизы и материалы по делам об оскорблении  
религиозных чувств и унижении человеческого  
достоинства верующих христиан**

**Москва  
2017**

УДК 343.2; 343.3/7; 343.95; 343.9; 348; 342.7; 351/354  
ББК 67.408; 67.400.7; 67.5; 87.7; 86.2

**Научный рецензент:**  
**Кузнецов Михаил Николаевич,**  
профессор кафедры гражданского права и процесса и  
международного частного права Юридического института Российского  
университета дружбы народов, доктор юридических наук, профессор

**Защита человеческого достоинства верующих:  
Экспертизы и материалы по делам об оскорблении религиозных  
чувств и унижении человеческого достоинства верующих  
христиан / Понкин И.В., Слободчиков В.И., Абраменкова В.В.,  
Троицкий В.Ю., Кондратьев Ф.В., Евдокимов А.Ю.,  
Никольский Е.В. / Сост.: д.ю.н., проф. И.В. Понкин / РОО «Институт  
государственно-конфессиональных отношений и права». –  
М.: Буки Веди, 2017. – 300 с.**

ISBN 978-5-4465-1630-8

Издание представляет материалы, посвящённые теме производства и содержания экспертиз, заключений (мнений, ответов на вопросы) специалистов по резонансным делам об изощрённом издевательском оскорблении религиозных чувств и жестоком унижении человеческого достоинства верующих христиан. Издание будет полезно для заинтересованных лиц как методическое пособие.

ISBN 978-5-4465-1630-8

## Содержание

|  |     |
|--|-----|
| <i>Понкин И.В.</i> Непосредственные объекты посягательств при совершении деяний, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства .....                                  | 5   |
| <i>Слободчиков В.И., Понкин И.В., Троицкий В.Ю., Евдокимов А.Ю.</i> Комплексное заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 01.11.2017 по фильму «Матильда» ..                                     | 10  |
| <i>Слободчиков В.И., Понкин И.В., Троицкий В.Ю., Евдокимов А.Ю.</i> Заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 29.03.2017 по сценарию и двум трейлерам фильма «Матильда» .....                    | 41  |
| <i>Кондратьев Ф.В., Понкин И.В.</i> Заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 01.07.2017 по фильму «Гольциус и Пеликанья компания» .....   | 71  |
| <i>Понкин И.В.</i> Заключение (мнение специалиста) от 27.07.2017 по содержанию и направленности фильма «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» и роли актёра Ларса Айдингера в этом фильме .....                   | 92  |
| <i>Понкин И.В.</i> Заключение от 22.06.2017 на книгу Ю.А. Бродского «Соловки. Лабиринт преображений» (М., 2017) .....  | 100 |
| <i>Слободчиков В.И., Понкин И.В.</i> Заключение (мнение специалистов) от 25.08.2015 по экспонатам выставки «Скульптуры, которых мы не видим» в Центральном выставочном зале «Манеж» города Москвы (август 2015 года) ..... | 113 |
| <i>Евдокимов А.Ю.</i> Мнение специалиста 22.08.2015 (ответы специалиста на вопросы) по графическим работам В.А. Сидура ...   | 126 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Слободчиков В.И., Понкин И.В., Кондратьев Ф.В.</i> Заключение (мнение специалистов) от 19.10.2016 по фотографиям авторства Джока Стёрджеса .....  | 133 |
| <i>Троицкий В.Ю., Понкин И.В.</i> Заключение от 05.03.2015 по содержанию и направленности фильма «Левиафан» .....  | 145 |
| <i>Троицкий В.Ю., Абраменкова В.В., Понкин И.В.</i> Заключение комиссии экспертов от 23.05.2012 по делу участниц группы «Pussy Riot» (комплексная судебная психолого-лингвистическая экспертиза по уголовному делу № 177080) ..... | 152 |
| <i>Евдокимов А.Ю., Понкин И.В., Слободчиков В.И., Никольский Е.В.</i> Комплексная психолого-культуролого-лингвистическая экспертиза от 10.04.2015 по оперной постановке «Тангейзер» .....  | 168 |
| <i>Слободчиков В.И., Троицкий В.Ю., Понкин И.В.</i> Заключение специалистов (ответы специалистов на вопросы) от 09.04.2014 по фильму «Вся правда о Ванге» .....  | 206 |
| <i>Понкин И.В., Абраменкова В.В.</i> Заключение специалистов (ответы специалистов на вопросы) от 21.03.2011 по выпуску № 4 журнала «Артхроника» за 2010 год .....  | 227 |
| <i>Понкин И.В.</i> Заключение от 24.11.2008 по содержанию анимационного сериала «Папский городок» .....  | 256 |

**Понкин И.В. Непосредственные объекты посягательств при совершении деяний, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства**

В сфере противодействия экстремистской деятельности имеется ряд сложных проблемных вопросов интерпретации содержания референтных понятий «оскорбление религиозных чувств верующих», «унижение человеческого достоинства верующих по признаку отношения к религии» и др.

От чёткого уяснения, исчерпывающе точной юридической интерпретации и объяснения сути данных понятий, особенностей и пределов возможностей их применения в судебной практике зависит качество юридической квалификации деяний по такого рода делам.

Это важно также и для понимания пределов того, где заканчивается свобода самовыражения (мысли, слова, творчества) и где начинается охраняемая и защищаемая правом (в том числе – уголовным правом) область религиозных чувств. И с другой стороны – для понимания того, где проходят пределы вмешательства государства в сферу свободы самовыражения в целях уголовно-правовой охраны и защиты религиозных чувств и достоинства личности верующих.

С юридической точки зрения, объектом преступного посягательства «богохульников» и «кощунников» является отнюдь не Бог, в пику тому, как это необоснованно пытаются представить защитники лиц, публично совершавших «богохульные» и «кощуннические» действия, ложно апеллируя к тому, что это – будто бы теологический вопрос, не подлежащий в силу этого судебному разбирательству.

В действительности, объектом преступного посягательства в такого рода ситуациях выступают люди (верующие), их права, свободы и законные интересы, их человеческое достоинство и религиозные чувства, а также связанные с необходимостью охраны и защиты достоинства личности верующих публичные интересы, в том числе в сфере общественной безопасности, в целом общественный порядок<sup>1</sup>.

Специфика этой сферы отношений, однако, состоит в том, что и указанные объекты подвергаются противоправному посягательству, выступают объектами такого посягательства опосредованно, не напрямую. И это, в числе прочего, существенно усложняет задачу судебным экспертам при проведении экспертиз по такого рода делам.

Обоснованно обратиться к вопросу о том, что же именно (с правовой точки зрения) непосредственно является (признаётся, должно

---

<sup>1</sup> См.: Понкин И.В. Теория государственного управления: содержание понятия «порядок» // Административное право и процесс. – 2016. – № 11. – С. 8–10.

признаваться) объектом противоправного посягательства в экстремистских преступлениях рассматриваемой группы.

Анализ норм российского и зарубежного анти-экстремистского законодательства, а также судебной практики по таким нормам даёт необходимые и достаточные основания для выделения следующих **непосредственных групп объектов и собственно объектов противоправных посягательств (объектов непосредственного воздействия, манипуляций) при совершении действий, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства в связи с исповеданием ими религии (по религиозному признаку) (приведены лишь некоторые примеры)<sup>2</sup>:**

**1)** образы лиц (личностей), в отношении которых верующие осуществляют религиозное поклонение или религиозное почитание либо выражают особое религиозное уважение:

– образ лица, в отношении которых верующие осуществляют религиозное поклонение (Бог, образ Бога);

– образы лиц, в отношении которых верующие осуществляют религиозное почитание (в православном христианстве – канонизированные общецерковные или местночтимые святые и др.);

– образы лиц, в отношении которых верующие выражают особое религиозное уважение и авторитет которых неотделимо связан с авторитетом религиозной организации (или даже религии) в целом: руководители религиозных организаций, особо авторитетные среди верующих священнослужители (религиозные служители), монахи, богословы и т.д., как ныне живущие, так и уже умершие;

– обобщённый образ священнослужителя (религиозного служителя) данной конкретной религии во время законного исполнения им своих служебных (религиозных) обязанностей (в том числе – во время совершения богослужения, иного религиозного обряда или церемонии) или в связи с таким исполнением указанных обязанностей;

**2)** основные религиозные символы, в отношении которых верующие осуществляют религиозное поклонение или религиозное почитание или в отношении которых верующие наиболее чувствительны в части своего человеческого достоинства и своих религиозных чувств;

---

<sup>2</sup> Более ранние версии классификации были опубликованы: *Понкин И.В.* Богохульство и кощунство с точки зрения права. Непосредственные объекты противоправных посягательств при совершении действий, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства // Юридическое религиоведение. – 2014. – № 2. – С. 9–13. *Понкин И.В.* Автономный внеправовой нормативный порядок в сфере религии и защита государством религиозных чувств и достоинства личности верующих // Религия и право. – 2014. – № 3. – С. 8–11. *Ponkin I.V.* In merito alla tutela dei sentimenti religiosi e della dignità individuale dei credenti // Diritto Penale Contemporaneo. – 26 Febbraio 2016.

**3)** религиозные тексты, в отношении которых верующие осуществляют религиозное поклонение или религиозное почитание или в отношении которых верующие наиболее чувствительны:

– священная книга (священные книги, писания) религии в целом как определённый (исторически существующий) текст;

– содержательно ключевые, широко употребляемые и/или узнаваемые тексты или фрагменты текстов священных книг (писаний) данной конкретной религии;

**4)** репутационный образ всей религии (конфессии, религиозной организации) в целом, а также собирательный репутационный образ её верующих; специфические лексические конструкции и слова, узнаваемо индигенно принадлежащие конкретной религии и/или представляющей её религиозной организации, в том числе – названия религии и её верующих, титулы её религиозных служителей и т.д.;

**5)** объективированные почитаемые верующими изображения и образы:

– изображение иконы (в том числе в копии, фотографии или репродукции);

– статуи, барельефы и иные скульптурные или архитектурные объекты, изображающие или содержащие основную и наиболее почитаемую религиозную символику или объекты, в отношении которых верующие осуществляют религиозное поклонение или религиозное почитание или в отношении которых верующие наиболее чувствительны;

– визуальные изображения религиозно почитаемой верующими религиозной символики религии и/или представляющей её религиозной организации;

– материальная или виртуальная (средствами компьютерных технологий) объективация образа личности, в отношении которой верующие осуществляют религиозное поклонение или религиозное почитание либо выражают особое религиозное уважение, – визуальные изображения (фотографии, картины, рисунки и др.), аудиовизуальные, а также текстовые изображения;

– узнаваемое музыкальное произведение, исторически используемое для богослужебного сопровождения, для молитвенного песнопения и др. в данной конкретной религии;

**6)** религиозно почитаемые или уважаемые верующими (или посредством которых верующих осуществляют религиозное почитание или выражают уважение) материальные объекты религиозного назначения или иные материальные объекты, неотъемлемо связанные с религиозными обрядами и/или религиозными чувствами (переживаниями) верующих:

– христианский крест как материальный самостоятельный (в материальном воплощении) объект, в том числе – как скульптурный объект (в христианстве);

– непосредственно здание или сооружение религиозного (культового богослужебного) назначения, пусть, даже руинированное и/или временно не используемое под свои изначальные религиозные цели;

– внутреннее и внешнее специфическое (узнаваемо индигенное для данной конкретной религии) религиозное убранство здания религиозного назначения, а равно отдельные узнаваемые элементы декора, содержащие религиозную символику;

– непосредственно сама икона как материальный объект, имеющая историко-культурное значение;

– мощи святого (святых) в христианстве;

– здание или сооружение, используемое в обеспечение религиозной деятельности религиозной организации, хотя и не обладающее культовым богослужебным предназначением;

– религиозно почитаемое место захоронения лица, в отношении которого верующие осуществляют религиозное поклонение или религиозное почитание либо выражают особое религиозное уважение;

– земельный участок, исторически непосредственно связанный с религиозными обрядами и богослужениями (участок, где ранее стояло здание религиозного (культового богослужебного) назначения; участок земли, в отношении которого произведён религиозный обряд для строительства (в установленном порядке) здания религиозного (культового богослужебного) назначения;

– отдельно установленные поклонные кресты (одиночные или групповые);

– конфессиональные (религиозные) кладбища, конфессиональные участки общих кладбищ, религиозная символика на кладбищенских надгробных сооружениях, сами такие сооружения, выполненные в форме узнаваемого религиозного символа;

– кенотафы с религиозной символикой, религиозными текстами или изображениями на придорожных полосах (обочинах) автодорог или вблизи таковых (крест, небольшая часовня, стела, барельеф и др.), в том числе – в скальных углублениях;

– объект природного происхождения с атрибутированными религиозными свойствами, связанный с данной конкретной религией (Чёрный камень Каабы и др.);

– предметы непосредственно обрядового, богослужебного назначения – неотъемлемо используемые в процессе религиозного обряда, богослужения (в православном христианстве – антиминс, агнец евхаристический, дароносица, плащаница и др.); культовая (в православном христианстве – церковная) утварь в здании религиозного назначения;



– специфическое религиозное (в том числе – богослужбное) облачение священнослужителя (религиозного служителя) данной конкретной религии или узнаваемый элемент такого облачения;

– материальная объективация (воплощение) священной или религиозно почитаемой книги – конкретный экземпляр такой книги типографского издания или ручной работы, как обладающий самостоятельным историко-культурным значением, так и иной;

– богослужбные книги (в православном христианстве – книги для совершения богослужений, содержащие чинопоследования служб и богослужбные уставные указания);

– специфические материалы или продукты, специально приготовляемые и используемые для богослужбных целей (святая вода, просфора в христианстве и т.д.);

– ставшее местом религиозного уважения или даже религиозного паломничества жилое помещение, в котором ранее проживало лицо, в отношении которого верующие осуществляют религиозное поклонение или религиозное почитание либо выражают особое религиозное уважение;

7) религиозный порядок (автономный порядок – как форма и часть общественного порядка в пределах сферы автономной нормативной компетенции религиозной организации):

– общественный (автономный религиозный) порядок в зданиях и помещениях религиозного назначения (как во время проведения религиозных обрядов и церемоний, так и вне таковых), определяемый внутренними нормативными (каноническими) установлениями религиозной организации, устанавливающими порядок поведения в культовом здании (православном храме), включая требования к одежде посетителей, их вербальному и невербальному поведению;

– общественный (автономный религиозный) порядок, сопряжённый с проведением религиозных обрядов и религиозных церемоний (как внутри зданий или помещений религиозного назначения, так и вне их пределов), в отношении которых верующие особо чувствительны (богослужение, исповедь), а любые попытки вмешательства в проведение которых или помешать проведению которых обоснованно оценивают как оскорбительные для своих религиозных чувств;

– особый автономный религиозный порядок<sup>3</sup> в отношении некоторых выделенных частей здания культового богослужбного назначения, обременённых особой защитой (помещение алтаря и др.).

\* \* \* \* \*

---

<sup>3</sup> Понкин И.В. Автономный внеправовой нормативный порядок в сфере религии и защита государством религиозных чувств и достоинства личности верующих // Религия и право. – 2014. – № 3. – С. 8–11.

**Слободчиков В.И., Понкин И.В., Троицкий В.Ю., Евдокимов А.Ю. Комплексное заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 01.11.2017 по фильму «Матильда»**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее комплексное (психолого-культуролого-юридико-лингвистическое) исследование выполнено по обращению депутата Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации Н.В. Поклонской от 26.10.2017.

**Данные о специалистах**

Комиссия в составе:

**Слободчиков Виктор Иванович**, доктор психологических наук, профессор (стаж научной деятельности – 49 лет, стаж экспертной деятельности – 29 лет), председатель комиссии;

**Понкин Игорь Владиславович**, доктор юридических наук, профессор (стаж научной деятельности – 28 лет, стаж экспертной деятельности – 18 лет), член комиссии;

**Троицкий Всеволод Юрьевич**, доктор филологических наук, профессор (стаж научной деятельности – 59 лет, стаж экспертной деятельности – 27 лет), член комиссии;

**Евдокимов Александр Юрьевич**, кандидат культурологии, доктор технических наук, доцент (стаж научной деятельности – 41 год, стаж экспертной деятельности – 13 лет), член комиссии, –  
провела комплексное (психолого-культуролого-юридико-лингвистическое) исследование предложенного для исследования материала в рамках поставленных перед специалистами вопросов.

**Предложенный для исследования материал**

Для исследования комиссии было предложено просмотреть и исследовать аудиовизуальное произведение (фильм) «Матильда» (режиссёр – А.Е. Учитель) продолжительностью 1 час 42 минуты.

**Исследование проводилось в рамках следующих поставленных вопросов:**

1. Содержатся ли в фильме «Матильда» смысловые элементы и особенности (выраженные лексическими средствами, визуальными художественно-изобразительными или иными средствами кинематографического искусства), имеющие отношение к религии? Если да, то к какой именно религии имеют отношение указанные элементы и особенности и на чём основывается сделанный вывод?

2. Какие образы Российского Императора Николая II (Романова) и его супруги Александры Фёдоровны формируются и транслируются фильмом «Матильда»? Имеются ли в фильме «Матильда» какие-либо смысловые элементы и особенности (выраженные лексическими средствами, визуальными художественно-изобразительными или иными средствами кинематографического искусства) сексуально-семантического содержания? Если да, то какие именно элементы и особенности и на чём основывается сделанный вывод, как указанные элементы и особенности соотносятся с элементами и особенностями, имеющими отношение к религии, если таковые выявлены в ходе ответа на вопрос № 1?

3. Имеет ли какое-либо значение для восприятия зрителями образа Российского Императора Николая II (Романова) то обстоятельство, что его роль в фильме «Матильда» играет германский актёр Ларс Айдингер, исполнивший ранее роль Амоса Квудфри в фильме «Гольциус и Пеликанья компания» и роль насильника в фильме «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей»? Если имеет, то какое значение и чем оно определяется?

4. Может ли фильм «Матильда» в части его элементов и особенностей, имеющих отношение к религии (если таковые выявлены при ответах на предыдущие вопросы), быть обоснованно признан в качестве произведения, реализующего приём сатиры?

### **Применённые методы исследования и предметно-объектная область исследования**

Применённые при проведении настоящего исследования методы исследования обозначены далее и в описаниях исследований в рамках ответов на поставленные вопросы повторно не указываются.

При проведении исследования были использованы методы психологического, культурологического, лингвистического, а также юридико-лингвистического анализа.

В рамках проведённого психологического анализа были использованы методы психо-семантического анализа, контент-анализа и другие методы<sup>4</sup>.

В рамках проведённого лингвистического и юридико-лингвистического анализа были использованы методы текстологического, лексического, лингво-семантического и логического анализа<sup>5</sup>, а также

---

<sup>4</sup> Методы изложены в специальной литературе, в том числе в следующей: *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. 3-е изд. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.; *Кудрявцев И.А.* Комплексная судебная психолого-психиатрическая экспертиза. – М., 1999; *Коченов М.М.* Введение в судебно-психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998.

<sup>5</sup> Методы изложены в специальной литературе, в том числе в следующей: Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридический мир, 2006. – 112 с.;

формально-юридического анализа<sup>6</sup>, в том числе в части установления связей Российского Императора<sup>7</sup> с Российской Православной Церковью по законодательству Российской Империи, а также в части выявления значений понятий «*порнография*» и «*сатира*» в целях обеспечения выявления в исследуемых материалах признаков, подтверждающих наличие или отсутствие в них информации, являющейся информацией порнографического характера, и оценки обоснованности определения названного фильма как реализующего приём сатиры.

В рамках проведённого культурологического анализа были использованы метод системного анализа, метод семиотического анализа<sup>8</sup> и другие методы, а также аксиологический (ценностный) подход<sup>9</sup>.

Использовались также следующие комплексные методы: 1) метод визуального семиотического анализа исследуемого фильма как единого целостного произведения с реализованным концептуально-содержательным и композиционным замыслом, смыслом и с определённой коммуникативной стратегией; 2) метод контекстного узконаправленного анализа отдельных сюжетных линий, проходящих через исследуемый фильм; 3) метод контекстного узконаправленного анализа отдельных сцен исследуемого фильма и элементов этих сцен; 4) метод выборочного покрупного анализа исследуемого фильма (поскольку выявленные расхождения с ранее исследованным комиссией сценарием были признаны комиссией несущественными, то покрупный анализ был проведён с

*Галяшина Е.И.* Лингвистика vs экстремизма: В помощь судьям, следователям, экспертам / Под ред. М.В. Горбаневского. – М.: Юридический мир, 2006. – 96 с.; Цена слова: Из практики лингвистических экспертиз текстов СМИ в судебных процессах по защите чести, достоинства и деловой репутации / Под ред. М.В. Горбаневского. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Галерея, 2002; *Кобозева И.М.* Лингвистическая семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.; *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. – М.: Наука, 1974. – 366 с.

<sup>6</sup> Методы изложены в специальной литературе, в том числе в следующей: *Алексеев С.С.* Право: Азбука – теория – философия: Опыт комплексного исследования. – М.: Статут, 1999. – 711 с.; *Сырых В.М.* Логические основания общей теории права. Т. 2. Логика правового исследования. – М.: Юстицинформ, 2004. – 560 с.

<sup>7</sup> Полный или сокращённый юридически корректный его титул в настоящем заключении не приводится, для упрощения именуется как «Российский Император». – *Прим авт.*

<sup>8</sup> **Семиотика** – наука о знаках и знаковых системах. В рамках семиотического анализа независимо от сферы его использования, как правило, выделяются три уровня исследования знаковых систем: **синтактика** изучает сочетания знаков и способы их сочетания; **семантика** исследует знаковые системы как средства выражения смысла – основным её предметом является интерпретация знаков и сообщений; **прагматика** связана с изучением отношения между знаковыми системами и теми, кто использует и интерпретирует содержащиеся в них сообщения (*Красильникова Я.А.* Информационная картина мира в программах провинциального телевидения: семиотический аспект // Зарубежная и российская журналистика: трансформация картины мира и её содержания / Науч. ред. А.А. Стриженко. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. технич. универс. им. И.И. Ползунова, 2003).

<sup>9</sup> Методы изложены в специальной литературе, в том числе в следующей: *Режабек Е.Я., Филатова А.А.* Когнитивная культурология. – СПб.: Алетейя, 2010. – 316 с.; Теоретическая культурология. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – 624 с.; *Маркарян Э.С.* Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 284 с.

использованием общей логики изложения результатов ранее выполненного исследования с проверкой по просматриваемому фильму);

5) метод комплексного психо-семантического анализа, контент-анализа и юридико-лингвистического анализа реплик (высказываний), монологов и диалогов персонажей фильма, в том числе лексики, используемой персонажами, и её эмоциональной окрашенности.

Предметом исследования явились **содержание, смысловая направленность, применённые приёмы, выразительные средства и иные, значимые для ответов на поставленные вопросы, элементы и особенности фильма «Матильда»**, с позиции их психологической, культурологической, лингвистической и юридико-лингвистической оценки в рамках поставленных перед экспертами вопросов.

Следует отметить, что ранее комиссия в том же составе (по обращению депутата Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации Н.В. Поклонской от 13.03.2017) провела комплексное (психолого-культуролого-юридико-лингвистическое) исследование сценария фильма «Матильда» и 2 трейлеров к этому фильму (см. заключение<sup>10</sup>), поэтому одной из инструментальных задач комиссии явилась верификация (проверка обоснованности и достоверности) выводов указанного (ранее выполненного) заключения, внесение в ранее сделанные оценки корректив в связи с возможными отступлениями при производстве фильма от сценария, исследованного членами комиссии в марте 2017 года.

Комиссия отмечает, что ряд сцен исследованного ранее сценария фильма «Матильда» не вошёл в фильм «Матильда» (вышедший на экраны кинотеатров в октябре 2017 года), некоторые диалоги были изменены. Возможно, отснятый киноматериал, не вошедший в данный фильм, будет использован при производстве телевизионной версии фильма «Матильда», которую режиссёр А.Е. Учитель анонсировал для показа по телевидению.

Сцены исследуемого аудиовизуального произведения (фильма), а также демонстрируемые в них действия и высказывания действующих лиц (персонажей) фиксировались при помощи часов с секундомером по воспроизведению (демонстрации) исследуемого фильма. Так, в настоящем заключении запись «00:01:15 – 00:01:18» означает отсылку к определённому фрагменту фильма «Матильда», начинающемуся **приблизительно** в 1 минуту 15 секунд от начала воспроизведения (демонстрации) исследуемого фильма и заканчивающемуся **приблизительно** в 1 минуту 18 секунд от начала воспроизведения (демонстрации) исследуемого фильма. За начало фильма принят момент появления на экране логотипа и названия Фонда кино. Возможны незначительные отклонения показаний хронометрической фиксации, связанные с особенностями использованного хронометра и условий

---

<sup>10</sup> Слободчиков В.И., Понкин И.В., Троицкий В.Ю., Евдокимов А.Ю. Заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 29.03.2017 по сценарию и 2 трейлерам фильма «Матильда» // <<http://state-religion.ru/files/ex-matilda.pdf>>.

просмотра, при этом точность фиксации по времени эпизодов и сцен не входила в задачи настоящего исследования.

**Время производства исследования:** 27 октября – 1 ноября 2017 г.

## **Основная часть. Исследование**

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 1**

Результаты проведённого исследования содержания фильма «Матильда» дают основания для обоснованного утверждения о ряде основных идей и коммуникативных посланий, выраженных в этом фильме в целом и его основном содержании, о наличии смысловых связей содержания многих сцен фильма с православным христианством, содержательной относимости значительных по объёму сцен и эпизодов этого фильма к прямому смысловому, коннотативному и дискурсивному полю православного христианства. Это обусловлено, в частности, тем, что центральными действующими лицами (персонажами) фильма «Матильда» являются персонаж «Николай II», отождествляемый с образом Российского Императора Николая II (Романова), и персонаж «Александра Фёдоровна», отождествляемая с образом Александры Фёдоровны, супруги Российского Императора Николая II, которые впоследствии были причислены Русской Православной Церковью к лику святых-страстотерпцев (канонизированы).

В фильме «Матильда» Николай II (Романов) изображается в трёх периодах его жизни: 1) как наследник, будущий Российский Император, при жизни его отца; 2) после смерти отца, когда коронация ещё не состоялась, но юридически он уже считался вступившим на Престол, 3) во время его коронации. Заметим, что действовавшими в то время законами Российской Империи было установлено, «по кончине Императора, Наследник Его вступает на Престол силою самого закона о наследии, присвояющего Ему сие право. Вступление на Престол Императора считается со дня кончины Его предшественника»<sup>11</sup>, следовательно, в целом ряде сцен Николай II изображается юридически являющимся уже Российским Императором (но до процедуры коронации).

---

<sup>11</sup> Статья 31 главы IV «О вступлении на Престол и о присяге подданства» Раздела первого «О священных правах и преимуществах Верховной Самодержавной Власти» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи издания 1857 года (отсылка к Актам от 12.12.1825 и от 18.02.1855). Сводъ законовъ Россійской Имперіи, изданія 1857 года. Томъ первый. Часть I. – Санкт-Петербургъ: Типографія Второго Отдѣленія Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, 1857. – С. 6.

Статья 53 Главы 5 «О вступлении на Престол и о присяге подданства» Раздела первого «Основные Государственные Закона» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи (отсылка, в частности, к Акту от 01.03.1881). Сводъ законовъ Россійской Имперіи (Издание неофициальное) / Подъ ред. и с прим. И.Д. Мордухай-Болтовского. Книга первая. Томы I–III. – С.-Петербургъ: Русское Книжное Товарищество «Дѣятель», 1912. – С. 4.

Принципиально существенное не только юридическое, но и общее культурное, нравственное и психологическое значение для восприятия и оценки фильма «Матильда» имеет общеизвестный факт, что Николай II (Романов) и его супруга Александра Фёдоровна были канонизированы Русской Православной Церковью Московского Патриархата как святые – царственные страстотерпцы («прославлены в Соборе новомучеников и исповедников Российских в лике страстотерпцев»). Факт канонизации Николая II и его семьи не мог быть неизвестен создателям фильма (в силу общеизвестности этого факта).

В юридическом смысле, указанный факт канонизации (признания внутренними установлениями) Русской Православной Церковью Николая II (Романова) и его супруги Александры Фёдоровны святыми (царственными страстотерпцами), обуславливающий особое религиозное почитание этих лиц верующими Русской Православной Церкви (и долженствование для них осуществлять такое почитание), влечёт (в силу пункта 2 статьи 15 Федерального закона от 26.09.1997 № 125-ФЗ (ред. от 06.07.2016) «О свободе совести и о религиозных объединениях») обязанность Российской Федерации как светского правового государства уважать данное установление Русской Православной Церкви (как и другие внутренние установления религиозных организаций, при условии, что они не противоречат законодательству Российской Федерации<sup>12</sup>).

Важно подчеркнуть, что общественные отношения в части публичного выражения мнений и распространения информации о лицах, которые особо религиозно почитаемы верующими Русской Православной Церкви, характеризуются наличием правового регулирования, включающего законодательные меры правовой защиты религиозных чувств верующих от оскорбления (часть 5 статьи 13 и часть 2 статьи 29 Конституции Российской Федерации, пункт 6 статьи 3 Федерального закона «О свободе совести и о религиозных объединениях», статьи 148 и 282 Уголовного кодекса Российской Федерации от 13.06.1996 № 63-ФЗ (ред. от 29.07.2017)).

Распространение на общественные отношения, возникшие в результате принятия названных внутренних установлений Русской Православной Церкви касательно вышеуказанных лиц, действия правовой нормы пункта 2 статьи 15 Федерального закона «О свободе совести и о религиозных объединениях» обуславливает признание факта принятия указанных установлений юридическим фактом, то есть обстоятельством, с которым нормы законодательства связывают наступление правовых последствий (установление, изменение, прекращение или другие трансформации правоотношений), связанных с указанным

---

<sup>12</sup> Пунктом 2 статьи 15 Федерального закона от 26.09.1997 № 125-ФЗ (ред. от 06.07.2016) «О свободе совести и о религиозных объединениях» установлено, что государство уважает внутренние установления религиозных организаций, если указанные установления не противоречат законодательству Российской Федерации.

обстоятельством. Так, предусмотренные статьёй 148 Уголовного кодекса Российской Федерации меры ответственности за оскорбление религиозных чувств верующих, совершаемое в форме публичных действий, выражающих явное неуважение к обществу, является гарантией защиты государством прав и достоинства верующих граждан.

Необходимо подчеркнуть, что религиозное почитание, осуществляемое верующими в отношении особо религиозно ценных для них объектов (признавая, что понимание религиозного почитания и формы его выражения могут быть различными в разных религиях), является формой реализации конституционно гарантированной свободы вероисповедания и подпадает под правовую охрану, установленную статьями 148 и 282 Уголовного кодекса Российской Федерации.

Следует отметить, что юридическое значение для оценки относимости (связи) образа Российского Императора Николая II к православному христианству имеет то, что, согласно законам Российской Империи: «Император, как Христианский Государь, есть верховный защитник и хранитель догматов господствующей веры, и блюститель правоты и всякого в Церкви святой благочиния»<sup>13</sup>, а также было закреплено, что «по вступлении на Престол совершается священное коронование и миропомазание по чину Православной Греко-Российской Церкви»<sup>14</sup>. При этом из правовой нормы о том, что «в управлении

---

<sup>13</sup> Статья 42 главы VII «О вере» Раздела первого «О священных правах и преимуществах Верховной Самодержавной Власти» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи издания 1857 года (отсылка к Актам от 25.01.1721 и от 05.04.1797). Сводъ законовъ Россійской Имперіи, изданія 1857 года. Томъ первый. Часть I. – Санкт-Петербургъ: Типографія Второго Отдѣленія Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, 1857. – С. 10.

Статья 64 Главы 7 «О вере» Раздела первого «Основные Государственные Закона» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи (отсылка, в частности, к Акту о наследии Престола от 05.04.1797). Сводъ законовъ Россійской Имперіи (Издание неофициальное) / Подъ ред. и с прим. И.Д. Мордухай-Болтовского. Книга первая. Томы I–III. – С.-Петербургъ: Русское Книжное Товарищество «Дѣятель», 1912. – С. 5.

Ссылка также и на данное неофициальное издание (Свод законов издания 1912 года), то есть вышедшее после событий, изображаемых в фильме «Матильда», здесь и далее имеет самое непосредственное отношение к обсуждаемому кругу вопросов, поскольку канонизация царской семьи как царственных страстотерпцев осуществлена была в связи с трагическими событиями, имевшими место уже после выхода в свет данного издания.

<sup>14</sup> Статья 35 главы V «О священном короновании и миропомазании» Раздела первого «О священных правах и преимуществах Верховной Самодержавной Власти» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи издания 1857 года (отсылка, в частности, к Актам от 21.04.1826 и от 24.04.1841). Сводъ законовъ Россійской Имперіи, изданія 1857 года. Томъ первый. Часть I. – Санкт-Петербургъ: Типографія Второго Отдѣленія Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, 1857. – С. 7.

Статья 57 Главы 5 «О священном короновании и миропомазании» Раздела первого «Основные Государственные Закона» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи (отсылка, в частности, к Акту от 24.01.1883). Сводъ законовъ Россійской Имперіи (Издание неофициальное) / Подъ ред. и



Церковном Самодержавная Власть действует посредством Правительствующего Синода»<sup>15</sup>, следует, что Российский Император юридически осуществлял (опосредованное, в определённой мере) управление Российской Православной Церковью; в том числе это следовало из Акта о наследии Престола от 05.04.1797. Мера такого «управления» и вопросы по этому предмету здесь не рассматриваются, так как они не имеют прямого отношения к вопросам настоящего исследования.

Таким образом, существенное значение имеет факт закреплённой в указанных выше законах Российской Империи неразрывной правовой связи Российского Императора с Российской Православной Церковью. Произошедшая впоследствии канонизация в качестве святых страстотерпцев Царя Николая II и его супруги придавала их связи с православным христианством принципиально новое качество, одним из внешних проявлений которого является религиозное почитание их православными верующими.

### **Ответ на вопрос № 1**

Да. Проведённое исследование фильма «Матильда» режиссёра А.Е. Учителя даёт основания утверждать, что в этом фильме содержится совокупность смысловых элементов и особенностей (выраженных лексическими средствами, визуальными художественно-изобразительными или иными средствами кинематографического искусства), имеющих непосредственное отношение к религии – к православному христианству. Этот вывод основан на оценке представленных в указанном фильме персонажа «Николай II», отождествляемого с образом Российского Императора Николая II (Романова), и персонажа «Александра Фёдоровна», отождествляемой с образом Александры Фёдоровны, супруги Николая II, то есть образов лиц, впоследствии канонизированных Русской Православной Церковью как святых (царственных страстотерпцев), а в силу этого – религиозно почитаемых верующими Русской Православной Церкви.

---

с прим. И.Д. Мордухай-Болтовского. Книга первая. Томы I–III. – С.-Петербург: Русское Книжное Товарищество «Дъятель», 1912. – С. 4.

<sup>15</sup> Статья 43 главы VII «О вере» Раздела первого «О священных правах и преимуществах Верховной Самодержавной Власти» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи издания 1857 года (отсылка к Акту от 25.01.1721). Сводъ законовъ Россійской Имперіи, изданія 1857 года. Томъ первый. Часть I. – Санкт-Петербург: Типографія Второго Отдѣленія Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, 1857. – С. 10.

Статья 65 Главы 7 «О вере» Раздела первого «Основные Государственные Закона» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи (отсылка, в частности, к Акту о наследии Престола от 25.01.1721). Сводъ законовъ Россійской Имперіи (Издание неофициальное) / Подъ ред. и с прим. И.Д. Мордухай-Болтовского. Книга первая. Томы I–III. – С.-Петербург: Русское Книжное Товарищество «Дъятель», 1912. – С. 5.

При этом содержательно-коммуникативная направленность фильма «Матильда» в целом реализована его создателями посредством помещения указанных персонажей и, следовательно, связанных с ними указанных образов в ситуации смешения религиозно высокоценного (сакрального) с вульгарно-аморальным, вульгарно-сексуальным и т.д. (этот вывод развёрнуто обоснован далее в рамках ответа на вопрос № 2).

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 2**

Концептуальный замысел фильма «Матильда» реализован посредством совокупности, в том числе, некорректных приёмов, которые обеспечивают общий интегральный эффект фильма – формирование ложной убеждённости зрителей в правдивости представленных в фильме крайне негативных (как показано ниже) образов Российского Императора Николая II и его супруги Александры Фёдоровны.

То обстоятельство, что в фильме «Матильда» Российский Император Николай II (Романов) и его супруга Александра Фёдоровна изображены в ряде сцен в период, когда они ещё не были Императором и Императрицей (до момента смерти Императора Александра III), в период до момента заключения брака между ними (до 14(26).11.1894), а Алиса, принцесса Гессен-Дармштадтская, возможно (в ряде сцен), – в период до того, как 21.10(02.11).1894 она приняла Православие с именем Александра и отчеством Фёдоровна<sup>16</sup>, не имеет существенного значения для оценки содержания и направленности этого фильма в части созданных в нём образов указанных лиц. Поэтому в настоящем заключении говорится о Николае II и о его супруге Александре Фёдоровне (безотносительно хронологии их правового статуса).

Следует отметить, основываясь на действующем законодательстве Российской Федерации, что объектами противоправных посягательств при совершении действий, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства в связи с исповеданием ими религии (по религиозному признаку), могут признаваться не только материальные объекты религиозного назначения, но также и лица, в отношении которых верующие выражают религиозное почитание и духовно-нравственный авторитет которых неотделимо связан с авторитетом религиозной организации (или даже религии) в целом (например, ныне живущие отдельные священнослужители или религиозно почитаемые ранее жившие лица)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> В фильме затруднительно точное установление хронологии изображаемых сцен; это и не входило в предмет исследования. – *Прим. авт.*

<sup>17</sup> См.: *Ponkin I.V. In merito alla tutela dei sentimenti religiosi e della dignità individuale dei credenti // Diritto Penale Contemporaneo. – 26 Febbraio 2016; Понкин И.В. Проблемы государственной политики в сфере противодействия экстремистской деятельности. – М., 2011; Понкин И.В. Автономный внеправовой нормативный порядок в сфере религии и защита государством религиозных чувств и достоинства личности верующих // Религия и право. – 2014. – № 3. – С. 8–11; Понкин И.В. Богохульство и кощунство с точки зрения*

### Исследование и оценка формируемого и транслируемого фильмом «Матильда» образа канонизированного Русской Православной Церковью Российского Императора Николая II (Романова)

Ряд сцен фильма «Матильда» направлен на достижение интроекции<sup>18</sup> зрителями транслируемого фильмом заведомо ложного и крайне пейоративно-денигративного<sup>19</sup> (уничижительно-очерняющего) образа Николая II, в том числе – как лица, обладающего явно низкими умственными способностями и моральными качествами, акцентированно контрастирующими с его социальным статусом.

Так, в сцене крушения императорского поезда персонаж «Николай II», вместо того, чтобы помочь своему отцу – персонажу «Российский Император Александр III», в одиночку героически удерживающему часть разрушенной конструкции вагона, позволяя, тем самым, выбраться из-под завала разрушенных вагонных конструкций членам императорской семьи и другим лицам, персонаж «Николай II» скатывается по откосу железнодорожной насыпи с девочкой (по сценарию – сестрой) на руках (которая и сама вполне могла спуститься далее по насыпи) и на время словно забывает про своего отца (00:08:27 – 00:08:34). И только когда все кинулись спасать персонажа «Российский Император Александр III» (на относительно продолжительное время отвлекшись на прочие действия, вроде нанесения побоев крестьянину, по вине которого случилось крушение и т.д.), персонаж «Николай II» тоже присоединяется к ним.

Сюда же можно отнести сцену отстрела персонажем «Николай II» (судя по сценарию) ворон и голубей, хотя вероятнее, судя по окраске, – воронов (00:57:14 – 00:57:40). В этой сцене имеет место аллюзия (в определённой степени кодирования коммуникативного сигнала) к известному (растиражированному) заведомо ложному, откровенно бредовому и клеветническому мифу о будто бы массовом истреблении Николаем II (Романовым) **домашних** кошек.

Усилить это негативное представление о личности Николая II призвана не имевшая места в реальности сцена обморока Николая II во время коронации с падением короны с его головы (00:01:45–00:01:59; 01:34:42–01:35:03). В стремлении к эпатажирующей эффектности создатели

права. Непосредственные объекты противоправных посягательств при совершении действий, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства // Юридическое религиоведение. – 2014. – № 2. – С. 9–13.

<sup>18</sup> **Интроекция** – включение индивидом в свой внутренний мир воспринимаемых им взглядов, мотивов и установок других людей уже как своих взглядов, мотивов и установок (Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1999. – С. 244). Метод и результат обеспечения трансформации коммуникативного послания в собственное убеждение реципиента.

<sup>19</sup> **Пейоративный** [лат. рејог худший] – уничижительный.

**Денигративный** – очерняющий, порочащий.

фильма «Матильда» идут на сознательные фальсификации исторических фактов, достаточно полно описанных современниками тех событий.

Основной сюжетной линией фильма является представленная как достоверная история бурных любовных отношений, сопровождавшихся неоднократно реализованной сексуальной связью между персонажем «Николай II» и персонажем «Матильда Кшесинская», причём создатели фильма сосредоточенно добиваются интроекции зрителями мифа о сексуальной связи этих лиц как правды, как реального факта, многократно используя при этом пропагандистские приёмы фальсификации событий, вменения вымышленных речей.

Очевидное грубо искажённое изображение отдельных действительных исторических фактов сочетается с применением создателями фильма «Матильда» приёмов, оскорбляющих религиозные чувства верующих Русской Православной Церкви, которые, как общеизвестно, религиозно почитают канонизированных Русской Православной Церковью Российского Императора Николая II и его супругу Александру Фёдоровну. Одним из таких приёмов является показ эротических сцен с участием религиозно почитаемого православными верующими (как святого) Императора Николая II, а именно ряда эпизодов, содержащих показ страстных чувственных объятий, поцелуев, постельных сцен (сцен сексуальных актов) персонажа «Николай II» с персонажем «Матильда Кшесинская».

Так, в сцене пребывания персонажа «Николай II» и персонажа «Матильда Кшесинская» в палатке она (после того, как он немного расстегнул одежду на её груди – 00:14:05 – 00:14:25) усаживается к нему на колени, он обнимает её за талию и пытается увлечь за собой в постель (00:15:11 – 00:15:16). Их страстные любовные объятия и поцелуи демонстрируются в сцене в гримёрке Кшесинской (00:20:40 – 00:20:41; 00:20:46), в сцене их полёта в гондоле воздушного шара (00:23:58 – 00:24:00), в сцене на вокзале в присутствии многочисленных свидетелей (00:54:18 – 00:54:19; 00:54:21 – 00:54:27), в ряде других сцен (01:00:46 – 01:00:50; 01:00:56 – 01:01:03; 01:02:07 – 01:02:14; 01:12:01 – 01:12:05; 01:12:10 – 01:12:11; 01:20:23 – 01:20:36; 01:35:38 – 01:35:46).

В откровенных сексуальных сценах персонажа «Николай II» и персонажа «Матильда Кшесинская» не показаны натуралистические подробности половых актов, но изображение в акцентированно эротичной форме динамичных сексуальных действий (объятий, ласк, поцелуев) обнажённых персонажей формирует вполне ясное представление о неоднократном совершении ими половых актов (00:24:10 – 00:24:43; 00:40:11 – 00:40:30). Показаны в фильме и другие интимные сцены (00:24:50 – 00:25:03; 00:25:19 – 00:25:56; 00:36:56 – 00:37:28).

Персонаж «Матильда Кшесинская» позиционируется в фильме «Матильда» как «любовница» персонажа «Николай II», а с определённой степенью кодирования коммуникативного сигнала (посредством

реализации приёма метонимической подмены) – и как его «невеста» (00:34:10 – 00:34:17).

Персонаж «Матильда Кшесинская» заявляет персонажу «Николай II» в сцене в её гримёрке: *«Меня считают Вашей любовницей»* (00:18:51 – 00:18:53).

В сцене в большом зале дворца персонаж «Николай II» бросает вызов порядкам и публично приводит с собой персонажа «Матильда Кшесинская» к своему отцу, по существу, в статусе своей избранницы (00:25:34 – 00:25:43).

Высказывание персонажа «мать Николая II»: *«Ты должен вылезти из-под юбки своей балерины. Пусть вернёт письма, в которых ты дал слово на ней жениться»* (00:32:19 – 00:32:27) – призвано создать впечатление, добиться интроекции зрителями утверждения, что якобы Николай II (Романов) не только состоял в сексуальной связи с Матильдой Кшесинской, но и намеревался вступить с ней в брак. И эта видимость достоверности указанных высказываний матери Николая II, в действительности являющихся полной фальсификацией, в последующем подкрепляется словами персонажа «Николай II»: *«Маля, послушай меня! Я сделаю всё, чтобы ты стала моей невестой»* (00:37:30 – 00:37:38).

Уровень нравственного развития персонажа «Матильда Кшесинская» ясно показан в сцене (00:58:52 – 00:59:28), где она заявляет, что вступала в беспорядочные (во всяком случае – многочисленные) внебрачные сексуальные связи со многими мужчинами.

На контрасте (в противопоставлении Матильды Кшесинской – Александре Фёдоровне) зрителям внушается, что брак Николая II и Александры Фёдоровны был заключён не по любви, без истинных чувств, был «ненастоящим», в то время как с Матильдой Кшесинской Николая II, якобы, связывали настоящие чувства.

Дополнительно придать видимость правдоподобия указанной сюжетной линии о будто бы бурных любовных отношениях и неоднократно реализованной сексуальной связи между персонажем «Николай II» и персонажем «Матильда Кшесинская» призваны сцены вербального выражения персонажем «Российский Император Александр III» грубо-презрительного отношения к персонажу «Александра Фёдоровна» (будущей супруге Николая II (Романова): *«А эта твоя немка... Никогда мне не нравилась. Как её там?... Может, ты и женишься на ней собрался? Зачем, Нику?!»* (00:06:54 – 00:07:22). Выраженно грубо-презрительное, уничижительное отношение к персонажу «Александра Фёдоровна» многократно по всему фильму проявляет и персонаж «мать Николая II».

Сюда же следует отнести сцены фактически подстрекания, настойчивого побуждения персонажем «Российский Император Александр III» своего сына – персонажа «Николай II» – ко вступлению в сексуальные отношения и нравственно предосудительную связь с персонажем

«Матильда Кшесинская», когда персонаж «Российский Император Александр III» заявляет ему, указывая на фотографию персонажа «Матильда Кшесинская»: *«Какая красивая! [Читая на обороте фотографии]: Кшесинская. Вот! Вот такая тебе нужна! Гордая. Глаза горят»* (00:07:11 – 00:07:15), а также последующее, по существу, как бы «благословение» (в некоторой степени кодирования коммуникативного сигнала) персонажем «Российский Император Александр III» (уже при смерти, в коляске) сексуальных связей персонажа «Николай II» и персонажа «Матильда Кшесинская» – персонаж «Российский Император Александр III» шепчет на ухо персонажу «Матильда Кшесинская»: *«Это он только с виду такой взрослый. На самом деле – совсем мальчишка. Ничего я не успел сделать для него. Береги его»* (00:27:31 – 00:27:48).

Высказывание персонажа «Победоносцев»: *«Ты имеешь право на всё, кроме любви»* (00:29:57 – 00:30:01) – применено создателями фильма для внушения зрителям представления о том, что Николаю II было присуще правосознание, в соответствии с которым он, действуя по импульсивным порывам своей страсти, не ограничивал себя нравственными нормами, а также для интроекции в сознании зрителей идеи-посыла, что реализованный в фильме вымысел создателей фильма относительно бурных и многочисленных сексуальных контактов между персонажами «Николай II» и «Матильда Кшесинская» будто бы соответствует исторической действительности.

Усиливает негативный образ персонажа «Николай II» приписывание ему выбора в пользу вызывающей отвращение, совершенно некрасивой (с точки зрения классических европейских и, в частности, русских представлений о женской красоте) по внешности и иным физическим данным Матильды Кшесинской (на известных её фотографиях чётко видны: выпирающие кривые зубы, вытянутая вперед форма лица, делающая её внешне схожей с мышью или крысой, несуразная фигура) в противопоставлении с объективно обладавшей яркой классической европейской женской красотой Александрой Фёдоровной. То, что роль Матильды Кшесинской в фильме «Матильда» играет актриса с удовлетворительными внешними данными, существенного значения не имеет, поскольку восприятие значительной частью зрителей фильма «Матильда» будет происходить во взаимосвязи с увиденными ими ранее изображениями внешности реальной Матильды Кшесинской, многократно показанными в телепередачах, печатных и интернет-СМИ. Учитывая сказанное выше, сцены подстрекания, настойчивого побуждения персонажем «Российский Император Александр III» персонажа «Николай II» ко вступлению в сексуальную связь с персонажем «Матильда Кшесинская» (00:07:11 – 00:07:15), сцена, по существу, как бы «благословения» (в некоторой степени кодирования коммуникативного сигнала) персонажем «Российский Император Александр III» сексуальной связи персонажа «Николай II» и персонажа «Матильда Кшесинская»

(00:27:31 – 00:27:48) предстают как явный абсурд, нелепые и крайне оскорбительные измышления.

Кроме того, при восприятии транслируемого фильмом «Матильда» мифа о сексуальных связях Николая II и Матильды Кшесинской неминуемо многими зрителями будут приниматься во внимание оскорбительные сексуальные и прочие фантазии Матильды Кшесинской о Николае II, в частности – отражённые в ранее опубликованных ею «воспоминаниях»<sup>20</sup>, а также в её «воспоминаниях», ставших известными по публикациям в начале 2017 года в газете «Московский комсомолец». Учитывая, что эти эпатажные публикуемые сексуальные вымыслы Матильды Кшесинской не подтверждаются никакими достоверными историческими источниками, в том числе свидетельствами современников (принимая во внимание, что Николай II практически всегда был под пристальным вниманием его окружения), следует считать, что ссылки на её «воспоминания» никак не могут служить сколько-нибудь надёжным доказательством наличия представляемых в фильме их отношений в действительности.

С учётом сказанного выше, комиссия считает, что созданный в фильме «Матильда» нравственно ущербный образ впоследствии канонизированного Русской Православной Церковью Российского Императора Николая II не может не оскорблять религиозные чувства и не унижать человеческое достоинство значительной части православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, поскольку названный фильм, в действительности, фактически формирует вполне определённый – пейоративно и дисфорически денигративный (очернённый), девальвированный и литотизированный – ложный образ Российского Императора Николая II как неадекватного и нравственно растленного человека, не обладающего внутренними нравственными ограничениями, ставящего сиюминутные личные интересы сексуального удовлетворения в крайне сомнительных и общественно-порочных с нравственной точки зрения обстоятельствах (при традиционном для России и русского народа понимании общественной нравственности) выше интересов Российского государства и репутации правящего Дома Романовых.

Поскольку такой образ Николая II, формируемый и транслируемый фильмом «Матильда» посредством использования манипулятивных приёмов (приём подмены факта мнением, являющимся «художественным» вымыслом, приём ложного атрибутирования (наклеивания ярлыков), приём совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с вульгарно-сексуальным и др.), обеспечивающих интроекцию зрителями этого образа как правдивого и реального, не соответствует исторической действительности, о чём не могли не знать создатели фильма, то обоснованно утверждать, что указанные выше приёмы были применены

---

<sup>20</sup> Матильда Кшесинская. Воспоминания. – М.: Центрполиграф, 2004.

осознанно и намеренно, то есть негативное оскорбительное воздействие на религиозные чувства значительной части граждан осознавалось и преследовалось создателями фильма или осознанно допускалось ими.

Указанное выше негативное воздействие сцен и образов фильма «Матильда» и использованных в этом фильме приёмов (описанных выше) направлено не только на дискредитацию одного указанного лица (Николая II), но распространяется и на находящуюся с указанным лицом в неразрывной связи (через религиозное почитание) социальную группу православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, так как приписывание (вменение) создателями фильма крайне негативных личных качеств канонизированному и религиозно почитаемому указанными верующими Николаю II (посредством выявленных и описанных выше приёмов) влечёт за собой формирование заведомо ложного пейоративно-денигративного образа верующих Русской Православной Церкви, выражающих религиозное почитание Николая II как святого (царственного страстотерпца). Тем самым, формируется представление о верующих Русской Православной Церкви, религиозно почитающих Николая II, как неадекватных лицах, почитающих «негодный объект почитания», обладающих фиктивной религиозностью и низкими интеллектуальными качествами, неспособных понять абсурдность ситуации: в фильме сформирован крайне негативный образ Николая II, но при этом верующие Русской Православной Церкви его («Николая II») религиозно почитают, что логически ведёт к выводу об их (верующих) вышеуказанных характеристиках.

Такой крайне пейоративно-денигративный образ верующих Русской Православной Церкви, почитающих как святых Императора Николая II и его супругу, опосредованно формируемый фильмом «Матильда», не соответствует действительности.

Таким образом, посредством применения вышеуказанных приёмов верующим Русской Православной Церкви (тем из них, кто выражает религиозное почитание Николая II и его супруги) опосредованно атрибутируется ряд заведомо ложных негативных, уничижительных, оскорбительных характеристик, вследствие чего грубо унижается человеческое достоинство этих православных верующих и оскорбляются их религиозные чувства.

### **Исследование и оценка формируемого и транслируемого фильмом «Матильда» образа канонизированной Русской Православной Церковью Александры Фёдоровны, супруги Российского Императора Николая II**

Исследование фильма «Матильда» даёт достаточные основания для вывода о том, что этим фильмом формируется вполне определённый негативный оскорбительный образ религиозно почитаемой верующими Русской Православной Церкви Александры Фёдоровны, супруги Николая II.



Этот ложный негативный образ внедряется создателями фильма в сознание зрителей путём применения манипулятивных приёмов (приём подмены факта мнением, являющимся «художественным» вымыслом, приём ложного атрибутирования (наклеивания ярлыков) и др.), обеспечивающих интроекцию зрителями этого образа как реального и правдивого.

Ряд сцен фильма «Матильда» направлен на обеспечение интроекции зрителями транслируемого им заведомо ложного и крайне пейоративно-денигративного (уничижительно-очерняющего), девальвированного и литотизированного образа Александры Фёдоровны – как психически неуравновешенной и неадекватной личности, нравственно порочной женщины (00:47:01 – 00:47:17; 00:50:18 – 00:51:27; 00:52:13 – 00:52:34; 01:06:09 – 01:06:12 и др.)

Кроме того, ряд сцен фильма «Матильда» направлен на обеспечение интроекции зрителями транслируемого фильмом заведомо ложного и крайне пейоративно-денигративного (уничижительно-очерняющего), девальвированного и литотизированного образа Александры Фёдоровны – как экзальтированной и погрязшей в совершенно вульгарных и общественно-порицаемых (с точки зрения православного верующего) оккультно-религиозных предрассудках и практиках, в том числе связанных с относимыми к т.н. религиозному сатанизму кровавыми ритуалами, то есть совершающей действия, абсолютно несовместимые с христианством и враждебные христианству.

Такое представление созданного в фильме образа Александры Фёдоровны возникнет практически у любого образованного человека, знакомого с основами православного вероучения и ценностями православного христианства.

К числу таких сцен относится сцена оккультно-религиозного («магического», «спиритического») ритуала, проводившегося персонажем «доктор Фишель» и направленного на «вызов духа Императора Александра», с непосредственным участием персонажей «Николай II» и «Александра Фёдоровна» (00:37:41 – 00:38:43), пока это действие не пресекается персонажем «мать Николая II».

В этом же ряду разговор между персонажем «Александра Фёдоровна» и персонажем «доктор Фишель», который, катая её на мотоцикле (!), заявляет ей: *«Я – всего лишь посредник между людьми и высшими силами... Приходите ко мне одна. Так, чтобы никто Вас не видел. Я должен взять Вашу кровь. Без этого я не смогу узнать Ваше будущее»* (00:39:33 – 00:39:39; 00:39:43 – 00:39:52).

В сцене далее персонаж «Александра Фёдоровна» принимает участие в оккультно-религиозном ритуале взятия у неё крови персонажем «доктор Фишель» (00:43:15 – 00:43:31), который заявляет персонажу «Александра Фёдоровна»: *«Вы должны довериться мне, Ваше Высочество... Эта женщина – единственная угроза Вашему счастью.*

*Она может подчинить себе волю любого мужчины»* (00:43:37 – 00:43:52). Перед лицом персонажа «Александра Фёдоровна» возникают видения, в которых (как можно понять) предстаёт персонаж «Матильда Кшесинская». Персонаж «Александра Фёдоровна» спрашивает у персонажа «доктор Фишель»: *«Вы можете её остановить?»*, получая ответ: *«Боюсь, что это невозможно. Если только достать образцы её крови»* (00:44:05 – 00:44:13).

Чуть позже демонстрируется сцена, в которой у дверей репетиционного зала, где персонаж «Матильда Кшесинская» репетирует сложные балетные движения (фуэте), персонаж «Александра Фёдоровна» приготавливает колюще-режущий предмет, заходит с этим предметом в зал, подходит к персонажу «Матильда Кшесинская» и пытается ударить её этим предметом сзади в шею (судя по сюжету, чтобы добыть каплю её крови для вышеописанных ритуалов), но попытка срывается (00:50:18 – 00:51:27).

После ухода из репетиционного зала персонажа «Матильда Кшесинская» персонаж «Александра Фёдоровна» обнаруживает её окровавленную пуанту (балетную туфлю), и с экзальтированным восклицанием: *«Много крови! Много крови!»* она забирает эту пуанту с собой (00:52:13 – 00:52:34) для передачи персонажу «доктор Фишель».

В указанных сценах в отношении Александры Фёдоровны создателями фильма «Матильда» реализуется известный порочащий приём наклеивания ярлыка, в данном случае – ярлыка приверженца оккультно-религиозных верований и практик (сопряжённых с т.н. религиозным сатанизмом, учитывая показанную её (голословно приписанную ей) вовлечённость в кровавые ритуалы религиозного сатанизма), которые крайне негативно воспринимаются в православном христианстве, православными верующими. Ложное приписывание (вменение) увлечения религиозным оккультизмом является крайне оскорбительным для любого православного верующего, в отношении которого такие утверждения делаются, грубым оскорблением его религиозных чувств и унижением его человеческого достоинства.

Посредством использования манипулятивных приёмов (в том числе – приёма подмены факта мнением, являющимся грубым «художественным» вымыслом, приёма ложного атрибутирования (наклеивания ярлыков), приёма совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с вульгарно-низменным, приёма помещения образа в семантическое поле религиозного сатанизма и оккультизма и др.) – обеспечивается интроекция зрителями этого образа как правдивого и реального.

Учитывая, что Александра Фёдоровна была канонизирована Русской Православной Церковью как святая (царственная страстотерпица), публичное (посредством фильма) заведомо ложное приписывание ей увлечения религиозным оккультизмом является оскорбительным для

любого верующего Русской Православной Церкви, грубым оскорблением его религиозных чувств, откровенным уничижительным издевательством над его человеческим достоинством.

Для пояснения характера указанного выше крайне негативного морально-психологического воздействия на значительную часть верующих Русской Православной Церкви укажем, что соразмерным аналогом по степени негативного воздействия явилось бы ложное публичное приписывание особо почитаемому, например, в иудаизме лицу систематического совершения им грубейших (по сути) и отвратительных (по внешнему выражению) нарушений строго установленных в иудаизме религиозных запретов. Близким аналогом такого оскорбления чувств и унижения человеческого достоинства применительно к лицам, заявляющим себя неверующими, было бы голословное публично распространяемое клеветническое обвинение близких и дорогих им людей (например, родителей таких лиц) в совершении каких-либо отвратительных злодеяний или крайне аморальных поступков, свидетельствующих об их крайне низком нравственном уровне, например, голословное обвинение в педофилии, зоофилии или в чём-то не менее отвратительном, в том, что они сами оценивают как нечто совершенно недопустимое и крайне, в высшей степени порицаемое и оскорбительное для них самих. Настоящее отступление сделано с целью показать степень и характер морально-психологического воздействия применённых создателями фильма «Матильда» конкретных приёмов на значительную часть зрителей, а также на православных верующих, которым станет известно в связи с публичной демонстрацией фильма об издевательских манипуляциях в отношении религиозно почитаемых ими лиц.

С учётом сказанного, комиссия заключает, что созданный в фильме «Матильда» образ канонизированной Русской Православной Церковью Александры Фёдоровны не может не оскорблять религиозные чувства и не унижать человеческое достоинство значительной части православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, поскольку названный фильм направлен на формирование и трансляцию вполне определённого – пейоративно и дисфорически денигративного (очернённого), девальвированного и литотизированного – ложного образа Александры Фёдоровны (трагически погибшей и впоследствии канонизированной Русской Православной Церковью, религиозно почитаемой верующими Русской Православной Церкви).

Поскольку образ Александры Фёдоровны, формируемый и транслируемый фильмом «Матильда», не соответствует исторической действительности, о чём не могли не знать создатели фильма, следовательно, есть все основания утверждать, что указанные выше приёмы были применены осознанно и намеренно, то есть негативное оскорбительное воздействие (при публичной демонстрации фильма) на религиозные чувства и человеческое достоинство значительной части

граждан осознавалось и преследовалось создателями названного фильма или осознанно допускалось ими.

Указанное выше негативное воздействие сцен и образов фильма «Матильда» и использованных в этом фильме приёмов (описанных выше) направлено (в том числе с непрямым умыслом) не только на дискредитацию одного указанного лица (Александры Фёдоровны), но распространяется и на находящуюся с указанным лицом в неразрывной связи (через религиозное почитание) социальную группу православных верующих – верующих Русской Православной Церкви, так как приписывание создателями фильма крайне негативных личных качеств канонизированной и религиозно почитаемой указанными верующими Александре Фёдоровне (посредством выявленных и описанных выше приёмов) влечёт за собой формирование заведомо ложного пейоративно-денигративного образа православных верующих, выражающих религиозное почитание Александры Фёдоровны как святой (царственной страстотерпицы). Тем самым, формируется представление о верующих Русской Православной Церкви, религиозно почитающих Александру Фёдоровну, как неадекватных лицах, почитающих «негодный объект почитания», обладающих фиктивной религиозностью и низкими интеллектуальными качествами, неспособных понять абсурдность ситуации: в фильме сформирован и преподносится как достоверный крайне негативный образ Александры Фёдоровны, но при этом верующие Русской Православной Церкви её («Александру Фёдоровну») религиозно почитают, что логически ведёт к выводу об их (верующих) вышеуказанных характеристиках.

Такой крайне пейоративно-денигративный образ верующих Русской Православной Церкви, представление о них, опосредованно формируемые фильмом «Матильда», не соответствуют действительности.

Таким образом, посредством применения вышеуказанных приёмов верующим Русской Православной Церкви (тем из них, кто выражает религиозное почитание Александры Фёдоровны) опосредованно атрибутируется ряд заведомо ложных негативных, уничижительных, оскорбительных характеристик, вследствие чего грубо унижается человеческое достоинство этих православных верующих и оскорбляются их религиозные чувства.

Хотя в предмет настоящего исследования не входили вопросы относительно кинематографических достоинств и качества фильма «Матильда», его художественной ценности в целом, по мнению комиссии, этот фильм является крайне слабым произведением, снятым на основе дилетантского вульгарного, сценария, насыщенного историческими неточностями и грубыми фальсификациями, при бездарной, совершенно примитивной режиссёрской работе, невзрачной операторской работе и очень слабым, невнятным монтаже, при бездарной и неубедительной игре привлечённых на роли «Николая II» и «Александры Фёдоровны» актёров.

Художественная ценность названного фильма, самое большее, заключается в эффектных интерьерах, декорациях и костюмах, использование которых никак не компенсировало общее, ниже посредственного, кинематографическое качество этого фильма. В этом фильме чётко прослеживается идейная установка создателей фильма на формирование негативных, нравственно дискредитирующих образов причисленных Русской Православной Церковью к лику святых царственных страстотерпцев Императора Николая II и его супруги.

### **Ответ на вопрос № 2**

Применение создателями фильма «Матильда» выявленных в нём и описанных выше приёмов направлено на формирование вполне определённых, крайне оскорбительных для православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, издевательски девальвированных (литотизированных) и пейоративно и дисфорически денигративных (очернённых) образов канонизированных Русской Православной Церковью как святых (царственных страстотерпцев) Николая II (Романова) и его супруги Александры Фёдоровны. Указанные приёмы реализованы с высокой степенью провокативности и пейоративности (уничужения).

В фильме «Матильда» применены следующие приёмы, посредством которых создателями фильма осуществлены намеренные действия, которые по своему объективному составу обоснованно квалифицировать как совершение унижения человеческого достоинства верующих Русской Православной Церкви (по признаку отношения к религии) и оскорбление их религиозных чувств:

1) заведомо ложное и оскорбительное атрибутирование религиозно почитаемым ими, канонизированным Русской Православной Церковью как святые (царственные страстотерпцы) Российскому Императору Николаю II и его супруге Александре Фёдоровне ряда заведомо ложных крайне негативных, оскорбительных характеристик, приписывание им социально и религиозно (в православном христианстве) неприемлемых и осуждаемых действий, наклеивание порочащих их ложных ярлыков, поскольку в силу высокого религиозного почитания названных лиц, неотделимо связанных с авторитетом Русской Православной Церкви (в силу её акта об их канонизации как святых – царственных страстотерпцев), их унижение и дискредитация влекут оскорбление религиозных чувств верующих Русской Православной Церкви;

2) формирование заведомо ложного унижительно-образного представления о православных верующих – верующих Русской Православной Церкви (выражающих религиозное почитание Николая II и его супруги Александры Фёдоровны) как лицах явно неадекватных, с низкими интеллектуальными качествами или с фиктивной религиозностью, которые неспособны увидеть очевидную ненормальность и абсурдность

ситуации, когда такие верующие религиозно почитают (показанных в фильме) лиц, обладающих крайне негативными нравственными качествами. Причём формирование таких образов осуществляется создателями фильма намеренно, с осознанием и преследованием негативных социальных последствий таких действий в виде унижения человеческого достоинства верующих Русской Православной Церкви по признаку отношения к религии (к православному христианству) и оскорбления их религиозных чувств, либо с сознательным допущением таких последствий.

Таким образом, проведённое исследование фильма «Матильда» даёт достаточные основания для вывода: общая направленность фильма и содержание многих его сцен характеризуются негативным воздействием на значительную часть зрителей, проявляющимся в явном публичном оскорблении религиозных чувств верующих и унижении их человеческого достоинства, причём такое негативное воздействие фильма осознавалось его создателями или сознательно допускалось ими.

Публичная демонстрация фильма «Матильда», влекущая грубейшее унижение человеческого достоинства верующих Русской Православной Церкви и крайне болезненное оскорбление их религиозных чувств, является совершенно недопустимой.

Ответы на вторую и третью части вопроса № 2 изложены выше.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 3**

В фильме «Матильда» выявлено применение отдельного самостоятельного приёма совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (вульгарно-сексуализированным или генитально-сексуальным). Конкретное выражение применения указанного приёма заключается в задействовании в роли канонизированного Русской Православной Церковью как святого (царственного страстотерпца) и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II (Романова) – актёра с порно-амплуа, а именно – германского актёра Ларса Айдингера, исполнившего ранее выражено вульгарную порнографическую роль персонажа «Амос Кводфри» (Amos Quadfrey) в порнографическом фильме П. Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания» и выражено вульгарную порнографическую роль сексуального извращенца и насильника психически больной девушки-инвалида в фильме «Дора, или Сексуальные невроты наших родителей».

Членам комиссии пришлось произвести просмотр и оценку фильма П. Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания», что дало достаточные основания для оценки этого фильма как порнографического аудиовизуального произведения, а указанного образа персонажа «Амос Кводфри» – как порнографического образа (детальное обоснование этих выводов в настоящем заключении не приводится, поскольку не является его предметом).

Согласно отдельному заключению одного из членов комиссии (в соавторстве с судебно-психиатрическим экспертом высшей квалификационной категории, доктором медицинских наук, профессором, Заслуженным врачом РФ Ф.В. Кондратьевым): «Анализ **фильма “Гольциус и Пеликанья компания”** даёт необходимые и достаточные основания для оценки этого фильма как эксплуатирующего христианскую семантику и религиозно почитаемые в христианстве образы и при этом по своему содержанию – как пейоративно-денигративно антихристианского, направленного на грубейшее унижение человеческого достоинства и жестокое оскорбление религиозных чувств верующих христиан, в силу того, что в этом фильме осуществляются крайне оскорбительные для верующих христиан манипуляции библейскими сюжетами, грубое искажение их духовного и нравственного смысла (при этом использованы явно порнографические сцены и образы). Описанные [в указанном заключении] сцены из фильма представляют реализацию приёма совмещения сакрального (то есть религиозно почитаемого и уважаемого, религиозно высокоценного – библейских сюжетов и библейских образов, многократного обращения в фильме к библейским смыслам напрямую или в виде отсылок) с вульгарно-низменным – обценно-генитальным и вульгарно-сексуальным, с соответствующей скатологической, в том числе – обценной, семантикой. Фильм содержит также оправдание и пропаганду сексуальных перверсий (гомосексуализма, зоофилии, педофилии, инцеста, некрофилии, мастурбации). Используемые в фильме приёмы и средства определяют его воздействие на зрителей, заключающееся, в частности, в изошрённом и жестоком, крайне болезненном оскорблении религиозных чувств верующих христиан и грубейшем унижении их человеческого достоинства. Кроме того, фильм содержит ряд сцен, реализующих совмещение сакрального (то есть религиозно почитаемого и уважаемого, религиозно высокоценного, в данном случае – библейских сюжетов и библейских образов, многократного обращения в фильме к библейским смыслам напрямую или в виде отсылок) с вульгарно-низменным (анально-эскрементальным, в частности – ритуалом публичных испражнений), с соответствующей обценной семантикой, что реализует один из известных приёмов изошрённого и жестокого оскорбления религиозных чувств верующих христиан и грубейшего унижения их человеческого достоинства. Указанные приёмы неоднократно применялись ранее в ряде письменных, графических и аудиовизуальных произведений, которые получили юридическую оценку (в части реализации таких приёмов) как противоправно посягающие на права граждан. Именно в указанном негативном воздействии, в том числе – в грубом унижении человеческого достоинства и жестоком оскорблении религиозных чувств верующих христиан, состоят выявленные содержательные доминанты и направленность всего фильма “Гольциус и Пеликанья компания”. Практически все привлечённые в фильме

библейские сюжеты и образы денигративно извращаются и литотизируются (низводятся) до уровня совершенно вульгарных, выражено обценно-эксгибиционистских и перверсивных сексуальных образов и отношений. Фильм “Гольциус и Пеликанья компания” является порнографическим материалом, поскольку основной сюжетный замысел фильма и использованные в нём средства направлены на демонстрацию порнографических по содержанию сцен, действий, эпизодов, образов, реплик, при этом такая демонстрация не обусловлена каким-либо эстетически оправданным и обладающим художественной ценностью сюжетом. Одна из основных целей создания названного фильма заключается в формировании у зрителей установки на восприятие библейских историй как откровенно порнографических сюжетов, что способствует пейоративной десакрализации, девальвации религиозных символов, образов до уровня порнографии. Фильм “Гольциус и Пеликанья компания” в высшей степени аморален и провокативен, явно и сильнее всего образом выражает грубейшее демонстративное неуважение к обществу, общественной нравственности, публичному порядку – в силу его перенасыщенности обценной семантикой, порнографическими визуальными сценами и образами, включая действия и образы сексуально-перверсивного характера. В фильме “Гольциус и Пеликанья компания” актёром Ларсом Айдингером воплощён порнографический образ аморального бисексуала, впоследствии кастрированного»<sup>21</sup>.

Кроме того, согласно заключению по **фильму «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей»** и роли актёра Ларса Айдингера в этом фильме (ещё одна его роль), «в фильме “Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей” актёром Ларсом Айдингером воплощён порнографический образ нравственного дегенерата (крайне аморального человека), сексуального извращенца, преступника-насилльника, многократно изнасиловавшего заведомо находящееся в состоянии беспомощности лицо – девушку, страдающую тяжёлым психическим расстройством. Учитывая также содержание роли Ларса Айдингера в фильме “Гольциус и Пеликанья компания” и содержание ряда других его ролей, обоснованно говорить о наличии у указанного актёра доминирующих порно-амплуа и амплуа сексуального извращенца. В фильме “Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей” имеет место множество сцен, содержащих информацию порнографического характера, вследствие чего этот фильм следует признать порнографическим по содержанию. В фильме чётко прослеживается авторская позиция его создателей, выражающаяся в пренебрежении публичными интересами и в сознательном создании произведения, которое разрушительно воздействует на нормы общественной нравственности. Создание и

---

<sup>21</sup> См.: Кондратьев Ф.В., Понкин И.В. Заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 01.07.2017 по фильму «Гольциус и Пеликанья компания» // <[http://state-religion.ru/files/Kondratyev\\_Ponkin\\_Zakl\\_Golztius\\_010717.pdf](http://state-religion.ru/files/Kondratyev_Ponkin_Zakl_Golztius_010717.pdf)>.



распространение данного фильма наносит вред общественной нравственности, нравственному воспитанию детей и молодёжи, выражает грубейшее демонстративное неуважение его создателей и распространителей к обществу»<sup>22</sup>.

Полагаем, возможно было бы представить, что выбор некоего (абстрактно говоря) порно-актёра на роль Николая II (Романова) был случайным, если бы кастинг проводился в Москве среди российских актеров. Но совершенно не представляется возможным случайное попадание на кастинг и успешное прохождение кастинга Ларсом Айдингером – актёром с порно-амплуа и амплуа сексуального извращенца из Германии, совершенно визуально не похожим на Николая II (Романова). Такой выбор на роль православного русского Царя иностранного актёра с указанными амплуа, не имеющего ни капли внешнего визуального сходства с Николаем II (Романовым), обоснованно представляется сознательным провокационным выбором создателями фильма, что косвенно подтверждается связанными с сексуальной семантикой содержанием и направленностью множества сцен и эпизодов фильма «Матильда». В этом контексте не имеет весомого значения оценка меры талантливости (реальной или мнимой) указанного актёра со стороны кинематографистов или искусствоведов.

Полагаем, что режиссером фильма была выбрана персона Ларса Айдингера на роль Николая II именно с расчётом на то, что такой образ царя будет ассоциироваться с порнографическим образом Амоса Кводфри, созданным этим актёром в фильме «Гольциус и Пеликанья компания», с другими аналогичными нравственно негативными образами, воплощёнными этим актёром.

Исходя из того, что совершенно очевидной является осведомленность режиссера и других создателей фильма «Матильда», принимавших решение о выборе актёра на роль Николая II, о предыдущих ролях Ларса Айдингера в указанных порнофильмах, логически следует вывод о том, что создатели фильма намеренно осуществили намеренное назначение этого неподходящего на указанную роль актёра, влекущее контаминацию (смешение) и интерференцию (взаимопроникновение) этих двух образов: религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви образа Николая II и порнографического образа, сыгранного актёром Ларсом Айдингером в порнографическом фильме «Гольциус и Пеликанья компания».

Как неизбежный результат, значительной частью зрителей образ Николая II, созданный в фильме «Матильда» актёром с порно-амплуа Ларсом Айдингером, будет рассматриваться в прямой смысловой,

---

<sup>22</sup> Понкин И.В. Заключение (мнение специалиста) от 27.07.2017 по содержанию и направленности фильма «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» и роли актёра Ларса Айдингера в этом фильме // <[http://ruskline.ru/analitika/2017/07/28/etot\\_film\\_sleduet\\_priznat\\_pornograficheskim/](http://ruskline.ru/analitika/2017/07/28/etot_film_sleduet_priznat_pornograficheskim/)>.

коннотативной и дискурсивной взаимосвязи с порнографическим фильмом «Гольциус и Пеликанья компания», а порнографический образ персонаж «Амос Кводфри» из указанного порнографического фильма и другие аналогичные образы, воплощённые этим актёром, будут искусственно невольно экстраполироваться на образ религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II в фильме «Матильда» и в целом на образ Николая II. То есть аллюзии к порнографическим образам и порнографическим изображениям здесь совершенно неизбежны. Этот эффект, обоснованно полагаем, умышленно обеспечивался создателями фильма.

Указанным выше выбором специфического актёра на роль Российского Императора Николая II в фильме «Матильда» реализован **приём метонимической замены (подмены) одного знака другим** на основании их «сходства». Эротические сцены фильма метонимически (хотя и с некоторой степенью кодирования, имплицитности коммуникативного сигнала) обозначают вовлечённость персонажа «Николай II» в акцентированно экспрессивные и разнузданные сексуальные действия, в том числе в половые акты с персонажем «Матильда Кшесинская». Этим приёмом создатели фильма «Матильда» избавляют себя от необходимости включать полностью порнографические сцены непосредственно в фильм «Матильда», фактически используя в этом фильме метонимическую отсылку к образам, содержащимся в вышеназванных порнографических фильмах с участием актёра Ларса Айдингера.

Применение этих приёмов не может быть оправдано никаким иным режиссёрским замыслом, кроме намеренного или сознательно допускаемого изощрённого издевательства над образом религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II (Романова), и поэтому создаваемый с применением таких приемов фильм не может иметь ни социальной, ни культурной ценности, в том числе с позиции социальных норм, принятых в российском обществе (общепризнаваемая недопустимость действий, способствующих унижению чувств и достоинства верующих людей).

Указанные приёмы выходят за моральные пределы возможного в публичной демонстрации произведения художественного творчества. Художественное творчество, включая литературное и другие виды творчества, не существует в отрыве от общества, оно влияет на общественные отношения и не может быть абсолютно свободным в своих проявлениях, и в силу этого на творчество распространяется действие социальных регуляторов, в том числе – правовых норм и норм общественной нравственности.

Помещение в порнографический контекст образов религиозно почитаемых личностей других крупнейших религий России имело бы практически такой же негативный эффект, например, если изобразить в таком контексте какого-то особо почитаемого или уважаемого режиссёром

или иными создателями фильма «Матильда» раввина или иного лица. Неслучайно и вполне обоснованно известная оскорбительная для евреев карикатура, изображавшая в постельной сцене Адольфа Гитлера и Анну Франк, вызвала в своё время большой скандал.

Для пояснения негативного индивидуально-психологического и социально-психологического воздействия выбора актёра с порно-амплуа на роль Николая II, канонизированного Русской Православной Церковью и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви, приведём пример приблизительно такого же психологического воздействия: приглашение (в некоем гипотетическом фильме) играть роль кого-либо из создателей фильма или его близкого родственника (например, отца) какого-нибудь известного порно-актёра, снявшегося к тому же в крайне оскорбительном для иудаистов и возбуждающем к ним ненависть фильме. Речь идёт об обоснованно прогнозируемом восприятии фильма референтной группой адресатов.

С точки зрения большинства верующих Русской Православной Церкви, в этическом смысле, умышленное привлечение актёра с порно-амплуа (известного по участию в оскорбительно-антихристианском фильме) сниматься в роли канонизированного и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II, является в крайне высокой степени оскорбительным для них.

Вышеуказанные обстоятельства оказывают (не могут не оказывать) прямое, существенное негативное влияние на восприятие частью зрителей исполнения Ларсом Айдингером образа Российского Императора Николая II, канонизированного Русской Православной Церковью и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви.

Важно отметить, что даже если православный верующий человек ранее не смотрел указанные порнографические фильмы, ставший ему известным факт съёмки в роли Николая II (впоследствии канонизированного как святого царственного страстотерпца) в фильме «Матильда» порно-актёра и свободный показ этого фильма в кинотеатрах являются глубоко оскорбительным для религиозных чувств человека (религиозно почитающего святого Царя Николая II), независимо от того, посмотрит ли он фильм «Матильда» или нет.

Таким образом, осуществленный создателями фильма сознательный выбор вышеуказанного актёра на роль Николая II подтверждает сделанные выше выводы о денигративной, издевательской направленности фильма «Матильда».

Следует также отметить, что найти различия между воплощённым Ларсом Айдингером в фильме «Матильда» образом, характером персонажа «Николай II» и образами, воплощёнными Ларсом Айдингером в фильмах

«Гольциус и Пеликанья компания»<sup>23</sup> и «Дора, или Сексуальные невроты наших родителей»<sup>24</sup>, объективно не представляется возможным, поскольку в фильме «Матильда» актерская игра Айдингера невыразительна, блёкла. Во всех трёх указанных фильмах актёрская «игра» Ларса Айдингера имеет практически полное сходство. Созданный им в фильме «Матильда» образ – это образ не Николая II (Романова), а скорее – образ персонажа «Амос Кводфри» (из фильма «Гольциус и Пеликанья компания»), только вместо лохматой шевелюры снабжённый усами и бородой. В результате Ларс Айдингер воплощает жалкий и унылый образ психологически подавленного, дисфоричного лица, и этот образ явно близок по психологическому складу персонажам фильма «Гольциус и Пеликанья компания». И такая связь созданных этим актером образов выступает ещё одним (самостоятельным) способом изощёренного издевательства над религиозными чувствами верующих православных христиан.

Причём внимательный просмотр фильма «Матильда» даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что актёр Ларс Айдингер так и не сумел выйти из порно-амплуа и амплуа сексуального извращенца, насилующего психически больную девушку-инвалида<sup>25</sup>. В эпизоде, когда у персонажа «Матильда Кшесинская» на балетной сцене в танце внезапно оголяется одна её грудь и все показанные в кадре мужчины выражают бурные и яркие эмоции (00:05:27 – 00:05:46), персонаж «Николай II» никаких подобных внятных эмоций не выражает (00:05:34 – 00:05:37). «Стеклянный взгляд» Ларса Айдингера в этой сцене (более подходящий для образа наркомана, хотя и вполне в духе образа персонажа «Амос Кводфри») нет никаких оснований интерпретировать как проявление повышенного интереса и т.п.

Отметим, в частности, также совершенно бездарную блёклую «игру» Ларса Айдингера в сцене «переглядывания» персонажа «Николай II» и персонажа «Матильда Кшесинская» (00:10:59 – 00:11:02).

В сцене первой же личной близкой встречи персонажа «Николай II» и персонажа «Матильда Кшесинская» в палатке персонаж «Николай II» начинает расстёгивать одежду на её груди (00:14:05 – 00:14:25). И если актриса психологически достоверно и убедительно играет свою роль Кшесинской, то актерская игра Айдингера совершенно невыразительна и аналогична игре этим актёром образа персонажа «Амос Кводфри».

<sup>23</sup> См.: Кондратьев Ф.В., Понкин И.В. Заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 01.07.2017 по фильму «Гольциус и Пеликанья компания» // <[http://state-religion.ru/files/Kondratyev\\_Ponkin\\_Zakl\\_Golztius\\_010717.pdf](http://state-religion.ru/files/Kondratyev_Ponkin_Zakl_Golztius_010717.pdf)>.

<sup>24</sup> См.: Понкин И.В. Заключение (мнение специалиста) от 27.07.2017 по содержанию и направленности фильма «Дора, или Сексуальные невроты наших родителей» и роли актёра Ларса Айдингера в этом фильме // <[http://ruskline.ru/analitika/2017/07/28/etot\\_film\\_sleduet\\_priznat\\_pornograficheskim/](http://ruskline.ru/analitika/2017/07/28/etot_film_sleduet_priznat_pornograficheskim/)>.

<sup>25</sup> См.: Понкин И.В. Заключение (мнение специалиста) от 27.07.2017 по содержанию и направленности фильма «Дора, или Сексуальные невроты наших родителей» и роли актёра Ларса Айдингера в этом фильме // <[http://ruskline.ru/analitika/2017/07/28/etot\\_film\\_sleduet\\_priznat\\_pornograficheskim/](http://ruskline.ru/analitika/2017/07/28/etot_film_sleduet_priznat_pornograficheskim/)>.

Отметим также весьма выраженную двусмысленность с выбором на роль Александры Фёдоровны в фильме «Матильда» актрисы Луизы Вольфрам, тоже ранее игравшей роли в весьма сомнительных постановках (рассмотрение этого вопроса не входило в предмет исследования).

### **Ответ на вопрос № 3**

Да, для восприятия зрителями образа канонизированного Русской Православной Церковью и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II (Романова) имеет существенное негативное значение то, что его роль в фильме «Матильда» исполняет германский актёр Ларс Айдингер, исполнивший ранее порнографическую роль печатника Амоса Кводфри (Amos Quadfrey) в порнографическом и оскорбительно-антихристианском фильме П. Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания» и вульгарную порнографическую роль сексуального извращенца и насильника психически больной девушки-инвалида в фильме «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей». Это значение определяется осуществленным выбором создателями фильма на роль Николая II в фильме «Матильда» указанного актёра с порно-амплуа в целях изощрённого издевательства над образом Николая II, в том числе посредством реализации приёма совмещения сакрального с порнографическим и приёма метонимической замены образа религиозно почитаемого верующими Николая II на порнографический образ.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 4**

Проведённое исследование фильма «Матильда» выявило, что не имеется никаких оснований считать этот фильм сатирическим произведением, а также его сцены отдельные – сатирическими. Вывод об отсутствии сатиры (социальной, политической или иной) в фильме основывается на том, что, исходя из смысла и определения понятия сатира, сатира как жанр художественного (образительного, литературного, театрального) произведения должна соотноситься с реальными событиями, явлениями, отображать реально существующие недостатки и явления общественной жизни.

Для релевантного толкования понятия «сатира» необходимо исходить из общепризнанной в обществе интерпретационной основы, включающей нормы общественной нравственности и, применительно к Российскому Императору в данном случае, – представление общества о его государственной и общественной роли, и затем, отталкиваясь от указанной основы определить существенные признаки и социально обусловленные границы (ограничения) сатиры и условия правовой охраны её свободного распространения в демократическом правовом государстве. В качестве обоснования такой позиции приведём позиции Европейского суда по правам человека, который при рассмотрении ряда дел изложил свою позицию о пределах допустимого в сатире.

Европейский суд по правам человека в целом признаёт, что «сатирические выступления по социальным вопросам могут играть очень важную роль в свободном обсуждении вопросов, представляющих общественный интерес» (§ 61 Постановления Европейского суда по правам человека от 14.03.2013 (окончат. – 14.06.2013) по делу «Эон против Франции»<sup>26</sup>). Однако при этом Европейский суд по правам человека подчёркивает, что **«художник и лица, распространяющие его произведения, не обладают иммунитетом от возможных ограничений, предусмотренных пунктом 2 статьи 10 Конвенции»** (§ 26 Постановления Европейского суда по правам человека от 25.01.2007 (окончат. – 25.04.2007) по делу «Союз изобразительных искусств против Австрии»<sup>27</sup>). В пункте 2 статьи 10 Европейской конвенции о защите прав человека и основных свобод установлены основания и условия возможного правомерного ограничения свободы выражения мнений. Согласно позиции, выраженной в Постановлении Европейского суда по правам человека от 14.03.2014 (окончат. – 14.06.2013) по делу «Эон против Франции», «сатира представляет собой форму художественного выражения и социального комментария и через присущие ей преувеличение и деформацию **реальности**, естественно, стремится провоцировать и возбуждать» (§ 60). Данная позиция в такой же формулировке изложена в Постановлении Европейского суда по правам человека от 25.01.2007 (окончат. – 25.04.2007) по делу «Союз изобразительных искусств против Австрии» (§ 33) и в Постановлении Европейского суда по правам человека от 20.10.2009 (окончат. – 20.01.2010) по делу «Алвес да Силва против Португалии»<sup>28</sup> (§ 27).

Следовательно, это – принципиальная позиция Европейского суда по правам человека в оценке содержания и пределов сатиры: предметом сатиры («сатирической дерзости») обязательно должна выступать определённая реальность, какие-то реально существующие (или существовавшие) отношения, факты, черты личности, характеристики организации и т.д.

Указанная позиция Суда дополнительно поддержана в особом мнении судьи Лукаидеса в вышеуказанном деле «Союз изобразительных искусств против Австрии», который отметил, что «картина не приобретает “сатирический” характер, если зритель не понимает или не получает сообщения в форме... критики, которая относится к той или иной проблеме или поведению лица... Когда мы говорим об искусстве, я не считаю, что

---

<sup>26</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Cinquième section) pour l'Affaire «Eon c. France» du 14 mars 2013 (Définitif – 14.06.2013) (Requête № 26118/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-117137>>.

<sup>27</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Première section) pour l'Affaire «Vereinigung Bildender Künstler c. Autriche» du 25 janvier 2007 (Définitif – 25.04.2007) (Requête № 68354/01) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

<sup>28</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Deuxième section) pour l'Affaire «Alves da Silva c. Portugal» du 20 octobre 2009 (Définitif – 20.01.2010) (Requête № 41665/07) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-95154>>.

любой акт художественного выражения мы можем отнести к таковому независимо от его природы и его воздействия»<sup>29</sup>.

Более того, Европейский суд по правам человека подчёркивает, что «агрессивное выражение идей может оказываться вне пределов защиты свободы выражения, **если таковое реализует беспричинное и безосновательное очернение (дениграцию)**, например, когда единственной самоцелью посягающего утверждения выступает оскорбление». Эта позиция чётко выражена в § 48 Постановления Европейского суда по правам человека от 21.02.2012 (окончат. – 21.05.2012) по делу «Тушальп против Турции»<sup>30</sup>, в § 34 Постановления Европейского суда по правам человека от 27.05.2003 (окончат. – 27.08.2003) по делу «Скалка против Польши»<sup>31</sup>, в §§ 29 и 30 Решения Европейского суда по правам человека от 02.10.2012 по вопросу о приемлемости жалобы по делу «Владимир Ружак против Хорватии»<sup>32</sup>, в § 20 Постановления Европейского суда по правам человека от 19.07.2011 (окончат. – 19.10.2011) по делу «Уй против Венгрии»<sup>33</sup>, в § 43 Постановления Европейского суда по правам человека от 03.12.2013 (окончат. – 03.03.2014) по делу «Унгвари и “Irodalom Kft” против Венгрии»<sup>34</sup>.

Европейский суд по правам человека чётко подтверждает известное и общепризнанное определение: сатира – это способ проявления комического в литературе или искусстве, состоящий в уничижительном осмеянии **явлений, которые представляются автору порочными**; злая насмешка, обличение<sup>35</sup>.

То есть в основе сатиры **должны содержаться отсылки к реально существующим (или существовавшим)** явлениям, фактам, действиям, поступкам, которые автор сатиры может субъективно считать подлежащими критике. Если же в реальности таких фактов и явлений нет (не было), а автор сознательно придумывает и вменяет какому-то лицу несуществующие пороки или проблемы, то действия по их критике не

<sup>29</sup> <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

<sup>30</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second Section) in the case of Tuşalp v. Turkey, 21 February 2012 (Final – 21.05.2012) (Applications №№ 32131/08 and 41617/08) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-109189>>.

<sup>31</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Third section) in the case of Skalka v. Poland, 27 May 2003 (Final – 27.08.2003) (Application № 43425/98) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-61105>>.

<sup>32</sup> Decision of the European Court of Human Rights (First section) in the case of Vladimir Rujak against Croatia, 02.10.2012 (Application № 57942/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-114145>>.

<sup>33</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second section) in the case of Uj v. Hungary, 19 July 2011 (Final – 19.10.2011) (Application № 23954/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-105715>>.

<sup>34</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second section) in the case of Ungváry and Irodalom Kft. v. Hungary, 3 December 2013 (Final – 03.03.2014) (Application № 64520/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-138568>>.

<sup>35</sup> Современный толковый словарь русского языка / Авт. проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов / Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Норинт, 2001. – С. 719–720.

имеют отношения к сатире, но могут обладать признаками клеветы и могут быть признаны унижающими человеческое достоинство.

Если что-то негативное, непристойное, осуждаемое в обществе (например, поступки) заведомо ложно приписано человеку, то есть не соответствует действительности, а затем высмеяно, то это высмеивание является частью оскорбления, унижением человеческого достоинства, в ряде случаев – клеветой, но никак не сатирой.

Совершенно ясно, что в смысловой основе и в содержании исследованного фильма отсутствует предмет сатиры – реально существующие факты, поступки и характеристики конкретных лиц в части описания характера и подробностей отношений Николая II и Матильды Кшесинской, их действий, а также действий Александры Фёдоровны.

Обоснованно полагаем, что для оценки и признания исследованного фильма как исполненного в жанре сатиры нет необходимых и достаточных оснований, поскольку в содержании фильма отсутствует существенный признак сатиры – наличие реально существующего (или существовавшего) предмета высмеивания, сатирического осмеяния, так как ничто из позиционируемого и транслируемого авторами фильма **«Матильда» как, якобы, присутщее** образам религиозно почитаемых верующими Русской Православной Церкви Российского Императора Николая II (Романова) и его супруги Александры Фёдоровны, не имеет фактического подтверждения в реальности, совершенно не соответствует фактам, элементам действительности, которые можно было бы использовать, чтобы даже с каким-то преувеличением высмеять негативные черты реального события, негативные качества или поступки личности.

Создатели фильма «Матильда» перешли далеко за черту, отделяющую собственно сатиру от изощрённых, циничных и жестоких издевательств, крайне болезненных оскорблений, грубого унижения человеческого достоинства.

#### **Ответ на вопрос № 4**

Нет. Совершенно отсутствуют какие бы то ни было основания для оценки фильма «Матильда» как реализующего приём сатиры, так как в нём не применён указанный приём.

\* \* \* \* \*



**Слободчиков В.И., Понкин И.В., Троицкий В.Ю., Евдокимов А.Ю. Заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 29.03.2017 по сценарию и двум трейлерам фильма «Матильда»**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее комплексное (психолого-культуролого-юридико-лингвистическое) исследование выполнено по обращению депутата Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации Н.В. Поклонской от 13.03.2017.

**Данные о специалистах**

Комиссия в составе:

**Слободчиков Виктор Иванович**, доктор психологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования» (стаж научной деятельности – 48 лет, стаж экспертной деятельности – 28 лет), председатель Комиссии;

**Понкин Игорь Владиславович**, доктор юридических наук, профессор, председатель Правления Региональной общественной организации «Институт государственно-конфессиональных отношений и права», член Экспертного совета по проведению государственной религиоведческой экспертизы при Главном управлении Министерства юстиции Российской Федерации по Москве (стаж научной деятельности – 27 лет, стаж экспертной деятельности – 17 лет), член Комиссии;

**Троицкий Всеволод Юрьевич**, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения науки Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) (стаж научной деятельности – 58 лет, стаж экспертной деятельности – 26 лет), член Комиссии;

**Евдокимов Александр Юрьевич**, кандидат культурологии, доктор технических наук, профессор кафедры теологии факультета гуманитарных наук Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный лингвистический университет», доцент (стаж научной деятельности – 40 лет, стаж экспертной деятельности – 12 лет), член Комиссии, –

провела комплексное (психолого-культуролого-юридико-лингвистическое) исследование представленных материалов в рамках поставленных перед специалистами вопросов.

### **Представленные для исследования материалы**

Для исследования специалистам были представлены:

- 1) распечатка текста сценария аудиовизуального произведения (фильма) «Матильда» (режиссёр – А.Е. Учитель) – на 120 листах;
- 2) аудиовидеозаписи (компьютерно-читаемые видео-файлы формата MP4) двух рекламных роликов (трейлеров) к аудиовизуальному произведению (фильму) «Матильда» на устройстве флеш-памяти.

### **Исследование проводилось в рамках следующих поставленных вопросов:**

1. Достаточно ли представленных материалов (два трейлера к фильму «Матильда» и текст сценария этого фильма) для проведения исследования и получения релевантных и объективных выводов по содержанию и направленности фильма «Матильда»?

2. Содержатся ли в фильме «Матильда» (исходя из анализа представленных на исследование материалов) смысловые элементы и особенности (выраженные лексическими средствами, визуальными художественно-изобразительными или иными средствами кинематографического искусства), имеющие отношение к религии? Если да, то к какой именно религии имеют отношение указанные элементы и особенности и на чём основывается сделанный вывод?

3. Какие образы Российского Императора Николая II (Романова) и его супруги Александры Фёдоровны формируются и транслируются фильмом «Матильда»? Имеются ли в фильме «Матильда» (исходя из анализа представленных на исследование материалов) какие-либо смысловые элементы и особенности (выраженные лексическими средствами, визуальными художественно-изобразительными или иными средствами кинематографического искусства) сексуально-семантического содержания? Если да, то какие именно элементы и особенности и на чём основывается сделанный вывод, как указанные элементы и особенности соотносятся с элементами и особенностями, имеющими отношение к религии, если таковые выявлены в ходе ответа на вопрос № 2?

4. Имеет ли какое-либо значение для восприятия зрителями образа Российского Императора Николая II (Романова) то обстоятельство, что его роль в фильме «Матильда» играет германский актёр Ларс Айдингер, исполнивший в 2012 году роль Амоса Квондфри в фильме П. Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания»? Если имеет, то какое значение и чем оно определяется?

5. Может ли фильм «Матильда» (исходя из анализа представленных на исследование материалов), в части его элементов и особенностей, имеющих отношение к религии (если они выявлены при ответах на предыдущие вопросы), быть обоснованно признан в качестве произведения, реализующего приём сатиры?

### Применённые методы исследования и предметно-объектная область исследования

Применённые при проведении настоящего исследования методы исследования обозначены далее и в описаниях исследований в рамках ответов на поставленные вопросы повторно не указываются.

При проведении исследования были использованы методы психологического, культурологического, лингвистического, а также юридико-лингвистического анализа.

В рамках проведённого психологического анализа были использованы методы психосемантического анализа, контент-анализа и другие методы<sup>36</sup>.

В рамках проведённого лингвистического и юридико-лингвистического анализа были использованы методы текстологического, лексического, лингво-семантического, логического и методологического анализа<sup>37</sup>, а также формально-юридического анализа<sup>38</sup>, в том числе в части установления связей Российского Императора<sup>39</sup> с Российской Православной Церковью по законодательству Российской Империи, а также в части выявления значений понятий «*порнография*» и «*сатира*» в целях обеспечения выявления в исследуемых материалах признаков, подтверждающих наличие или отсутствие в них информации, являющейся информацией порнографического характера, и оценки обоснованности оценки фильма как реализующего приём сатиры.

В рамках проведённого культурологического анализа были использованы метод системного анализа, метод семиотического анализа<sup>40</sup> и другие методы, а также аксиологический (ценностный) подход<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Методы изложены в специальной литературе, в том числе в следующей: *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. 3-е изд. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.; *Кудрявцев И.А.* Комплексная судебная психолого-психиатрическая экспертиза. – М., 1999; *Коченов М.М.* Введение в судебно-психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998.

<sup>37</sup> Методы изложены в специальной литературе, в том числе в следующей: Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридический мир, 2006. – 112 с.; *Галяшина Е.И.* Лингвистика vs экстремизма: В помощь судьям, следователям, экспертам / Под ред. М.В. Горбаневского. – М.: Юридический мир, 2006. – 96 с.; Цена слова: Из практики лингвистических экспертиз текстов СМИ в судебных процессах по защите чести, достоинства и деловой репутации / Под ред. М.В. Горбаневского. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Галерея, 2002; *Кобозева И.М.* Лингвистическая семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.; *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. – М.: Наука, 1974. – 366 с.

<sup>38</sup> Методы изложены в специальной литературе, в том числе в следующей: *Алексеев С.С.* Право: Азбука – теория – философия: Опыт комплексного исследования. – М.: Статут, 1999. – 711 с.; *Сырых В.М.* Логические основания общей теории права. Т. 2. Логика правового исследования. – М.: Юстицинформ, 2004. – 560 с.

<sup>39</sup> Полный или сокращённый юридически корректный его титул в настоящем заключении не приводится, для упрощения именуется как «Российский Император». – *Прим авт.*

<sup>40</sup> **Семиотика** – наука о знаках и знаковых системах. В рамках семиотического анализа независимо от сферы его использования, как правило, выделяются три уровня исследования

Использовались также следующие комплексные методы:

1) метод визуального семиотического анализа исследуемого фильма (на основе анализа представленных материалов) как единого целостного произведения с реализованным концептуально-содержательным и композиционным замыслом, смыслом и с определённой коммуникативной стратегией;

2) метод контекстного узконаправленного анализа отдельных сюжетных линий, проходящих через исследуемый фильм (на основе анализа представленных материалов);

3) метод контекстного узконаправленного анализа отдельных сцен исследуемого фильма и элементов этих сцен (на основе анализа представленных материалов);

4) метод выборочного покadroвого анализа представленных аудиовизуальных материалов (трейлеров);

5) метод комплексного психосемантического анализа, контент-анализа и юридико-лингвистического анализа реплик (высказываний), монологов и диалогов персонажей фильма, в том числе лексики, используемой персонажами (на основе анализа представленных материалов).

Предметом исследования явились **содержание, смысловая направленность, применённые приёмы, выразительные средства и иные, значимые для ответов на поставленные вопросы, элементы и особенности фильма «Матильда», которые выявлялись путём анализа представленных на исследование сценария фильма и трейлеров этого фильма, с позиции их психологической, культурологической, лингвистической и юридико-лингвистической оценки в рамках поставленных перед экспертами вопросов.**

В предмет настоящего исследования не входил вопрос о мере обоснованности признания фильма «Матильда» произведением искусства.

Сцены исследуемых аудиовизуальных произведений (трейлеров), а также демонстрируемые в них действия и высказывания действующих лиц (персонажей) фиксировались по внутреннему хронометрическому счётчику компьютерной программы (Media Player Classic) воспроизведения

знаковых систем: **синтактика** изучает сочетания знаков и способы их сочетания; **семантика** исследует знаковые системы как средства выражения смысла – основным её предметом является интерпретация знаков и сообщений; **прагматика** связана с изучением отношения между знаковыми системами и теми, кто использует и интерпретирует содержащиеся в них сообщения (*Красильникова Я.А. Информационная картина мира в программах провинциального телевидения: семиотический аспект // Зарубежная и российская журналистика: трансформация картины мира и её содержания / Науч. ред. А.А. Стриженко. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. технич. универс. им. И.И. Ползунова, 2003*).

<sup>41</sup> Методы изложены в специальной литературе, в том числе в следующей: *Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. – СПб.: Алетейя, 2010. – 316 с.; Теоретическая культурология. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – 624 с.; Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 284 с.*

видеозаписи (файла аудиовизуального произведения – трейлера). Так, в настоящем заключении запись «00:01:15–00:01:18» означает отсылку к определённом фрагменту трейлера, начинающемуся **приблизительно** в 1 минуту 15 секунд от начала воспроизведения файла с записью указанного аудиовизуального произведения и заканчивающемуся **приблизительно** в 1 минуту 18 секунд от начала воспроизведения указанного файла. Следует отметить, что возможны некоторые различия показаний хронометрической фиксации (показаний внутреннего хронометрического счётчика) в зависимости от особенностей конкретной используемой компьютерной программы воспроизведения видеозаписи (видеофайла).

Во избежание создания спойлеров<sup>42</sup> вербальные коммуникации (реплики персонажей) из указываемых сцен сценария, не вошедших в трейлеры, в настоящем заключении не цитируются, а сами сцены детально не раскрываются и не описываются, указываются лишь обозначенные в сценарии номера сцен.

Оценки и выводы об отсутствии спойлера (спойлеров) в приводимой в настоящем заключении информации, выходящей за рамки показанного в трейлерах, выводы о том, что такая приводимая информация, действительно, не раскрывает преждевременно сюжет фильма и не является спойлером, основаны на **отдельном заключении** (к настоящему заключению не прилагается), выполненном в частном порядке несколькими специалистами в сфере права интеллектуальной собственности, докторами юридических наук, предмет оценки которых был ограничен исключительно этим и которые не занимались исследованием фильма «Матильда» в рамках ответов на поставленные перед авторами настоящего заключения вопросы.

**Время производства исследования: 14 – 29 марта 2017 г.**

## **Основная часть. Исследование**

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 1**

Комиссия считает представленные материалы (сценарий и трейлеры) достаточными для релевантных и объективных выводов о содержании и направленности фильма «Матильда» режиссёра А.Е. Учителя.

---

<sup>42</sup> **Спойлер** – имеющая существенное значение преждевременно раскрытая информация о сюжете фильма или о наиболее значимых его сценах и сюжетных линиях, раскрытие которой разрушает задуманную авторами фильма сюжетную интригу и зрелищную неопределённость сюжетных поворотов и исхода фильма (развязки), что воспрепятствует зрителям в самостоятельном эмоциональном переживании просматриваемого фильма, может испортить впечатление от него и сделать бессмысленным его просмотр. – *Прим. авт.*

Вывод о достаточности материалов относительно трейлеров обусловлен спецификой самого жанра коротких аудиовизуальных произведений – рекламных роликов (трейлеров) к фильму, а также конкретным содержанием представленных трейлеров. В отношении трейлеров можно априори утверждать, основываясь на определении понятия «реклама», закреплённом в Федеральном законе «О рекламе»<sup>43</sup>, что они призваны **привлечь внимание** зрителей к объекту рекламирования (фильму), формировать и поддерживать интерес к нему и его продвижение на рынке. В силу этого предназначения трейлеры всегда содержат отдельные наиболее привлекающие, информативные, выразительные, яркие эпизоды и сцены фильма (при условии – не раскрывать раньше времени все наиболее яркие сцены фильма и его кульминационные моменты). Это – суть названного жанра. Как следствие, трейлер к фильму не может радикально противоречить сюжету и содержанию фильма, иначе это вызовет фрустрацию, обманутые ожидания зрителей вследствие введения их в заблуждение, в результате чего могут появиться обоснованные претензии к создателям и прокатчикам фильма и даже его провал в прокате. Поэтому по содержанию трейлеров в ряде случаев вполне возможно оценить некоторые наиболее значимые содержательные акценты, идеи и сцены соответствующего фильма, в том числе сделать выводы о наличии в фильме сцен, в которых изображаются определённые лица, и о характеристиках таких сцен. Условно говоря, например, если в трейлере демонстрируется сцена, в которой изображается нацистский преступник и в целом нацистский режим в позитивном свете, то с достаточно высокой вероятностью можно утверждать о том, что весь фильм будет иметь (имеет) такую же направленность, то есть логически обоснованно экстраполировать такой вывод об идейно-смысловой направленности на весь фильм.

Результаты проведённого сопоставительного анализа представленных сценария и трейлеров фильма «Матильда» на предмет определения меры референтности (относимости) и достаточности результатов анализа трейлеров для экстраполяции выводов в отношении указанных материалов на весь фильм «Матильда» позволяют обоснованно утверждать о референтности и достаточности представленного общего объёма трейлеров (и их релевантную дополнительность по отношению к представленному на исследование сценарию фильма «Матильда» – через кинематографическое раскрытие, воплощение отдельных сцен сценария) для ответа на поставленные вопросы. **При этом основное внимание при**

---

<sup>43</sup> **Реклама** – информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределённому кругу лиц и **направленная на привлечение внимания к объекту рекламирования**, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке (пункт 1 статьи 3 Федерального закона от 13.03.2006 № 38-ФЗ (ред. о 05.12.2016) «О рекламе»).

**исследовании было уделено содержанию сценария фильма «Матильда».**

### **Ответ на вопрос № 1**

Да, представленные для исследования материалы (два трейлера к фильму «Матильда» и текст сценария этого фильма) обоснованно признать вполне достаточными для релевантных и объективных выводов (в рамках поставленных вопросов) по содержанию и направленности фильма «Матильда».

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 2**

Результаты проведённого анализа содержания эпизодов и сцен фильма «Матильда», рассматриваемых во взаимосвязи со сценарием фильма, дают основания для обоснованного утверждения о ряде основных идей и коммуникативных посланий, выраженных в этом фильме в целом, об основном содержании этого фильма, в том числе выявить смысловые связи содержания многих сцен фильма с православным христианством, содержательную относимость названного фильма к прямому смысловому, коннотативному и дискурсивному полю православного христианства.

Это обусловлено, в частности, тем, что центральными действующими лицами фильма «Матильда» являются персонаж «Николай II», отождествляемый с образом Российского Императора Николая II (Романова), и персонаж «Александра Фёдоровна», отождествляемая с образом Александры Фёдоровны, супруги Российского Императора Николая II.

В фильме «Матильда» Николай II (Романов) изображается в трёх периодах его жизни: 1) как наследник, будущий Российский Император, при жизни его отца; 2) после смерти отца, когда коронация ещё не состоялась, но юридически он уже считался вступившим на Престол, 3) во время его коронации. Заметим, что действовавшими в то время законами Российской Империи было установлено, «по кончине Императора, Наследник Его вступает на Престол силою самого закона о наследии, присвояющего Ему сие право. Вступление на Престол Императора считается со дня кончины Его предшественника»<sup>44</sup>, следовательно, в целом ряде сцен Николай II

---

<sup>44</sup> Статья 31 главы IV «О вступлении на Престол и о присяге подданства» Раздела первого «О священных правах и преимуществах Верховной Самодержавной Власти» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи издания 1857 года (отсылка к Актам от 12.12.1825 и от 18.02.1855). Сводъ законовъ Россійской Имперіи, изданія 1857 года. Томъ первый. Часть I. – Санкт-Петербургъ: Типографія Второго Отдѣленія Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, 1857. – С. 6.

Статья 53 Главы 5 «О вступлении на Престол и о присяге подданства» Раздела первого «Основные Государственные Закона» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи (отсылка, в частности, к Акту от 01.03.1881). Сводъ законовъ Россійской Имперіи (Издание

изображается юридически являющимся уже Российским Императором (хотя ещё и до процедуры коронации).

Наряду с вышесказанным, существенное не только юридическое, но и общее культурно-нравственное значение для восприятия и оценки фильма «Матильда» имеет общеизвестный факт, что Николай II (Романов) и его супруга Александра Фёдоровна были канонизированы Русской Православной Церковью Московского Патриархата как святые – царственные страстотерпцы («прославлены в Соборе новомучеников и исповедников Российских в лике страстотерпцев»). Факт канонизации Николая II и его семьи не мог быть неизвестен создателям фильма (в силу общеизвестности этого факта).

В юридическом смысле указанный факт канонизации (признания внутренними установлениями) Русской Православной Церковью Николая II (Романова) и его супруги Александры Фёдоровны святыми (царственными страстотерпцами), обуславливающий особое религиозное почитание этих лиц верующими Русской Православной Церкви, влечёт (в силу пункта 2 статьи 15 Федерального закона от 26.09.1997 № 125-ФЗ (ред. от 06.07.2016) «О свободе совести и о религиозных объединениях») обязанность Российской Федерации как светского правового государства уважать данное установление Русской Православной Церкви (как и другие внутренние установления религиозных организаций, при условии, что они не противоречат законодательству Российской Федерации<sup>45</sup>). Общественные отношения в части публичного выражения мнений и распространения информации о лицах, которые особо религиозно почитаемы верующими Русской Православной Церкви, характеризуются наличием правового регулирования, включающего требование правовой защиты религиозных чувств верующих от оскорбления (часть 5 статьи 13 и часть 2 статьи 29 Конституции Российской Федерации, пункт 6 статьи 3 Федерального закона «О свободе совести и о религиозных объединениях», статьи 148 и 282 Уголовного кодекса Российской Федерации от 13.06.1996 № 63-ФЗ (ред. от 07.02.2017)).

Распространение на отношения, возникшие в результате принятия внутренних установлений Русской Православной Церкви касательно указанных лиц, действия правовой нормы пункта 2 статьи 15 Федерального закона «О свободе совести и о религиозных объединениях» обуславливает признание факта принятия указанных установлений юридическим фактом, то есть обстоятельством, с которым нормы законодательства связывают наступление правовых последствий (установление, изменение, прекращение или другие трансформации правоотношений), связанных с

---

неофициальное) / Подъ ред. и с прим. И.Д. Мордухай-Болтовского. Книга первая. Томы I–III. – С.-Петербург: Русское Книжное Товарищество «Дъятель», 1912. – С. 4.

<sup>45</sup> Пунктом 2 статьи 15 Федерального закона от 26.09.1997 № 125-ФЗ (ред. от 06.07.2016) «О свободе совести и о религиозных объединениях» установлено, что государство уважает внутренние установления религиозных организаций, если указанные установления не противоречат законодательству Российской Федерации.



указанным обстоятельством. Так, предусмотренная статьёй 148 Уголовного кодекса Российской Федерации гарантия защиты государством религиозных чувств верующих от оскорблений в форме публичных действий, выражающих явное неуважение к обществу, является обеспечивающим механизмом реализации вышеуказанного уважения государством.

Необходимо подчеркнуть, что религиозное почитание, осуществляемое верующими в отношении особо религиозно ценных для них объектов (притом что понимание религиозного почитания и формы его выражения могут быть различными в разных религиях), является формой реализации свободы вероисповедания и подпадает под правовую охрану, гарантированную статьями 148 и 282 Уголовного кодекса Российской Федерации.

Следует отметить, что юридическое значение для оценки относимости (связи) образа Российского Императора Николая II к православному христианству имеет то, что, согласно законам Российской Империи: «Император, как Христианский Государь, есть верховный защитник и хранитель догматов господствующей веры, и блюститель правоверия и всякого в Церкви святой благочиния»<sup>46</sup>. При этом из правовой нормы о том, что «в управлении Церковном Самодержавная Власть действует посредством Правительствующего Синода»<sup>47</sup>, следует, что

---

<sup>46</sup> Статья 42 главы VII «О вере» Раздела первого «О священных правах и преимуществах Верховной Самодержавной Власти» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи издания 1857 года (отсылка к Актам от 25.01.1721 и от 05.04.1797). Сводъ законовъ Россійской Имперіи, изданія 1857 года. Томъ первый. Часть I. – Санкт-Петербургъ: Типографія Второго Отдѣленія Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, 1857. – С. 10.

Статья 64 Главы 7 «О вере» Раздела первого «Основные Государственные Закона» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи (отсылка, в частности, к Акту о наследии Престола от 05.04.1797). Сводъ законовъ Россійской Имперіи (Издание неофициальное) / Подъ ред. и с прим. И.Д. Мордухай-Болтовского. Книга первая. Томы I–III. – С.-Петербургъ: Русское Книжное Товарищество «Дѣятель», 1912. – С. 5.

Ссылка также и на данное неофициальное издание (Свод законов издания 1912 года), то есть вышедшее после событий, изображаемых в фильме «Матильда», здесь и далее имеет самое непосредственное отношение к обсуждаемому кругу вопросов, поскольку канонизация царской семьи как царственных страстотерпцев осуществлена была в связи с трагическими событиями, имевшими место уже после выхода в свет данного издания.

<sup>47</sup> Статья 43 главы VII «О вере» Раздела первого «О священных правах и преимуществах Верховной Самодержавной Власти» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи издания 1857 года (отсылка к Акту от 25.01.1721). Сводъ законовъ Россійской Имперіи, изданія 1857 года. Томъ первый. Часть I. – Санкт-Петербургъ: Типографія Второго Отдѣленія Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, 1857. – С. 10.

Статья 65 Главы 7 «О вере» Раздела первого «Основные Государственные Закона» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи (отсылка, в частности, к Акту о наследии Престола от 25.01.1721). Сводъ законовъ Россійской Имперіи (Издание неофициальное) / Подъ ред. и с прим. И.Д. Мордухай-Болтовского. Книга первая. Томы I–III. – С.-Петербургъ: Русское Книжное Товарищество «Дѣятель», 1912. – С. 5.

Российский Император юридически осуществлял (опосредованное, в определённой мере) управление Российской Православной Церковью, в том числе, это следовало из Акта о наследии Престола от 05.04.1797. Мера такого «управления» и вопросы по этому предмету здесь не рассматриваются, так как они не имеют прямого отношения к вопросам настоящего исследования. Таким образом, существенное значение имеет факт закреплённой в указанных выше законах Российской Империи неразрывной правовой связи Российского Императора с Российской Православной Церковью. Важно также отметить, что, согласно законам Российской Империи, «по вступлении на Престол совершается священное коронование и миропомазание по чину Православной Греко-Российской Церкви»<sup>48</sup>.

### **Ответ на вопрос № 2**

Да. Основываясь на исследовании представленных сценария и трейлеров фильма «Матильда» режиссёра А.Е. Учителя обоснованно утверждать, что в этом фильме содержится совокупность смысловых элементов и особенностей (выраженных лексическими средствами, визуальными художественно-изобразительными или иными средствами кинематографического искусства), имеющих непосредственное отношение к религии – к православному христианству. Данный вывод основан на оценке задействованных в указанном фильме персонажа «Николай II», отождествляемого с образом Российского Императора Николая II (Романова), и персонажа «Александра Фёдоровна», отождествляемой с образом Александры Фёдоровны, супруги Николая II, то есть образов лиц, канонизированных Русской Православной Церковью как святые (царственные страстотерпцы), а в силу этого – религиозно почитаемых верующими Русской Православной Церкви.

При этом содержательно-коммуникативная направленность фильма «Матильда» в целом реализована его создателями посредством помещения указанных образов в ситуации смешения религиозно высокоценного (сакрального) с вульгарно-аморальным, с вульгарно-сексуальным и т.д. (Этот вывод сформулирован по результатам

---

<sup>48</sup> Статья 35 главы V «О священном короновании и миропомазании» Раздела первого «О священных правах и преимуществах Верховной Самодержавной Власти» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи издания 1857 года (отсылка, в частности, к Актам от 21.04.1826 и от 24.04.1841). Сводъ законовъ Россійской Имперіи, изданія 1857 года. Томъ первый. Часть I. – Санкт-Петербургъ: Типографія Второго Отдѣленія Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи, 1857. – С. 7.

Статья 57 Главы 5 «О священном короновании и миропомазании» Раздела первого «Основные Государственные Закона» Части первой «Свод Основных Государственных Законов» Тома 1 Свода законов Российской Империи (отсылка, в частности, к Акту от 24.01.1883). Сводъ законовъ Россійской Имперіи (Издание неофициальное) / Подъ ред. и с прим. И.Д. Мордухай-Болтовского. Книга первая. Томы I–III. – С.-Петербургъ: Русское Книжное Товарищество «Дѣятель», 1912. – С. 4.

исследования в рамках ответа на вопрос № 3 и развёрнуто обоснован ниже).

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 3**

Концептуальный замысел фильма «Матильда» реализован посредством совокупности, в том числе, некорректных приёмов, которые обеспечивают общий интегральный эффект фильма – формирование ложной убеждённости зрителей в правдивости представленных в фильме крайне негативных (как показано ниже) образов Российского Императора Николая II и его супруги Александры Фёдоровны.

То обстоятельство, что в фильме «Матильда» Российский Император Николай II (Романов) и его супруга Александра Фёдоровна изображены в ряде сцен в период, когда они ещё не были Императором и Императрицей (до момента смерти Императора Александра III), в период до момента заключения брака между ними (до 14(26).11.1894), а Алиса, принцесса Гессен-Дармштадтская, возможно (в ряде сцен), – в период до того, как 21.10(02.11).1894 она приняла православие с именем Александры и отчеством Фёдоровны<sup>49</sup>, не имеет существенного значения для оценки содержания и направленности этого фильма в части созданных в нём образов указанных лиц. Поэтому в настоящем заключении говорится о Николае II и о его супруге Александре Фёдоровне (безотносительно хронологии их правового статуса).

Следует отметить, основываясь на законодательстве Российской Федерации, что объектами противоправных посягательств при совершении действий, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства в связи с исповеданием ими религии (по религиозному признаку), могут признаваться не только материальные объекты религиозного назначения, но также и лица, в отношении которых верующие выражают религиозное почитание и авторитет которых неотделимо связан с авторитетом религиозной организации (или даже религии) в целом (например, ныне живущие отдельные священнослужители или религиозно почитаемые ранее жившие лица)<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> В сценарии и трейлерах затруднительно точное установление хронологии изображаемых сцен; это и не входило в предмет исследования. – *Прим. авт.*

<sup>50</sup> См.: *Ponkin I.V. In merito alla tutela dei sentimenti religiosi e della dignità individuale dei credenti // Diritto Penale Contemporaneo. – 26 Febbraio 2016; Понкин И.В. Проблемы государственной политики в сфере противодействия экстремистской деятельности. – М., 2011; Понкин И.В. Автономный внеправовой нормативный порядок в сфере религии и защита государством религиозных чувств и достоинства личности верующих // Религия и право. – 2014. – № 3. – С. 8–11; Понкин И.В. Богохульство и кощунство с точки зрения права. Непосредственные объекты противоправных посягательств при совершении действий, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства // Юридическое религиозоведение. – 2014. – № 2. – С. 9–13.*

## Исследование и оценка формируемого и транслируемого фильмом «Матильда» образа канонизированного Русской Православной Церковью Российского Императора Николая II (Романова)

Ряд сцен фильма «Матильда» направлен на достижение интроекции<sup>51</sup> зрителями транслируемого фильмом заведомо ложного и крайне пейоративно-денигративного<sup>52</sup> (уничжительно-очерняющего) образа Николая II как лица, обладающего явно низкими умственными способностями, акцентированно контрастирующими с его социальным статусом (сцены №№ 6, 69<sup>53</sup> и др.)<sup>54</sup>. Усилить это впечатление призвана не имевшая места в реальности сцена обморока Николая II во время коронации с падением короны с его головы (трейлер № 1 – 00:01:12–00:01:14; 00:02:00–00:02:02). В стремлении к эпатажирующей эффектности создатели фильма «Матильда» идут на сознательные фальсификации исторических фактов.

Как следует из трейлеров к фильму «Матильда», одной из основных сюжетных линий этого фильма<sup>55</sup> является представление в качестве имевших место в действительности (создатели фильма старательно добиваются интроекции зрителями этого мифа как правды, как реального факта) бурных любовных отношений и (неоднократно реализованной) сексуальной связи между персонажем «Николай II» и персонажем «Матильда Кшесинская».

Очевидное грубо искажённое изображение действительных исторических фактов сочетается с применением создателями фильма «Матильда» приёмов, оскорбляющих религиозные чувства верующих Русской Православной Церкви, которые, как общеизвестно, религиозно почитают канонизированных Русской Православной Церковью Российского Императора Николая II и его супругу Александру Фёдоровну.

---

<sup>51</sup> **Интроекция** – включение индивидом в свой внутренний мир воспринимаемых им взглядов, мотивов и установок других людей уже как своих взглядов, мотивов и установок (Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1999. – С. 244). Метод и результат обеспечения трансформации коммуникативного послания в собственное убеждение реципиента.

<sup>52</sup> **Пейоративный** [лат. *peior* худший] – уничижительный.

**Денигративный** – очерняющий, порочащий.

<sup>53</sup> В этой сцене имеет место аллюзия (в определённой степени кодирования коммуникативного сигнала) к известному (растиражированному) заведомо ложному, откровенно бредовому и клеветническому мифу о будто бы массовом истреблении Николаем II **домашних** кошек. – *Прим. авт.*

<sup>54</sup> Данная информация, выходящая за рамки показанного в трейлерах, не раскрывает преждевременно сюжет фильма и не является спойлером в силу того, что не затрагивает ни одну из сюжетных линий названного фильма, не раскрывает никакую значимую сцену; сюжет исследуемого фильма не выстроен вокруг темы психического здоровья или нездоровья Николая II и проявлений сказанного.

<sup>55</sup> Как это выглядит по исследуемому сценарию фильма, во избежание создания спойлера, в настоящем заключении не сообщается.

Звучащее в фильме приписанное Российскому Императору Александру III заведомо ложное и абсурдное высказывание: *«За последние сто лет только один русский царь не жил с балеринами. Это – я»* (трейлер № 1 – 00:00:08–00:00:13) – призвано сформировать у зрителей фильма установку восприятия, заключающуюся в признании, что сказанное и изображаемое в действительности могло быть, трансформируемую за счёт интроспекции зрителями основных идей-посылов, выраженных в сценах и образах анализируемого фильма, в установку признания того, что демонстрируемое имело место в действительности. Процитированное выше высказывание, осознанно и ложно приписанное создателями фильма Российскому Императору Александру III, дополнено ещё одним высказыванием, доводящим ситуацию до абсурда (сцена № 6)<sup>56</sup>.

В трейлерах к фильму «Матильда» показаны эпизоды фильма, содержащие постельные сцены (сцены сексуальных актов) персонажа «Николай II» с персонажем «Матильда Кшесинская» (трейлер № 1 – 00:00:30–00:00:31; трейлер № 2 – 00:00:58–00:01:02, 00:01:23–00:01:24)<sup>57</sup>. Персонаж «Матильда Кшесинская» открыто позиционируется в фильме как «любовница» персонажа «Николай II» (сцена № 25 и др.), а с определённой степенью кодирования коммуникативного сигнала (посредством реализации приёма метонимической подмены) – и как его «невеста» (сцена № 40).

Персонаж «князь Андрей» говорит персонажу «Николай II» в отношении Кшесинской: *«Если тебя полюбит такая женщина, ты станешь настоящим. Таким, каким тебя задумал Господь»* (трейлер № 2 – 00:00:21–00:00:23).

Учитывая, что персонаж «Матильда Кшесинская» сама в сцене № 70 заявляет, что вступала в беспорядочные (во всяком случае – многочисленные) внебрачные сексуальные связи со многими мужчинами<sup>58</sup>, то на контрасте (в противопоставлении Матильды Кшесинской –

---

<sup>56</sup> Во избежание создания спойлера, это дополняющее высказывание в настоящем заключении не цитируется. Данная информация о наличии вообще какого-то дополняющего высказывания, выходящая за рамки показанного в трейлерах, не раскрывает преждевременно сюжет фильма и не является спойлером в силу того, что не затрагивает ни одну из сюжетных линий названного фильма, не раскрывает никакую значимую сцену.

<sup>57</sup> Сколько таких сцен изображается в сценарии, во избежание создания спойлера, в настоящем заключении не сообщается. Отметим лишь референтность трейлеров в этой части сценарию.

<sup>58</sup> Данная информация, выходящая за рамки показанного в трейлерах, не раскрывает преждевременно сюжет фильма и не является спойлером в силу того, что не затрагивает ни одну из сюжетных линий названного фильма, не раскрывает никакую значимую сцену; сюжет исследуемого фильма не сопряжён с темой невинности и порядочности или, напротив, с темой аморальности и сексуальной неразборчивости Матильды Кшесинской.

Описание того, что не является существенным для понимания (предположений, догадок) сюжета фильма и, в силу этого, не является спойлером для будущего (в части публичной демонстрации, проката) фильма, само по себе, не может оцениваться как спойлер.

Александре Фёдоровне) зрителям, в сущности, внушается, что брак Николая II и Александры Фёдоровны – был заключён не по любви, без истинных чувств, был «ненастоящим», в то время как с Матильдой Кшесинской Николая II, якобы, связывали настоящие чувства. При этом отношения с Матильдой Кшесинской, вступающей в сексуальные связи со многими мужчинами в обмен на ценные подарки и содержание, преподносятся в положительном романтическом ключе.

Дополнительно придать видимость правдоподобия указанной сюжетной линии бурных любовных отношений и (неоднократно реализованной) сексуальной связи между персонажем «Николай II» и персонажем «Матильда Кшесинская» призваны сцены вербального выражения персонажем «Российский Император Александр III» грубо-презрительного отношения к персонажу «Александра Фёдоровна» (сцены №№ 6 и 7), фактически – подстрекания, настойчивого побуждения персонажем «Российский Император Александр III» персонажа «Николай II» ко вступлению в сексуальные отношения и связь с персонажем «Матильда Кшесинская» (сцена № 6) и последующее «благословение» персонажем «Российский Император Александр III» сексуальных связей персонажа «Николай II» и персонажа «Матильда Кшесинская» (трейлер № 2 – 00:00:42–00:00:44, а также сцена № 39).

Закадровый текст в одном из трейлеров: *«Ты – царь, ты имеешь право на всё, кроме любви»* (трейлер № 1 – 00:01:52–00:01:58), отсутствующий в такой формулировке в сценарии фильма, призван (во взаимосвязи с использованными в фильме приёмами) внушать мысль, что Царь вправе делать всё, не ограничивая себя нравственными нормами, и что именно такое правосознание было присуще Николаю II, а также призван способствовать интроекции в сознании зрителей идеи-посыла, что реализованный в фильме вымысел создателей фильма относительно бурных и многочисленных сексуальных контактов между персонажами «Николай II» и «Матильда Кшесинская» будто бы соответствует исторической действительности.

Усиливает негативный образ персонажа «Николай II» приписывание ему выбора в пользу вызывающей отвращение, совершенно некрасивой (с точки зрения классических европейских и, в частности, русских представлений о женской красоте) по внешности и иным физическим данным Матильды Кшесинской (на известных её фотографиях чётко видны: выпирающие кривые зубы, вытянутая вперед форма лица, делающая её внешне схожей с мышью или крысой, несуразная фигура) в противопоставлении с объективно обладавшей яркой классической европейской женской красотой Александрой Фёдоровной. То, что роль Матильды Кшесинской в фильме «Матильда» играет актриса с удовлетворительными внешними данными, существенного значения не имеет, поскольку восприятие значительной частью зрителей фильма «Матильда» будет происходить во взаимосвязи с увиденными ими ранее

изображениями внешности реальной Матильды Кшесинской, многократно показанными в телепередачах, печатных и интернет-СМИ. Учитывая сказанное выше, сцены подстрекания, настойчивого побуждения персонажем «Российский Император Александр III» персонажа «Николай II» ко вступлению в сексуальную связь с персонажем «Матильда Кшесинская» (сцена № 6) и последующее «благословение» персонажем «Российский Император Александр III» сексуальной связи персонажа «Николай II» и персонажа «Матильда Кшесинская» (трейлер № 2 – 00:00:42–00:00:44) предстают как явный абсурд, нелепые и крайне оскорбительные измышления.

Кроме того, при восприятии транслируемых фильмом «Матильда» мифов о сексуальных связях Николая II и Матильды Кшесинской неминуемо многими зрителями будут приниматься во внимание оскорбительные сексуальные и прочие фантазии Матильды Кшесинской о Николае II, в частности, отражённые в опубликованных ею «воспоминаниях»<sup>59</sup>, а также в её «воспоминаниях», ставших известными по публикациям в начале 2017 года в газете «Московский комсомолец». Учитывая, что эти эпатазирующие публику сексуальные вымыслы Матильды Кшесинской не подтверждаются никакими достоверными историческими источниками, в том числе свидетельствами современников (притом что Николай II практически всегда был под пристальным вниманием его окружения), считаем, что ссылки на её «воспоминания» никак не могут служить каким-либо доказательством наличия представляемых в фильме их отношений в действительности.

С учётом сказанного выше, комиссия заключает, что созданный в фильме «Матильда» образ канонизированного Русской Православной Церковью Российского Императора Николая II не может не оскорблять религиозные чувства и не унижать человеческое достоинство значительной части православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, поскольку названный фильм направлен на формирование вполне определённого – пейоративно и дисфорически денигративного (очернённого), девальвированного и литотизированного – ложного образа Российского Императора Николая II как неадекватного и нравственно растленного человека, не обладающего внутренними нравственными ограничениями, ставящего сиюминутные личные интересы сексуального удовлетворения в крайне сомнительных и социально-порочных с нравственной точки зрения обстоятельствах (при традиционном для России и русского народа понимании общественной нравственности) выше интересов Российского государства и репутации правящего Дома Романовых.

---

<sup>59</sup> Матильда Кшесинская. Воспоминания. – М.: Центрполиграф, 2004.

Поскольку такой образ Николая II, формируемый и транслируемый фильмом «Матильда» посредством использования манипулятивных приёмов (приём подмены факта мнением, являющимся «художественным» вымыслом, приём ложного атрибутирования (наклеивания ярлыков), приём совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с вульгарно-сексуальным и др.), обеспечивающих интроекцию зрителями этого образа как правдивого и реального, не соответствует исторической действительности, о чём не могли не знать создатели фильма, то обоснованно утверждать, что указанные выше приёмы были применены намеренно, то есть негативное оскорбительное воздействие на религиозные чувства значительной части граждан осознавалось и преследовалось создателями фильма или осознанно допускалось ими.

Указанное выше негативное воздействие сцен и образов фильма «Матильда» и использованных в этом фильме приёмов (описанных выше) направлено не только на дискредитацию одного указанного лица (Николая II), но распространяется и на находящуюся с указанным лицом в неразрывной связи (через религиозное почитание) социальную группу православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, так как приписывание создателями фильма крайне негативных личных качеств канонизированному и религиозно почитаемому указанными верующими Николаю II (посредством выявленных и описанных выше приёмов) влечёт за собой формирование заведомо ложного пейоративно-денигративного образа верующих Русской Православной Церкви, выражающих религиозное почитание Николая II как святого (царственного страстотерпца). Тем самым, формируется представление о верующих Русской Православной Церкви, религиозно почитающих Николая II, как неадекватных лицах, почитающих «негодный объект почитания», обладающих фиктивной религиозностью и низкими интеллектуальными качествами, неспособных понять абсурдность ситуации: в фильме сформирован крайне негативный образ Николая II, но при этом верующие Русской Православной Церкви его («Николая II») религиозно почитают, что логически определяет вывод об их (верующих) вышеуказанных характеристиках.

Такой крайне пейоративно-денигративный образ верующих Русской Православной Церкви, представление о них, опосредованно формируемые фильмом «Матильда», не соответствуют действительности.

Таким образом, посредством применения вышеуказанных приёмов верующим Русской Православной Церкви (тем из них, кто выражает религиозное почитание Николая II) опосредованно атрибутируется ряд заведомо ложных негативных, уничижительных, оскорбительных характеристик, вследствие чего грубо унижается человеческое достоинство этих православных верующих и оскорбляются их религиозные чувства.



## Исследование и оценка формируемого и транслируемого фильмом «Матильда» образа канонизированной Русской Православной Церковью Александры Федоровны, супруги Российского Императора Николая II

Анализ фильма «Матильда» (на основе его сценария и двух трейлеров) даёт достаточные основания для вывода о том, что этим фильмом формируется вполне определённый негативный оскорбительный образ религиозно почитаемой верующими Русской Православной Церкви Александры Фёдоровны, супруги Николая II.

Этот ложный негативный образ внедряется создателями фильма в сознание зрителей путём применения манипулятивных приёмов (приём подмены факта мнением, являющимся «художественным» вымыслом, приём ложного атрибутирования (наклеивания ярлыков) и др.), обеспечивающих интроекцию зрителями этого образа как реального и правдивого.

Ряд сцен фильма «Матильда» направлен на обеспечение интроекции зрителями транслируемого этим фильмом заведомо ложного и крайне пейоративно-денигративного (уничижительно-очерняющего), девальвированного и литотизированного образа Александры Фёдоровны – как психически неуравновешенной и неадекватной личности, нравственно порочной женщины (сцены №№ 42, 43, 57 и др.)<sup>60</sup>, экзальтированной и погрязшей в совершенно вульгарных и социально порицаемых (с точки зрения православного верующего) оккультно-религиозных предрассудках и практиках, в том числе связанных с относимыми к религиозному сатанизму кровавыми ритуалами – практиками т.н. «чёрной магии» (сцены №№ 35, 37, 38, 41, 42, 57, 58)<sup>61</sup>, то есть совершающей действия, абсолютно несовместимые с христианством и враждебные христианству.

<sup>60</sup> Данная информация, выходящая за рамки показанного в трейлерах, не раскрывает преждевременно сюжет фильма и не является спойлером в силу того, что не затрагивает ни одну из сюжетных линий названного фильма, не раскрывает никакую значимую сцену, сюжет исследуемого фильма не выстроен вокруг темы психического здоровья или нездоровья Александры Фёдоровны и проявлений сказанного. Кроме того, **этот момент уже был освещён, раскрыт в СМИ (причём с весьма большим охватом адресатов) – см.:** Царь и Матильда. Епископ Тихон Шевкунов и режиссёр Алексей Учитель об исторической правде и художественном вымысле // <<https://rg.ru/2016/12/13/tihon-shevkunov-i-aleksej-uchitel-ob-istoricheskoy-pravde-i-hudozhestvennom-vymysle.html>>. – 13.12.2016; Епископ Тихон рассказал, как РПЦ будет бороться с «Матильдой» // <<http://nsn.fm/culture/episkop-tikhon-rasskazal-kak-rpts-budet-borotsya-s-matildoy.php>>. – 19.03.2017.

<sup>61</sup> Данная информация, выходящая за рамки показанного в трейлерах, не раскрывает преждевременно сюжет фильма и не является спойлером в силу того, что не затрагивает ни одну из сюжетных линий названного фильма, не раскрывает никакую значимую сцену, сюжет исследуемого фильма не выстроен вокруг религиозных пристрастий или увлечений Александры Фёдоровны и проявлений сказанного. Кроме того, **этот момент уже был освещён, раскрыт в СМИ (причём с весьма большим охватом адресатов) – см.:** Епископ Тихон рассказал, как РПЦ будет бороться с «Матильдой» // <<http://nsn.fm/culture/episkop-tikhon-rasskazal-kak-rpts-budet-borotsya-s-matildoy.php>>. – 19.03.2017.

Такое восприятие созданного в фильме образа Александры Фёдоровны возникнет практически у любого образованного человека, знакомого с основами православного вероучения и ценностями православного христианства.

В указанных сценах в отношении Александры Фёдоровны создателями фильма «Матильда» реализуется известный порочащий приём наклеивания ярлыка, в данном случае – ярлыка приверженца оккультно-религиозных верований и практик (сопряжённых с религиозным сатанизмом, учитывая показанную её (голословно приписанную ей) вовлечённость в кровавые ритуалы религиозного сатанизма), которые крайне негативно воспринимаются в православном христианстве, православными верующими. Ложное приписывание (вменение) увлечения религиозным оккультизмом является крайне оскорбительным для любого православного верующего, в отношении которого такие утверждения делаются, грубым оскорблением его религиозных чувств и унижением его человеческого достоинства.

Посредством использования манипулятивных приёмов (в том числе – приёма подмены факта мнением, являющимся «художественным» вымыслом, приёма ложного атрибутирования (наклеивания ярлыков), приёма совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с вульгарно-низменным, приёма помещения образа в семантическое поле религиозного сатанизма и оккультизма и др.) – обеспечивается интроекция зрителями этого образа как правдивого и реального.

Учитывая, что Александра Фёдоровна была канонизирована Русской Православной Церковью как святая (царственная страстотерпица), публичное (при публичной демонстрации фильма) заведомо ложное приписывание ей увлечения религиозным оккультизмом является оскорбительным для любого верующего Русской Православной Церкви, грубым и жестоким оскорблением его религиозных чувств, откровенным уничижительным издевательством над его человеческим достоинством.

Для пояснения характера указанного выше крайне негативного морально-психологического воздействия на значительную часть верующих Русской Православной Церкви укажем, что соразмерным аналогом по степени негативного воздействия явилось бы ложное публичное приписывание особо почитаемому, например, в иудаизме лицу систематического совершения им грубейших (по сути) и отвратительных (по внешнему выражению) нарушений установленных в иудаизме религиозных запретов. Близким аналогом такого оскорбления чувств и унижения человеческого достоинства применительно к лицам, заявляющим себя неверующими, было бы голословное публично распространяемое клеветническое обвинение близких и дорогих им людей (например, родителей таких лиц) в совершении каких-либо отвратительных злодеяний или крайне аморальных поступков, свидетельствующих об их крайне низком нравственном уровне, например, обвинение в педофилии,

зоофилии или в чём-то не менее отвратительном, в том, что они сами оценивают как нечто совершенно недопустимое и крайне, в высшей степени порицаемое и оскорбительное для них самих. Настоящее отступление сделано с целью показать степень и характер морально-психологического воздействия применённых создателями фильма «Матильда» приёмов на значительную часть зрителей, а также на православных верующих, которым станет известно (в случае демонстрации фильма) об издевательских манипуляциях, совершаемых при публичной демонстрации указанного фильма в отношении религиозно почитаемых ими лиц.

С учётом сказанного, комиссия заключает, что созданный в фильме «Матильда» образ канонизированной Русской Православной Церковью Александры Фёдоровны не может не оскорблять религиозные чувства и не унижать человеческое достоинство значительной части православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, поскольку названный фильм направлен на формирование и трансляцию вполне определённого – пейоративно и дисфорически денигративного (очернённого), девальвированного и литотизированного – ложного образа Александры Фёдоровны (трагически погибшей и впоследствии канонизированной Русской Православной Церковью, религиозно почитаемой верующими Русской Православной Церкви).

Поскольку такой образ Александры Фёдоровны, формируемый и транслируемый фильмом «Матильда», не соответствует исторической действительности, о чём не могли не знать создатели фильма, то есть все основания утверждать, что указанные выше приёмы были применены намеренно, то есть негативное оскорбительное воздействие (при публичной демонстрации фильма) на религиозные чувства и человеческое достоинство значительной части граждан осознавалось и преследовалось создателями названного фильма или осознанно допускалось ими.

Указанное выше негативное воздействие сцен и образов фильма «Матильда» и использованных в этом фильме приёмов (описанных выше) направлено не только на дискредитацию одного указанного лица (Александры Фёдоровны), но распространяется и на находящуюся с указанным лицом в неразрывной связи (через религиозное почитание) социальную группу православных верующих – верующих Русской Православной Церкви, так как приписывание создателями фильма крайне негативных личных качеств канонизированной и религиозно почитаемой указанными верующими Александре Фёдоровне (посредством выявленных и описанных выше приёмов) влечёт за собой формирование заведомо ложного пейоративно-денигративного образа православных верующих, выражающих религиозное почитание Александры Фёдоровны как святой (царственной стратотерпицы). Тем самым, формируется представление о верующих Русской Православной Церкви, религиозно почитающих

Александру Фёдоровну, как неадекватных лицах, почитающих «негодный объект почитания», обладающих фиктивной религиозностью и низкими интеллектуальными качествами, неспособных понять абсурдность ситуации: в фильме сформирован крайне негативный образ Александры Фёдоровны, но при этом верующие Русской Православной Церкви её («Александру Фёдоровну») религиозно почитают, что логически определяет вывод об их (верующих) вышеуказанных характеристиках.

Такой крайне пейоративно-денигративный образ верующих Русской Православной Церкви, представление о них, опосредованно формируемые фильмом «Матильда», не соответствуют действительности.

Таким образом, посредством применения вышеуказанных приёмов верующим Русской Православной Церкви (тем из них, кто выражает религиозное почитание Александры Фёдоровны) опосредованно атрибутируется ряд заведомо ложных негативных, уничижительных, оскорбительных характеристик, вследствие чего грубо унижается человеческое достоинство этих православных верующих и оскорбляются их религиозные чувства.

В дополнение к сказанному выше отметим, что в ходе проведения настоящего исследования в фильме «Матильда» были выявлены нижеследующие его особенности, имеющие существенное значение для ответов на поставленные перед специалистами вопросы:

– **на уровне содержания:** наличие дискурсивных и коннотативных диссонансов; ксенически артикулированные демонстративная провокативность и субверсивность творческой деятельности как (позиционируемых как обязательные) условий признания творческой состоятельности создателя произведения;

– **на уровне эстетики:** превалирование патологических устремлений и тяга к тератогенности (от греч. *τέρατος* (в родительном падеже – *τέρας*) – чудовище, урод, и от др.-греч. *γεννάω* – рождаю), связанный с этим намеренный эпатаж; ломка исторически сложившихся в культуре представлений о прекрасном и гармоничном; антинормативность;

– **на уровне художественно-изобразительных приёмов:** денигративная и пейоративная провокативность; применение намёков, метонимий и аллюзий негативного и провокативного характера; приёмы совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (обсценно-генитальным) и с тератогенным, приём сексуально-семантической метафоры и приёмы иных метафор;

– **на ценностном уровне:** абсолютизация идеологемы отсутствия для режиссёра / сценариста / артиста границ допустимого в творчестве; акцент на девальвацию традиционных нравственных ценностей в искусстве и, в целом, в культуре; размывание и разрушение оппозиции «высокое – низменное», то есть разрушение самого феномена культуры.

### Ответ на вопрос № 3

Применение создателями фильма «Матильда» (выявленных в нём и описанных выше) приёмов направлено на формирование вполне определённых, крайне оскорбительных для православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, издевательски девальвированных (литотизированных) и пейоративно и дисфорически денигративных (очернённых) образов канонизированных Русской Православной Церковью как святых (царственных страстотерпцев) Николая II (Романова) и его супруги Александры Фёдоровны. Указанные приёмы реализованы с высокой степенью провокативности и пейоративности (уничужения).

Проведённый анализ фильма «Матильда» (на основе сценария и двух трейлеров) позволяет сделать вывод о том, что в этом фильме применены следующие приёмы, посредством которых создателями фильма осуществлены намеренные действия, которые по своему объективному составу обоснованно квалифицировать как приготовление к совершению унижения человеческого достоинства верующих Русской Православной Церкви (по признаку отношения к религии) и оскорбления их религиозных чувств (в части готовящегося к публичному показу фильма) и как уже совершённые такого рода действия (в части уже выпущенных двух трейлеров):

1) унижение человеческого достоинства и оскорбление религиозных чувств верующих Русской Православной Церкви через заведомо ложное и оскорбительное атрибутирование религиозно почитаемым ими, канонизированным Русской Православной Церковью как святые (царственные страстотерпцы) Российскому Императору Николаю II и его супруге Александре Фёдоровне ряда заведомо ложных крайне негативных, оскорбительных характеристик, приписывание им социально и религиозно (в православном христианстве) неприемлемых и осуждаемых действий, наклеивание порочащих их ложных ярлыков, поскольку в силу высокого религиозного почитания названных лиц, неотделимо связанных с авторитетом Русской Православной Церкви (в силу её акта об их канонизации как святых – царственных страстотерпцев), их унижение и дискредитация влекут оскорбление религиозных чувств верующих Русской Православной Церкви;

2) формирование заведомо ложного унижительно-образного представления о православных верующих – верующих Русской Православной Церкви (выражающих религиозное почитание Николая II и его супруги Александры Фёдоровны) как лицах явно неадекватных, с низкими интеллектуальными качествами или с фиктивной религиозностью, которые неспособны увидеть очевидную ненормальность и абсурдность ситуации, когда такие верующие религиозно почитают (показанных в фильме) лиц, обладающих крайне негативными личными качествами; причём формирование таких образов осуществляется создателями фильма

намеренно, с осознанием и преследованием негативных социальных последствий таких действий в виде унижения человеческого достоинства верующих Русской Православной Церкви по признаку отношения к религии (к православному христианству) и оскорбления их религиозных чувств, либо с сознательным допущением таких последствий.

Таким образом, анализ фильма «Матильда» (основываясь на анализе сценария и трейлеров фильма) даёт достаточные основания для вывода: общая направленность фильма и содержание многих его сцен характеризуются негативным воздействием на значительную часть зрителей, проявляющимся в явном публичном оскорблении религиозных чувств верующих и унижении их человеческого достоинства, причём такое негативное воздействие фильма осознавалось его создателями или сознательно допускалось ими.

Публичная демонстрация фильма «Матильда», учитывая намеренное применение его создателями приёмов, посредством которых осуществляется грубейшее унижение человеческого достоинства верующих Русской Православной Церкви и крайне болезненное оскорбление их религиозных чувств, – совершенно недопустима.

Ответы на вторую и третью части вопроса № 3 изложены выше.

#### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 4**

В фильме «Матильда» выявлено применение отдельного самостоятельного приёма совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (вульгарно-сексуализированным или генитально-сексуальным).

Конкретное выражение применения указанного приёма заключается в задействовании в роли канонизированного Русской Православной Церковью как святого (царственного страстотерпца) и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II (Романова) – актёра с порно-амплуа, а именно – германского актёра Ларса Айдингера (Эйдингера – трейлер № 1 – 00:01:49), исполнившего ранее (в 2012 году) выраженно вульгарную порнографическую роль печатника Амоса Квудфри (Amos Quadfrey) в порнографическом фильме П. Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания».

Комиссии пришлось произвести просмотр и оценку фильма П. Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания», что дало достаточные основания для оценки этого фильма как порнографического аудиовизуального произведения, а указанного образа Амоса Квудфри – как порнографического образа (развёрнутое обоснование этих выводов в настоящем заключении не приводится, поскольку не является его предметом).

Полагаем, возможно было бы допустить, что выбор некоего (абстрактно говоря) порно-актёра на роль Николая II (Романова) был случайным, если бы кастинг проводился в Москве среди российских

актеров. Но совершенно не представляется возможным случайное попадание на кастинг и успешное прохождение кастинга актёром с порно-амплуа из Германии, совершенно визуально не похожим на Николая II (Романова). Такой выбор на роль православного русского Царя иностранного актёра с порно-амплуа, не имеющего ни капли внешнего визуального сходства с Николаем II (Романовым), обоснованно представляется сознательным провокационным выбором создателей фильма, что косвенно подтверждается связанными с сексуальной семантикой содержанием и направленностью всего фильма «Матильда». В этом контексте не имеет весомого значения оценка меры талантливости (реальной или мнимой) указанного актёра со стороны кинематографистов или искусствоведов. Важно, что персона Ларса Айдингера будет ассоциироваться с порнографическим образом Амоса Кводфри, созданным этим актёром в фильме «Гольциус и Пеликанья компания».

Создатели фильма «Матильда» намеренно добиваются интерференции (взаимопроникновения со сложным результирующим наложением) и контаминации (смешения) этих двух образов: религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви образа Николая II и порнографического образа, сыгранного актёром Ларсом Айдингером в порнографическом фильме «Гольциус и Пеликанья компания».

Как неминуемый результат, значительной частью зрителей образ Николая II, созданный в фильме «Матильда» актёром с порно-амплуа Ларсом Айдингером, будет рассматриваться в прямой смысловой, коннотативной и дискурсивной взаимосвязи с порнографическим фильмом «Гольциус и Пеликанья компания», а порнографический образ Амоса Кводфри из указанного порнографического фильма будет искусственно невольно экстраполироваться на образ религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II в фильме «Матильда» и в целом на образ Николая II. То есть аллюзии к порнографическим образам и порнографическим изображениям здесь совершенно неизбежны. Этот эффект, обоснованно полагаем, умышленно обеспечивался создателями фильма.

Указанным выше выбором специфического актёра на роль Российского Императора Николая II в фильме «Матильда» реализован **приём метонимической замены (подмены) одного знака другим** на основании их «сходства». Эта сцена метонимически (хотя и с некоторой степенью кодирования, имплицитности коммуникативного сигнала) обозначает вовлечённость персонажа «Николай II» в акцентированно экспрессивные и разнузданные сексуальные действия, в том числе в половые акты с персонажем «Матильда Кшесинская». Этим приёмом создатели фильма «Матильда» избавляют себя от необходимости включать полностью порнографические сцены непосредственно в фильм «Матильда», фактически используя в этом фильме метонимическую

отсылку к образам, содержащимся в вышеназванном порнографическом фильме с участием актёра Ларса Айдингера.

Применением указанных средств создатели фильма также реализуют приём совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (вульгарно-сексуализированным и генитально-сексуальным).

Применение этих приёмов не может быть оправдано никаким иным режиссёрским замыслом, кроме намеренного или сознательно допускаемого изощрённого издевательства над образом религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II (Романова), и не может иметь социальной и культурной ценности, в том числе с позиции социальных норм, принятых в российском обществе (общепризнаваемая недопустимость действий, способствующих унижению чувств и достоинства верующих людей).

Эти приёмы выходят за моральные пределы публично демонстрируемого художественного творчества. Художественное творчество, включая литературное и другие виды творчества, не существует в отрыве от общества, оно влияет на общественные отношения и не может быть абсолютно свободным в своих проявлениях, и в силу этого на творчество распространяется действие социальных регуляторов, в том числе – правовых норм и норм общественной нравственности.

Помещение в порнографический контекст образов религиозно почитаемых личностей других крупнейших религий России имело бы практически такой же негативный эффект, например, если изобразить в таком контексте какого-то особо почитаемого или уважаемого режиссёром или иными создателями фильма «Матильда» раввина или иного лица. Неслучайно и вполне обоснованно известная оскорбительная для евреев карикатура, изображавшая в постельной сцене Адольфа Гитлера и Анну Франк, вызвала в свое время большой скандал.

Кроме того, фильм П. Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания» обоснованно оценивать как агрессивно антихристианский, направленный на грубое унижение человеческого достоинства и жестокое оскорбление религиозных чувств верующих христиан (не только Русской Православной Церкви). В фильме «Гольциус и Пеликанья компания» осуществляются крайне оскорбительные для верующих христиан манипуляции библейским сюжетами (в том числе – образом Иисуса Христа) в целях пропаганды гомосексуальных извращений (в частности, 01:32:35 – 01:33:53 видеозаписи указанного фильма П. Гринуэя), пропаганды и оправдания инцеста (00:28:28 – 00:31:44 видеозаписи указанного фильма П. Гринуэя).



Так, сцена гомосексуального изнасилования лицом мужского пола другого лица мужского пола сопровождается в фильме «Гольциус и Пеликанья компания» следующими текстом:

*«– Мастеру Кливеру желательно мнить себя Христом.*

*– Вы будете наказаны так, как общество наказывает презренных. Уголовный суд приговорит Вас к сожжению у столба, поскольку Вы приняли своё унижение. Вы принимаете его добровольно?*

*– Да! Да, подобно Спасителю, я претерплю невыразимые муки<sup>62</sup>.*

*– Тогда вот тебе первый шаг к столбу, гомик.*

*– Во сне Вам чудилось, что ангелы изображают дьявола, чтобы спасти Вас от самого себя. Но на самом деле, это дьявол изображал ангела, дабы удостовериться в Вашем безнадежном падении.*

*– Отсрочки приговора для Вашего Христа не предвидится. Никто не пришёл спасти Христа. Никто, вообще никто. Почему кто-то должен спасти Вас? Никакой милости висящему на кресте в одиночестве, голому, покрытому кровью и рвотой в мрачном холоде ночи. Он мочится себе на ноги, исходит поносом, блюёт, харкает кровью, судорожно силится вздохнуть, в то время как вес тела разрывает лёгкие. Подумайте об этом. Мы не можем распять Вас, зато можем утопить. Так что Вас не сожгут у столба за склонность к содомии...» (01:32:35 – 01:34:31 видеозаписи указанного фильма П. Гринуэя).*

Вышеописанная абсурдная сцена фильма «Гольциус и Пеликанья компания» за счёт осуществления приёма метонимической подмены отождествляет Иисуса Христа с неким сексуальным извращенцем, а муки, которые претерпел Иисус Христос, с гомосексуальным изнасилованием этого извращенца в задний проход и его последующим утоплением.

Указанные обстоятельства так же оказывают (не могут не оказывать) прямое и существенное негативное влияние на восприятие частью зрителей исполнения Ларсом Айдингером образа Российского Императора Николая II, канонизированного Русской Православной Церковью и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви.

Для пояснения негативного индивидуально-психологического и социально-психологического воздействия выбора актёра с порно-амплуа на роль Николая II, канонизированного Русской Православной Церковью и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви, приведём пример приблизительно такого же психологического воздействия: приглашение (в некоем гипотетическом фильме) играть роль кого-либо из создателей фильма или его близкого родственника (например, отца) какого-нибудь известного порно-актёра, снявшегося к тому же в крайне оскорбительном для иудаистов и возбуждающем к ним ненависть фильме.

<sup>62</sup> После этих слов говорящего в фильме «Гольциус и Пеликанья компания» начинают насиловать в задний проход, и далее это продолжается в течение почти всех последующих цитируемых ниже реплик на фоне изображения этого гомосексуального акта.

Речь идёт об обоснованно прогнозируемом восприятии фильма референтной группой адресатов.

С точки зрения большинства верующих Русской Православной Церкви, в этическом смысле, умышленное привлечение актёра с порно-амплуа (известного по участию в оскорбительно-антихристианском фильме) сниматься в роли канонизированного и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II, является в крайне высокой степени оскорбительным для них.

Таким образом, осуществленный создателями фильма сознательный выбор вышеуказанного актёра на роль Николая II подтверждает сделанные выше выводы о денигративной, издевательской направленности фильма «Матильда».

На этом фоне экранные надписи в трейлерах *«Любовь, изменившая Россию»* (трейлер № 1 – 00:01:19–00:01:21), *«Главный исторический блокбастер года»* (трейлер № 1 – 00:01:44–00:01:47), *«Тайна Дома Романовых»* (трейлер № 2 – 00:01:17–00:01:19) – выглядят откровенным издевательством и усиливают негативное морально-психологическое воздействие фильма «Матильда» на значительную часть общества.

Отметим также весьма выраженную двусмысленность с выбором на роль Александры Фёдоровны в фильме «Матильда» актрисы Луизы Вольфрам, тоже ранее игравшей роли в весьма сомнительных постановках (рассмотрение этого вопроса не входило в предмет настоящего исследования).

#### **Ответ на вопрос № 4**

Да, для восприятия зрителями образа канонизированного Русской Православной Церковью и религиозно почитаемого верующими Русской Православной Церкви Николая II (Романова) имеет существенное негативное значение то, что его роль в фильме «Матильда» исполняет германский актёр Ларс Айдингер, исполнивший в 2012 году порнографическую роль печатника Амоса Кводфри (Amos Quadfrey) в порнографическом и оскорбительно-антихристианском фильме П. Гринуэя «Гольциус и Пеликанья компания». Это значение определяется намерением создателей фильма привлечь к воплощению роли Николая II в фильме «Матильда» указанного актёра с порно-амплуа в целях намеренного изощёренного издеательства над образом Николая II, в том числе посредством реализации приёма совмещения сакрального с порнографическим и приёма метонимической замены образа религиозно почитаемого верующими Николая II на порнографический образ.

### Исследование в рамках ответа на вопрос № 5

Исследование трейлеров к фильму «Матильда» и сценария этого фильма выявило, что нет никаких оснований считать этот фильм сатирическим произведением, а отдельные его сцены – сатирическими. Вывод об отсутствии сатиры (социальной, политической или иной) в представленных на исследование материалах основывается на том, что, исходя из смысла и определения понятия сатиры, сатира как жанр художественного (изобразительного, литературного, театрального) творчества должна соотноситься с реальными событиями, явлениями, отображать реально существующие недостатки и явления общественной жизни.

Для релевантного толкования понятия «сатира» необходимо исходить из общепризнанной в обществе интерпретационной основы, включающей нормы общественной нравственности и, применительно к Российскому Императору в данном случае, – представление общества о его государственной и общественной роли, и затем, отталкиваясь от указанной основы определить существенные признаки и социально обусловленные границы (ограничения) сатиры и условия её правовой охраны в демократическом правовом государстве. В качестве обоснования нашей позиции приведём позиции Европейского суда по правам человека, обращавшегося при рассмотрении ряда дел к вопросам о пределах допустимого в сатире.

Европейский суд по правам человека в целом признаёт, что «сатирические выступления по социальным вопросам могут играть очень важную роль в свободном обсуждении вопросов, представляющих общественный интерес» (§ 61 Постановления Европейского суда по правам человека от 14.03.2013 (окончат. – 14.06.2013) по делу «Эон против Франции»<sup>63</sup>). Однако при этом Европейский суд по правам человека подчёркивает, что **«художник и лица, распространяющие его произведения, не обладают иммунитетом от возможных ограничений, предусмотренных пунктом 2 статьи 10 Конвенции»** (§ 26 Постановления Европейского суда по правам человека от 25.01.2007 (окончат. – 25.04.2007) по делу «Союз изобразительных искусств против Австрии»<sup>64</sup>). В пункте 2 статьи 10 Европейской конвенции о защите прав человека и основных свобод установлены основания и условия возможного правомерного ограничения свободы выражения мнений. Согласно позиции, выраженной в Постановлении Европейского суда по правам человека от 14.03.2014 (окончат. – 14.06.2013) по делу «Эон против Франции», «сатира представляет собой форму художественного выражения и социального комментария и через присущие ей преувеличение и деформацию **реальности**, естественно,

<sup>63</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Cinquième section) pour l'Affaire «Eon c. France» du 14 mars 2013 (Définitif – 14.06.2013) (Requête № 26118/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-117137>>.

<sup>64</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Première section) pour l'Affaire «Vereinigung Bildender Künstler c. Autriche» du 25 janvier 2007 (Définitif – 25.04.2007) (Requête № 68354/01) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

стремится провоцировать и возбуждать» (§ 60). Данная позиция в такой же формулировке изложена в Постановлении Европейского суда по правам человека от 25.01.2007 (окончат. – 25.04.2007) по делу «Союз изобразительных искусств против Австрии» (§ 33) и в Постановлении Европейского суда по правам человека от 20.10.2009 (окончат. – 20.01.2010) по делу «Алвес да Силва против Португалии»<sup>65</sup> (§ 27).

Следовательно, это – принципиальная позиция Европейского суда по правам человека в оценке содержания и пределов сатиры: предметом сатиры («сатирической дерзости») обязательно должна выступать определённая реальность, какие-то реально существующие (или существовавшие) отношения, факты, черты личности, характеристики организации и т.д.

Указанная позиция Суда дополнительно поддержана в особом мнении судьи Лукаидеса в вышеуказанном деле «Союз изобразительных искусств против Австрии», который отметил, что «картина не приобретает “сатирический” характер, если зритель не понимает или не получает сообщения в форме... критики, которая относится к той или иной проблеме или поведению лица... Когда мы говорим об искусстве, я не считаю, что любой акт художественного выражения мы можем отнести к таковому независимо от его природы и его воздействия»<sup>66</sup>.

Более того, Европейский суд по правам человека подчёркивает, что «агрессивное выражение идей может оказываться вне пределов защиты свободы выражения, **если таковое реализует беспричинное и безосновательное очернение (дениграцию)**, например, когда единственной самоцелью посягающего утверждения выступает оскорбление». Эта позиция чётко выражена в § 48 Постановления Европейского суда по правам человека от 21.02.2012 (окончат. – 21.05.2012) по делу «Тушальп против Турции»<sup>67</sup>, в § 34 Постановления Европейского суда по правам человека от 27.05.2003 (окончат. – 27.08.2003) по делу «Скалка против Польши»<sup>68</sup>, в §§ 29 и 30 Решения Европейского суда по правам человека от 02.10.2012 по вопросу о приемлемости жалобы по делу «Владимир Ружак против Хорватии»<sup>69</sup>, в § 20 Постановления Европейского суда по правам человека от 19.07.2011

---

<sup>65</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Deuxième section) pour l' Affaire «Alves da Silva c. Portugal» du 20 octobre 2009 (Définitif – 20.01.2010) (Requête № 41665/07) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-95154>>.

<sup>66</sup> <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

<sup>67</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second Section) in the case of Tuşalp v. Turkey, 21 February 2012 (Final – 21.05.2012) (Applications №№ 32131/08 and 41617/08) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-109189>>.

<sup>68</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Third section) in the case of Skalka v. Poland, 27 May 2003 (Final – 27.08.2003) (Application № 43425/98) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-61105>>.

<sup>69</sup> Decision of the European Court of Human Rights (First section) in the case of Vladimir Rujak against Croatia, 02.10.2012 (Application № 57942/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-114145>>.

(окончат. – 19.10.2011) по делу «Уй против Венгрии»<sup>70</sup>, в § 43 Постановления Европейского суда по правам человека от 03.12.2013 (окончат. – 03.03.2014) по делу «Унгвари и “Irodalom Kft” против Венгрии»<sup>71</sup>.

Европейский суд по правам человека чётко подтверждает известное и общепризнанное определение: сатира – это способ проявления комического в литературе или искусстве, состоящий в уничижительном осмеянии **явлений, которые представляются автору порочными**; злая насмешка, обличение<sup>72</sup>.

То есть в основе сатиры **должны содержаться отсылки к реально существующим (или существовавшим)** явлениям, фактам, действиям, поступкам, которые автор сатиры может субъективно считать подлежащими критике. Если же в реальности таких фактов и явлений нет (не было), а автор сознательно придумывает и вменяет какому-то лицу несуществующие пороки или проблемы, то действия по их критике не имеют отношения к сатире, но могут обладать признаками клеветы и могут быть признаны унижающими человеческое достоинство.

Если что-то негативное, непристойное, осуждаемое в обществе (например, поступки) заведомо ложно приписано человеку, то есть не соответствует действительности, а затем высмеяно, то это высмеивание является частью оскорбления, унижением человеческого достоинства, в ряде случаев – клеветой, но никак не сатирой.

Совершенно ясно, что в смысловой основе и содержании исследованных трейлеров и сценария фильма, а также самого фильма отсутствует предмет сатиры – реально существующие факты, поступки и характеристики конкретных лиц в части описания характера и подробностей отношений Николая II и Матильды Кшесинской, их действий, а также действий Александры Фёдоровны.

Обоснованно полагаем, что для оценки и признания исследованных трейлеров и сценария фильма, а также самого фильма как исполненных в жанре сатиры нет необходимых и достаточных оснований, поскольку в содержании указанных материалов отсутствует существенный признак сатиры – наличие реально существующего (или существовавшего) предмета высмеивания, сатирического осмеяния, так как ничто из позиционируемого и транслируемого авторами фильма «Матильда» **как, якобы, присущее** образу религиозно почитаемых верующими Русской Православной Церкви Российского Императора Николая II (Романова) и его

---

<sup>70</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second section) in the case of Uj v. Hungary, 19 July 2011 (Final – 19.10.2011) (Application № 23954/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-105715>>.

<sup>71</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second section) in the case of Ungváry and Irodalom Kft. v. Hungary, 3 December 2013 (Final – 03.03.2014) (Application № 64520/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-138568>>.

<sup>72</sup> Современный толковый словарь русского языка / Авт. проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов / Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Норинт, 2001. – С. 719–720.

супруги Александры Фёдоровны, не имеет фактического подтверждения в реальности, совершенно не корреспондирует фактам, элементам действительности, которые можно было бы использовать, чтобы даже с каким-то преувеличением высмеять негативные черты реального события, негативные качества или поступки личности.

Создатели фильма «Матильда» перешли далеко за черту, отделяющую собственно сатиру от изощрённых, циничных и жестоких издевательств, крайне болезненных оскорблений, грубого унижения человеческого достоинства.

#### **Ответ на вопрос № 5**

Нет. Совершенно отсутствуют какие бы то ни было основания для оценки фильма «Матильда» как реализующего приём сатиры, так как в нём не применён указанный приём.

\* \* \* \* \*

**Кондратьев Ф.В., Понкин И.В. Заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 01.07.2017 по фильму «Гольциус и Пеликанья компания»**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее комплексное исследование выполнено по обращению депутата Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации Н.В. Поклонской от 13.03.2017.

**Данные о специалистах**

Комиссия в составе:

**Кондратьев Фёдор Викторович**, судебно-психиатрический эксперт высшей квалификационной категории, доктор медицинских наук, профессор, Заслуженный врач Российской Федерации, председатель Комиссии;

**Понкин Игорь Владиславович**, доктор юридических наук, профессор, член Комиссии, –

провела комплексное исследование представленного материала в рамках поставленных вопросов.

**Представленный для исследования материал**

Для исследования комиссии была представлена на устройстве флеш-памяти аудиовидеозапись (компьютерно-читаемый видео-файл формата flv) аудиовизуального произведения (фильма) «Гольциус и Пеликанья компания» (автор сценария и режиссёр – Питер Гринуэй).

**Исследование проводилось в рамках следующих поставленных вопросов:**

1. Имеются ли в фильме «Гольциус и Пеликанья компания» (далее также – фильм) какие-либо смысловые элементы и особенности (выраженные лексическими средствами, визуальными художественно-изобразительными или иными средствами кинематографического искусства), имеющие отношение к религии? Если да, то какие именно элементы и особенности, к какой религии (или каким религиям) указанные визуальные и смысловые элементы и особенности имеют отношение, что даёт основания для таких выводов? Какова при этом содержательно-коммуникативная направленность фильма «Гольциус и Пеликанья компания» в целом?

2. Имеются ли в фильме «Гольциус и Пеликанья компания» какие-либо смысловые элементы и особенности (выраженные лексическими средствами, визуальными художественно-изобразительными или иными средствами кинематографического искусства) порнографического

содержания? Если да, то какие именно элементы и особенности и на чём основывается сделанный вывод, как указанные элементы и особенности соотносятся с элементами и особенностями, имеющими отношение к религии, если таковые выявлены в ходе ответа на вопрос № 1? Каков образ персонажа «Амос Квудфри» (в исполнении актёра Ларса Айдингера), созданный в указанном фильме?

### **Основная часть. Исследование в рамках поставленных вопросов и ответы на вопросы**

#### **Исследование по вопросу № 1**

Гольциус – это один из центральных персонажей исследуемого фильма, отождествляемый в фильме с реально жившим в прошлом лицом – известным голландским типографом и гравёром Хендриком Гольциусом (далее – персонаж «Хендрик Гольциус»), но именно что лишь отождествляемый, поскольку весь сюжет вымышлен создателями фильма.

В начале фильма персонаж «Хендрик Гольциус» разъясняет зрителям, что такое «Пеликанья компания»: *«У меня маленькая торговая фирма – “Пеликанья компания” – гравёры, печатники, писатель, один-два актёра. Все мы – мастера слова. Мы торгуем словами – словами в книгах, словами на сцене. Члены моей компании путешествуют со своими жёнами и своими любовницами»* (00:01:00 – 00:01:31).

Вся эта группа лиц прибывает на встречу с персонажем «маркиз<sup>73</sup> Эльзасский» – по сюжету фильма, правителем города Кольмара, где персонаж «Хендрик Гольциус» со своей «Пеликаньей компанией» вознамерился попросить финансовой поддержки своих проектов. Персонаж «маркиз Эльзасский» соглашается при условии, что его удовлетворят представления, поставленные перед ним персонажем «Хендрик Гольциус» и его людьми (Пеликаньей компанией).

Полный анализ всего содержания фильма «Гольциус и Пеликанья компания», всех использованных в нём изобразительных кинематографических средств (во всех сценах, эпизодах, образах) на предмет выявления коммуникативных посланий, в нём содержащихся, вышел бы далеко за рамки поставленных перед специалистами вопросов, и изложение его результатов заняло бы многократно больший объём текста. Поэтому, наряду с исследованием в соответствии с выше заданными вопросами, отметим лишь несколько аспектов, напрямую не связанных с указанными вопросами. С юридической точки зрения, в фильме много сцен и эпизодов, по причине наличия которых распространение такой информационной продукции обладает признаками уголовно наказуемых деяний. Так, в исследуемом фильме есть элементы пропаганды расизма. Например, персонаж «маркиз Эльзасский» в одной из

---

<sup>73</sup> В оригинале – маркграф. Но в русскоязычном переводе исследуемого фильма звучит как «маркиз» (впрочем, это – аналог на французском).



сцен фильма, показывая на ряд окружающих его лиц негроидной расы, позволяет себе сделать следующее высказывание расистского содержания: *«По-настоящему хороший чёрный слуга – редок и весьма дорог. Поэтому приходится обходиться тем, что есть... Они черны не только по шею, у них чёрные даже члены, влагалища и ягодицы. Но не путайтесь с ними. С ними нельзя путаться»* (00:08:00 – 00:08:06; 00:08:11 – 00:08:21). А персонаж «драматург Томас Боэций» в одной из сцен выкрикивает следующую расистскую инвективу в адрес негритянки: *«Долбанная жирная черномазая сука!»* (01:11:24 – 01:11:26).

В исследуемом фильме основное содержание – показ порнографических по форме и содержанию действий и образов – сопряжено преимущественно с ветхозаветной тематикой, но при этом многократно использованы обращения или отсылки к христианской новозаветной семантике. Так, персонаж «Хендрик Гольциус» заявляет: *«Да откуда им всем знать?! Они там были? Были у подножия креста?»* (00:51:28 – 00:51:32). В фильме имеют место неоднократные упоминания Иисуса Христа, наличествует даже отдельная сцена с обращением к его образу (01:32:35 – 01:33:53). В другом месте фильма звучит просьба побыть *«хорошей шлюхой, ради Христа»* (00:41:10 – 00:41:13). В одном из представлений (показанных в фильме) идёт прямое обращение к Новому Завету (01:41:01 – 01:41:10; 01:42:30 – 01:42:35 и далее).

Учитывая сказанное, следует сделать вывод, что содержание и направленность исследуемого фильма связаны в большей мере с идеями, символами, образами, имеющими отношение к христианству, нежели к иным религиям.

При этом особенности воздействия этого фильма или отдельных его сцен на верующих других религий в настоящем заключении не рассматривались и не оценивались. Хотя, наверняка, ряд сцен может быть воспринят евреями-иудаистами как оскорбительный, например – сцены издевательств над раввином (01:29:00 – 01:29:50; 01:39:37 – 01:39:50; 01:39:57 – 01:40:05), издевательские манипуляции с Ветхим Заветом, а также заявление персонажа «Хендрик Гольциус» (в свете всего выявленного нами в этом фильме аморального содержания): *«Мы представляем иудейские истории, а не христианские»* (01:41:21 – 01:41:23).

После предваряющих основное содержание фильма разъяснений представления действующих лиц следует вводная и первая из чётко выделенных отдельных самостоятельных сюжетных частей (формально связанных между собой игровых сцен фильма) – сцена ритуала «публичного испражнения», совершаемого, как поясняется в фильме, ежедневно персонажем «маркиз Эльзасский» (00:02:55 – 00:03:45 и далее, со сценой-апогеем воспроизведения указанным персонажем характерных звуков, сопровождающих совершение им непосредственно акта дефекации (00:08:32 – 00:08:39), сценой его подтирания (00:08:43 – 00:08:54), сценой

аплодисментов этим сценам стоящей в демонстрируемом зале толпы (00:08:56 – 00:09:03)).

Сцена сопровождается речью персонажа «маркиз Эльзасский»: *«Не пугайтесь. В шесть часов я обязан испражняться на публике, независимо от моего пищеварения. Дабы потешить придворных и не превращать эту церемонию в полный фарс, я приучил своё тело отвечать их требованиям»* (00:02:55 – 00:03:08).

Персонаж «маркиз Эльзасский»: *«В силу обычая, уходящего, бог знает, в какую древность, я должен представлять свою брентную особу черни в качестве обычного человека. Некий предшественник жаждал унижить себя этим актом раскаяния за неприличный поступок»* (00:03:09 – 00:03:25).

Представление указанного действия (публичного испражнения) в качестве акта раскаяния и искупления вины вносит свой вклад в формирование у зрителей изначальных установок восприятия последующих сцен фильма, в том числе – установки на допустимость и приемлемость игнорирования практически любых нравственных границ, границ приличия при публичных действиях. Вполне предсказуемо, что определённая часть зрителей, внутренне соглашающихся с таким коммуникативным посланием, психологически становится не нейтральными зрителями, а настроенными пренебрежительно к христианству и присущим ему религиозным ценностям.

Персонаж «маркиз Эльзасский»: *«Хотя мне также чудится в этом любопытное потворство эксгибиционизму, сделавшему дворцовую библиотеку идеальным местом для подобных деяний. Может, он считал книги дерьмом? Это стало традицией»* (00:03:26 – 00:03:45). Данная речь сопровождается в фильме смехом стоящей в демонстрируемом зале толпы.

Тема экскрементов артикулирована и в других местах фильма. В частности, персонаж «Хендрик Гольциус» говорит об одном из членов «пеликаньей компании»: *«вместе пошли испражняться»* (00:14:23 – 00:14:28). Отметим здесь же явно нездоровый смех персонажей фильма при словах персонажа «Хендрик Гольциус» о *«покупке нового ночного горшка»* (01:14:14 – 01:14:18).

Совмещение сакрального (то есть религиозно почитаемого и уважаемого, религиозно высокоценного, в данном случае – библейских сюжетов и библейских образов, многократного обращения в фильме к библейским смыслам напрямую или в виде отсылок) с вульгарно-низменным (анально-эксcrementальным, в частности – ритуалом публичных испражнений), с соответствующей скатологической<sup>74</sup>, в том числе – обценной<sup>75</sup>, семантикой реализует один из известных приёмов

<sup>74</sup> **Скатологический** – грязно-непристойный.

<sup>75</sup> **Обценный** (от англ. obscene) – являющийся отвратительно-непристойным, крайне неприличным, грязно-бесстыдным, похабным, крайне оскорбительным для человеческого

изошрённого и жестокого, крайне болезненного оскорбления религиозных чувств верующих христиан и грубейшего уничтожения их человеческого достоинства.

Персонаж «Хендрик Гольциус» рассказывает персонажу «маркиз Эльзасский» о своих планах, в том числе – о плане издать *«иллюстрированный Ветхий Завет – известные нравственные истории, но изложенные языком новой свободы»* (00:04:57 – 00:05:07). Эти слова персонаж «маркиз Эльзасский» комментирует следующим образом: *«Другими словами – грязные книжонки»* (00:05:09 – 00:05:11). То есть персонаж «маркиз Эльзасский» пейоративно-денигративно<sup>76</sup> именуется Ветхий Завет *«грязной книжонкой»*, что является явно оскорбительным для религиозных чувств верующих и унижающим их человеческое достоинство.

Далее персонаж «маркиз Эльзасский», выразивший согласие с высказанной персонажем «Хендрик Гольциус» идеей продемонстрировать перед ним несколько постановок в качестве примера, требует: *«Сосредоточьтесь сначала на Библии, на Ветхом Завете»* (00:06:35 – 00:06:38). Собственно, так далее в фильме и происходит.

Исследуемый фильм направлен на внушение зрителям и на обеспечение интроекции<sup>77</sup> зрителями пейоративно-денигративных идей о том, что Ветхий Завет и Новый Завет являются «грязными книжонками», содержащими порнографические примеры и образы, истории сексуальных перверсий, а также что сексуальные (мнимые, производимые из неверных, заведомо искажённых трактовок ветхозаветных описаний) истории ветхозаветных героев могут оправдывать и вдохновлять на сексуальные действия, безотносительно норм общественной нравственности, в том числе – сексуально неразборчивые действия и в разнообразных извращённых формах.

Даже сама такая постановка вопроса крайне оскорбительна для верующих а также всех других лиц, разделяющих традиционные нормы общественной нравственности.

Важно отметить, что значительное негативное, оскорбительное воздействие фильма «Гольциус и Пеликанья компания» реализуется, помимо всего прочего, тем, что в этом фильме осуществлены крайне оскорбительные для верующих христиан умышленные манипуляции библейскими сюжетами с радикальным искажением их духовного и нравственного смысла (в том числе – манипуляции образом Иисуса Христа)

достоинства в общественном восприятии и поэтому признаваемый социально недопустимым как наносящий вред обществу, в том числе – общественной нравственности.

<sup>76</sup> **Пейоративный** [лат. *reio* – худший] – уничижительный.

**Денигративный** – очерняющий, порочащий.

<sup>77</sup> **Интроекция** – включение индивидом в свой внутренний мир воспринимаемых им взглядов, мотивов и установок других людей уже как своих взглядов, мотивов и установок (Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1999. – С. 244), метод и результат обеспечения трансформации коммуникативного послания в собственное убеждение реципиента.

с использованием гомосексуальной семантики и в целях пропаганды гомосексуализма (в частности – 01:32:35 – 01:34:31).

В фильме «Гольциус и Пеликанья компания» представлена сцена садомазохистских действий в отношении персонажа «*Иоганнес Кливер, протестант-кальвинист*» и последующего осуществления в отношении него гомосексуального полового акта (сношения) в его анус (задний проход) другим лицом мужского пола (01:33:12 – 01:33:50). Эта сцена сопровождается следующим диалогом:

«– *Мастеру Кливеру желательно мнить себя Христом.*

– *Вы будете наказаны так, как общество наказывает презренных. Уголовный суд приговорит Вас к сожжению у столба, поскольку Вы приняли своё унижение. Вы принимаете его добровольно?*

– *Да! Да! Подобно Спасителю, я претерплю невыразимые муки.*

– *Тогда вот тебе первый шаг к столбу, гомик.*

– *Во сне Вам чудилось, что ангелы изображают дьявола, чтобы спасти Вас от самого себя. Но на самом деле, это дьявол изображал ангела, дабы удостовериться в Вашем безнадежном падении.*

– *Отсрочки приговора для Вашего Христа не предвидится. Никто не пришёл спасти Христа. Никто, вообще никто. Почему кто-то должен спасти Вас? Никакой милости висящему на кресте в одиночестве, голому, покрытому кровью и рвотой в мрачном холоде ночи. Он мочится себе на ноги, исходит поносом, блюёт, харкает кровью, судорожно силится вздохнуть, в то время как вес тела разрывает лёгкие. Подумайте об этом. Мы не можем распять Вас, зато можем утопить. Так что Вас не сожгут у столба за склонность к содомии...*

– *Педик! Жалкое подобие Христа»* (01:32:35 – 01:34:31; 01:34:47 – 01:34:52).

После слов «*я претерплю невыразимые муки*» (01:33:07 – 01:33:08) в отношении говорящего эти слова персонажа «*Иоганнес Кливер, протестант-кальвинист*» в фильме показан гомосексуальный акт его сношения в анус. И далее это продолжается в течение почти всех последующих (цитируемых нами после указанной фразы) реплик на фоне изображения этого гомосексуального акта (01:33:12 – 01:33:50).

При этом важно отметить, что, как видно из приведённых выше цитат, указанный сексуальный извращенец – персонаж «*Иоганнес Кливер, протестант-кальвинист*» – прямо отождествляет себя в этой сцене (во взаимосвязи с совершаемыми в отношении него действиями) с Иисусом Христом, а свои ощущения от гомосексуального акта – со страданиями Христа.

Соответственно, особо изощрённое издевательство над религиозными чувствами верующих осуществляется в вышеописанной сцене фильма «Гольциус и Пеликанья компания» тем, что посредством

реализации приёма метонимической<sup>78</sup> замены отождествляется образ религиозно почитаемого верующими христианами Иисуса Христа с образом некоего сексуального извращенца, а страдания, которые претерпел Иисус Христос, отождествляются с ощущениями этого сексуального извращенца от гомосексуального сношения.

При этом в фильме (в частности, в сцене, предваряющей обсуждаемую сцену, – учитывая сказанное самим персонажем «*Иоганнес Кливер, протестант-кальвинист*» (01:30:37 – 01:30:53 и чуть далее)) презюмируются ожидаемые положительные эмоции этого сексуального извращенца (персонажа «*Иоганнес Кливер, протестант-кальвинист*») от таких с ним гомосексуальных действий.

Первое представление (постановка) персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей (Пеликаньей компании) перед персонажем «маркиз Эльзасский» предваряется в фильме следующими словами персонажа «Хендрик Гольциус»: «*Высокий суд, Ваше сиятельство, дамы и господа, Пеликанья компания из Гааги (в Нидерландах) рада представить Вам картину первородного плотского греха Адама и Евы в саду Эдема*» (00:10:58 – 00:11:18).

Далее в этой части фильма демонстрируются полностью обнажённые (и при этом расписанные по голому телу надписями) мужчина и женщина, обозначающие Адама и Еву.

Демонстрируется также персонаж «Бог» с гротескно-комическими наружностью, одеянием и выражениями лица (00:12:01 – 00:12:05; 00:12:09 – 00:12:13; 00:12:19 – 00:12:21; 00:13:37 – 00:13:40 и др.).

Реплика персонажа «раввин Моав» – одного из зрителей представления персонажа «Хендрик Гольциус» – в отношении одной из сцен этой части: «*Показ грубой похоти больше подходит борделю. Книга Бытия не столь откровенна*» (00:12:25 – 00:12:32) и ответ на неё другого персонажа (тоже зрителя представления персонажа «Хендрик Гольциус»): «*К сожалению, нет, иначе мы бы веровали с куда бóльшим энтузиазмом*» (00:12:32 – 00:12:36) – вместе направлены на девальвацию в общественном сознании религиозных ценностей через формирование установки зрителей на допустимость, приемлемость и нормальность совмещения ценностей и практики религиозной веры с интенциями и действиями, вызванными сексуальной похотью.

Продолжая анонсировать эту часть, описывающую религиозно почитаемых верующими христианами Адама и Еву, персонаж «Хендрик Гольциус» заявляет: «*Мы расскажем очень-очень старую историю, в форме освящённого веками подробного повествования. Неторопливое предвкушение любовной утехи, представленной затем с полной*

---

<sup>78</sup> **Метонимия** – коммуникативный приём, которым один знак заменяется другим на основании их сходства (Кафтанджиев Х. Секс и насилие в рекламе. – СПб.: Питер, 2008. – С. 289).

*откровенностью, заставит соски зудеть, мошонки – напрягаться, члены – подниматься, а холм Венеры – трепетать»* (00:12:39 – 00:13:03).

По сюжету фильма не все его персонажи – зрители постановок (представлений) – оценивают эти постановки положительно, но эти критики изображены комичными, явно неадекватными образами. В частности, один из них заявляет: *«Какая наглость! Нельзя хлопать Богу»* (00:15:13 – 00:15:15), на вопрос женщины: *«Почему нельзя?»*, он же отвечает: *«Ладони будут гореть в аду»* (00:15:17 – 00:15:19). Здесь реализован метод доведения до абсурда и метод наклеивания ярлыка комичного. Такими приёмами создатели фильма стремятся добиться восприятия любых критиков этого фильма как явно неадекватных лиц, подобных тем, что изображены в фильме.

Далее продолжительно вульгарно изображаются сексуальные отношения персонажа «Адам» и персонажа «Ева» (00:18:36 – 00:18:49; 00:18:52 – 00:19:02; 00:19:25 – 00:19:45; 00:19:59 – 00:21:09).

При этом даётся сопровождение этих сцен следующими диалоговыми репликами обсценного содержания:

*«– Итак, существует вещь, которую надо назвать. Как назвать то, что есть у Адама и чего нет у Евы?»*

*– Член. Или вот – пенис.*

*– А как назвать её жадный нижний ротик?*

*– Предлагаю вот это: вагина.*

*– Пенис, вагина – главные инструменты»* (00:18:52 – 00:19:23).

Столь нарочито-вульгарное публичное обсуждение гениталий религиозно почитаемых в христианстве Адама и Евы, завершаемое демонстрацией сцен полового акта (сношения) персонажа «Адам» и персонажа «Ева» (00:19:25 – 00:19:45; 00:20:19 – 00:21:09), является циничным издевательством над религиозными чувствами верующих.

При этом дополнительно усиливает (и без того крайне оскорбительное) негативное воздействие фильма на верующих христиан реализация приёма негативной зоосемантической метафоры: за кадром указанной сцены полового акта (сношения) персонажа «Адам» и персонажа «Ева» (персонаж «Ева», в том числе, в позе на четвереньках) звучит собачий лай (00:19:25 – 00:19:35 и далее несколько фрагментов), демонстрируется изображение собаки (00:19:37 – 00:19:45), звучит речь персонажа «Хендрик Гольциус» следующего содержания: *«Этот способ впоследствии вызовет осуждение. Станут говорить, что это делается как-то по-собачьи. Гав-гав-гав. Представляете, исторические свидетельства о первой любви Адама и Евы, которые сопровождаются гав-гав-гав – лаем. Собака – четвероногое животное, живущее в стае. И кстати говоря, помните, что пёс – это Бог в обратном прочтении<sup>79</sup>»* (00:19:28 – 00:19:56). При этом крупным планом демонстрируется надпись

<sup>79</sup> Здесь игра слов в английском: dog – god.

«собака» («dog») (00:19:45 – 00:19:46 и далее несколько раз ещё). Такое применение приёма совмещения сакрального и сексуально-вульгарного и приёма негативной зоосемантической метафоры сознательно и провокационно направлено на оскорбление религиозных чувств верующих и унижение их человеческого достоинства.

Далее демонстрируется гротескная сцена псевдо-судебного разбирательства по поводу первой постановки (представления) персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей перед персонажем «маркиз Эльзасский» (00:21:46 – 00:23:52), призванная априорно высмеять и тем самым заранее принизить, обесценить в общественном восприятии критику исследуемого фильма. Несмотря на то что говорится: *«Нас обеспокоила ваша маленькая кощунственная пьеска. Следует отметить четыре богохульственных момента»* (00:21:46 – 00:21:53) и далее следуют некоторые критические оценки (в самом фильме), но все такие критические оценки высмеиваются посредством применения приёма доведения до абсурда, чем достигается априорная литотизация<sup>80</sup>, обесценивание любых аргументов в поддержку критики таких сцен. Подобных указанной сцен псевдо-судебных разбирательств в исследуемом фильме несколько, и все они носят гротескный характер.

Ряд демонстрируемых затем сцен сопровождается словами, имеющими непосредственное отношение к религии – выкрик *«богохульство»* женщиной, показанной в процессе куннилингуса (00:26:00 – 00:26:02).

Заявляется, что *«надо снабдить Бога пенисом и анусом»* (00:23:03 – 00:23:05).

Второе представление (постановка) персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей перед персонажем «маркиз Эльзасский» обозначается в фильме следующими словами персонажа «Хендрик Гольциус»: *«Сегодня пеликанья компания представит вам инсценировку рассказа из книги Бытия, описывающего усилия Лота и дочерей его продолжить человеческий род, после падения Содома и Гоморры... Второй сексуальный запрет из шести, которые мы намерены показать, – это инцест»* (00:27:49 – 00:28:09; 00:28:21 – 00:28:28).

В кадре демонстрируется выражено омерзительный, вызывающий отвращение образ Лота (00:28:56 – 00:29:01; 00:29:08 – 00:29:29; 00:30:43 – 00:30:48 и др.). Далее следует ряд сексуальных сцен, в том числе – вульгарных сцен половых актов (сношений) между персонажем Лот и персонажами «дочери Лота» (00:29:35 – 00:29:57; 00:30:50 – 00:31:25), завуалировано оправдывающих инцест, прикрывая это искажёнными, заведомо ложными трактовками ветхозаветных историй. При этом персонаж Лот изображается в состоянии сильного алкогольного опьянения.

---

<sup>80</sup> **Литотизация** – принудительное и намеренное принижение, опускание ценности и значения чего-либо. Литота – приём преуменьшения, противоположный гиперболе, используемый для усиления изобразительно-выразительных свойств речи.

Об извращении в этих сценах смысла библейского сюжета свидетельствует и сам персонаж «Хендрик Гольциус»: *«История Лота и его дочерей стала тем сюжетом, который позволил художникам на законном основании потакать своей похоти, не боясь морального осуждения. Я всегда отрицал, что изображаю нравственное порицание инцеста. Это – узаконенный вуайеризм»* (00:30:10 – 00:30:30).

Характерно следующее высказывание персонажа «Хендрик Гольциус»: *«Виновен ли Лот в том, что дочери его соблазнили? Может ли опьянение служить оправданием? Как-никак дочерей было две, а не одна. Трудно сказать, что это был случайный акт пьяного насилия. Нет. Свидетельства невиновности Лота весьма и весьма слабы»* (00:30:44 – 00:31:09).

По существу, эти сцены (второе представление (постановка) персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей перед персонажем «маркиз Эльзасский») направлены на пропаганду и оправдание инцеста. Попытки же оправдать это путём использования библейских сюжетов и образов – не более чем спекуляция на таковых, в действительности, никак не оправдывающая, не обеляющая исследуемый фильм.

Третье представление (постановка) персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей перед персонажем «маркиз Эльзасский» является реминисценцией ветхозаветной истории Давида и Вирсавии. Анонсируя эту часть, персонаж «Хендрик Гольциус» заявляет: *«Мы предлагаем вашему вниманию истинно библейскую историю Давида и Вирсавии»* (00:43:56 – 00:44:02). Всё третье представление и предваряющая его интерлюдия направлены на пропаганду и оправдание адюльтера (супружеской измены). При этом попытки прикрыть это действие путём обращения к библейским сюжетам и образам – не более чем спекуляция на таковых, в действительности, никак не оправдывающая, не обеляющая исследуемый фильм.

Четвёртое представление (постановка) персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей перед персонажем «маркиз Эльзасский» является реминисценцией ветхозаветной истории о жене Потифара и о её стремлении соблазнить раба Иосифа, сопротивляющегося этому.

Анонсируя эту часть, персонаж «Хендрик Гольциус» заявляет: *«Сегодня мы представляем нравственно-просветительную драму соращения Иосифа женой Потифара... Наш следующий, четвёртый, сексуальный запрет – соращение несовершеннолетних»* (01:13:20 – 01:13:26; 01:14:21 – 01:14:27).

Всё четвёртое представление направлено на пропаганду и оправдание педофилии (соращения несовершеннолетних). Попытки же прикрыть эту пропаганду явно преступного деяния обращением к библейским сюжетам и образам – не более чем бесплодная спекуляция на таковых, в действительности, никак не оправдывающая исследуемого фильма.



В исследуемом фильме есть и другие сцены и эпизоды, содержащие отсылки к педофилии.

Так, персонаж «драматург Томас Бозций» заявляет персонажу «маркиз Эльзасский»: «... и вводили пальцы ей во влагалище... Вы не с женой забавлялись, а с её двумя четырнадцатилетними сёстрами?» (00:53:26 – 00:53:36).

В одной из сцен персонаж «Иоганнес Кливер, протестант-кальвинист» предаётся воспоминаниям о том, как взрослый мужчина, много лет назад ребёнком встречался с этим религиозным протестантским служителем: «...раньше, когда ты сидел рядом, как ученик, со скрещёнными ногами, внимая мне, с приоткрытым ртом и напряжёнными ягодицами» (01:30:37 – 01:30:53). Само содержание этого высказывания с акцентированием внимания на напряжённых ягодицах ребёнка, а также манера и выражение лица, с которыми персонаж «Иоганнес Кливер, протестант-кальвинист» всё это произносит, представляют собой отсылки не только к гомосексуализму, но и педофилии.

В исследуемом фильме также выявлены отсылки к зоофилии. Персонаж «драматург Томас Бозций», сидя в клетке (подвешенной высоко к потолку, заключённый туда по «обвинению в ереси») с гипертрофированных размеров жабой, разговаривает с ней, упрашивая жабу показать ему её гениталии, выражая неподдельную в этом заинтересованность: «Давай, покажи свой член. Я не вижу твой конец, жаба. Так, может, ты – самка, а?» (00:57:48 – 00:57:56). А персонаж «Айседора, жена Маркиза» рассказывает о своих сексуальных фантазиях: «...огромная чешуйчатая толстая белая рыба с нептуновым фаллосом, перевязанным красной ленточкой. Мечерыл, чей нос щекочет меня глубоко внутри. Импотент, судя по всему, рыбий евнух» (01:09:48 – 01:10:10).

Пятое представление (постановка) персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей перед персонажем «маркиз Эльзасский» предваряется в фильме следующими словами персонажа «Хендрик Гольциус»: «Пятый сексуальный запрет – проституция – любовь за плату, любовь за деньги, сопровождаемая предательством. Это – маленькое театральное представление, показывающее Далилу... Далила – общепринятый синоним предательства» (01:34:55 – 01:35:12).

Далее следует сцена эротических бесед между персонажем «Сусанна» и персонажем «раввин Моав».

В какой-то момент персонаж «Сусанна», скривившись, начинает кричать: «О! Какая вонь!» (01:37:22 – 01:37:24), на что персонаж «раввин Моав» отвечает: «Сусанна, это воняет мёртвый кальвинист» (01:37:24 – 01:37:27), далее демонстрируется тело персонажа «Иоганнес Кливер, протестант-кальвинист». Его «труп» ещё неоднократно далее будет глумливо продемонстрирован, уже в «сидячем» положении.

Затем демонстрируется сцена полового акта (сношения) между персонажем «Сусанна» и персонажем «раввин Моав» (01:38:22 – 01:39:23), сопровождаемая псевдо-теологическими рассуждениями и заканчивающаяся сценой жестокого насилия над персонажем «раввин Моав» и его ослепления.

Несколько позже в фильме, предваряя переход к следующему (шестому) представлению (постановке), персонаж «Адейла, любовница Боэция» заявляет: *«Теперь мы обратимся к Новому Завету. Мы сыграем драму об Иоанне Крестителе и Саломее»* (01:41:01 – 01:41:10).

Далее персонаж «Хендрик Гольциус» продолжает анонс шестого представления: *«Духовные друзья и поборники веротерпимости в свободном Королевстве Эльзаса, сегодня мы представляем вам последнюю из наших библейских драм, из всех этих назидательных историй, которые волновали наших иудейских и христианских предков и послужили примерами наших нравственных норм. По особому заказу сегодня мы показываем историю из просветленного Нового Завета, который содержит моральный урок, достойный Ветхого Завета по ценности, – повествование об Иоанне Крестителе и принцессе Саломее, прекрасной невестке Ирода, великого Царя Иудейского, ставленника римлян... Итак, шестой сексуальный запрет – некрофилия. Увижу ли я любовь Саломеи к мертвецу?»* (01:42:05 – 01:42:48; 01:43:20 – 01:43:35).

Последующие сцены – по мотивам известной истории об Иоанне Крестителе и Саломее (в искажённой интерпретации).

Демонстрируется весьма убогий набор псевдо-танцевальных движений (весьма низкого художественного качества) персонажа «Адейла, любовница Боэция» (01:43:40 – 01:45:05), с натуралистической демонстрацией зрителям её гениталий (01:44:14; 01:44:37 – 01:44:40).

Персонаж «Эбола Гойал, нянька Маркиза» делает оскорбительное для верующих христиан высказывание об образе Иоанна Крестителя, говоря о Саломее: *«Пусть держит в руках его голову и целует его губы, пусть сосёт его член, если ей так хочется... Исполните её просьбу: его член и его голова должны быть отделены от тела... Давайте! Отдайте ей, отдайте бесполезную голову и жалкий член, которые она так жаждет»* (01:47:31 – 01:47:38; 01:47:46 – 01:47:51; 01:50:29 – 01:50:38).

По сюжету далее у персонажа «драматург Томас Боэций» (он играет в шестом представлении роль Иоанна Крестителя) отрубает голову (само отрубание головы в фильме не показано). После этого неоднократно демонстрируется, как персонаж «Адейла, любовница Боэция» покрывает поцелуями голову мёртвого персонажа «драматург Томас Боэций».

Завершается сюжет фильма тем, что от персонажа «Хендрик Гольциус» откупаются духовные власти, дав ему денег на его проекты и отпустив его людей. При этом персонажа «Амос Кводфри» (в исполнении актёра Ларса Айдингера) отпускают в изменённом физическом состоянии (кастрированным): *«Он в вашем экипаже, связан с головы до ног и без*

*яичек. Он не сможет повторить свои ошибки. Его жена не получит от него детей» (01:57:15 – 01:57:24).*

### **Ответ на вопрос № 1**

Анализ фильма «Гольциус и Пеликанья компания» даёт необходимые и достаточные основания для оценки этого фильма как эксплуатирующего христианскую семантику и религиозно почитаемые в христианстве образы и при этом по своему содержанию – как пейоративно-денигративно антихристианского, направленного на грубейшее унижение человеческого достоинства и жестокое оскорбление религиозных чувств верующих христиан, в силу того, что в этом фильме осуществляются крайне оскорбительные для верующих христиан манипуляции библейскими сюжетами, грубое искажение их духовного и нравственного смысла (при этом использованы явно порнографические сцены и образы).

Описанные выше сцены из фильма представляют реализацию приёма совмещения сакрального (то есть религиозно почитаемого и уважаемого, религиозно высокоценного – библейских сюжетов и библейских образов, многократного обращения в фильме к библейским смыслам напрямую или в виде отсылок) с вульгарно-низменным – обценно-генитальным и вульгарно-сексуальным, с соответствующей скатологической, в том числе – обценной, семантикой. Фильм содержит также оправдание и пропаганду сексуальных перверсий (гомосексуализма, зоофилии, педофилии, инцеста, некрофилии, мастурбации). Используемые в фильме приёмы и средства определяют его воздействие на зрителей, заключающееся, в частности, в изощённом и жестоком, крайне болезненном оскорблении религиозных чувств верующих христиан и грубейшем унижении их человеческого достоинства.

Кроме того, фильм содержит ряд сцен, реализующих совмещение сакрального (то есть религиозно почитаемого и уважаемого, религиозно высокоценного, в данном случае – библейских сюжетов и библейских образов, многократного обращения в фильме к библейским смыслам напрямую или в виде отсылок) с вульгарно-низменным (анально-эскрементальным, в частности – ритуалом публичных испражнений), с соответствующей обценной семантикой, что реализует один из известных приёмов изощённого и жестокого оскорбления религиозных чувств верующих христиан и грубейшего унижения их человеческого достоинства.

Указанные приёмы неоднократно применялись ранее в ряде письменных, графических и аудиовизуальных произведений, которые получили юридическую оценку (в части реализации таких приёмов) как противоправно посягающие на права граждан.

Именно в указанном негативном воздействии, в том числе – в грубом унижении человеческого достоинства и жестоком оскорблении религиозных чувств верующих христиан, состоят выявленные

содержательные доминанты и направленность всего фильма «Гольциус и Пеликанья компания». Практически все привлечённые в фильме библейские сюжеты и образы денегративно извращаются и литотизируются (низводятся) до уровня совершенно вульгарных, выражено обценно-эксгибиционистских и перверсивных сексуальных образов и отношений.

### **Исследование по вопросу № 2**

Оценка наличия порнографического содержания у исследуемого фильма произведена на основе установленных в законодательстве Российской Федерации, а также применяемых в судебно-экспертной практике критериев порнографического содержания и направленности<sup>81</sup>. При этом учитывались соответствующие критерии, применённые Европейским Судом по правам человека в ряде дел, связанных с запретами распространения информационной продукции порнографического характера (в тексте настоящего заключения не приводятся).

Согласно пункту 8 статьи 2 Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ (ред. от 01.05.2017) «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию», «информация порнографического характера – информация, представляемая в виде натуралистических изображения или описания половых органов человека и (или) полового сношения либо сопоставимого с половым сношением действия сексуального характера, в том числе такого действия, совершаемого в отношении животного».

Также устоялось и отражено во многих источниках следующее понимание критериев непристойных материалов:

1) если средний (обычный) человек, рассматривающий произведение с точки зрения стандартов современного общества, обнаружит, что в целом оно вызывает сексуальный интерес;

2) если произведение изображает сексуальное поведение откровенно агрессивным образом;

3) если произведение в целом не имеет существенной литературной, художественной, политической или научной ценности (Судебное решение «Миллер против штата Калифорния» 1979 г.<sup>82</sup>).

Пункты 2–7 статьи 18-7-101 «Дефиниции» подраздела 1 «Непристойность: правонарушения» раздела 7 «Преступные посягательства на нравственность» титула 18 «Уголовный кодекс» Свода законов штата Колорадо (США) устанавливают: «Непристойные материалы или действия – это такие материалы или действия, которые: средний человек,

---

<sup>81</sup> См.: Понкин И.В., Коровина Ю.В. К вопросу о содержательно-смысловом и формально-правовом разграничении понятий «порнография» и «эротика» и уточнении их дефиниций // Гражданско-правовая и уголовно-правовая охрана нравственности: Сб. матер. / Отв. ред. и сост. М.Н. Кузнецов, И.В. Понкин. – М., 2008. – 446 с. – С. 423–442.

<sup>82</sup> Криминология / Под ред. Дж. Шели. – СПб.: Питер, 2003. – 864 с. – С. 302–303.

применяя современные общественные стандарты, определил бы как в целом обращающиеся к наиболее низменному сексуальному интересу (постыдному или психически нездоровому интересу); представляют, изображают или описывают явно оскорбительно (то есть настолько оскорбительно, что это превышает все общественные рамки терпимости) для зрителя (читателя) завершённые половые акты, нормальные или извращённые, фактические или моделируемые (то есть явное изображаемые или словесно описываемые), включая половые сношения, гомосексуализм, акт скотоложства, либо содержат явно оскорбительное представление или описание мастурбации, выделительных функций, садизма, мазохизма, непристойного показа гениталий, мужских или женских гениталий в состоянии сексуальной стимуляции или возбуждения, и при этом в целом не имеют серьёзной литературной, художественной, политической или научной ценности»<sup>83</sup>.

Анализ фильма «Гольциус и Пеликанья компания» даёт необходимые и достаточные основания для оценки этого фильма как порнографического аудиовизуального произведения (материала); далее это будет показано.

Исследуемый фильм обоснованно отнести к порнографическим произведениям (признать его порнографическим материалом), поскольку основной сюжетный замысел фильма и использованные в нём средства направлены на демонстрацию порнографических по содержанию сцен, действий, эпизодов, образов, реплик. В фильме последовательно показаны сцены поставленных персонажем «Хендрик Гольциус» и его людьми представлений, не имеющих между собой драматургической, художественной связи за исключением отсылок к библейским историям и используемых непристойных средств, применяемых в порнографической кинопродукции. Никакого драматургически и художественно оправданного и ценного сюжета в фильме нет, а библейская семантика и изображенные в фильме условия демонстрации представлений в городе Кольмаре – являются лишь фоновым оформлением, как в любом ином порнофильме, где есть какие-то фоновые условия (антураж загородного дома, гостиницы и т.п.).

Достаточно чётко выявляемая и определяемая главная цель создания данного фильма заключается в формировании у зрителей восприятия библейских историй как откровенно порнографических сюжетов, что способствует десакрализации, девальвации религиозных символов, образов до уровня порнографии. При этом в качестве средств выступают порнографические сцены, в большинстве которых изображаются лица, описанные в библейских историях, причём применённые в данном фильме свойства порнографическим

---

<sup>83</sup> <<https://www.lexisnexis.com/hottopics/colorado/>>.

произведениям средства (признаки порнографии) легко выявляются и идентифицируются.

Такой замысел режиссера фильма косвенно подтверждается словами персонажа «Хендрик Гольциус»: *«Я хотел создавать картины – так же, как и слова. Картины в книгах, картины на сцене. Каждая новая визуальная технология стоит дорого. И каждая такая технология рано или поздно попадает в постель распутства»* (00:01:55 – 00:02:17); *«Нас интересуют 6 сексуальных запретов. Разумеется, в наш век они уголовно наказуемы и, разумеется, в любую эпоху считаются преступными грехами»* (00:07:16 – 00:07:27).

Определённый тон последующим порнографическим сценам задаёт сцена, где персонаж «маркиз Эльзасский» называет персонажа «Хендрик Гольциус» *«порнографом»* (00:09:41 – 00:09:43).

Бесспорным и убедительным подтверждением преимущественно порнографического содержания исследуемого фильма (и целей его создания как именно порнографического) является наличие в фильме многочисленных сцен и изображений, которые вообще не связаны с другими сценами и обособлены от имеющейся повествовательной линии фильма (которая не может быть признана целостным сюжетом).

Речь идёт о следующих сценах и изображениях:

– многократная, явно перверсивная и с явно чрезмерной частотой и обильностью натуралистическая демонстрация мужских гениталий, причём такая обценно-эксгибиционистская множественная демонстрация выступает как самоцель, совершенно не будучи обоснованной и связанной с каким-либо сюжетным основанием и не будучи облечённой в какие-либо художественные формы искусства (00:11:19 – 00:11:25; 00:12:19 – 00:12:21; 00:12:24 – 00:12:28; 00:12:33 – 00:12:36; 00:12:40 – 00:12:41; 00:25:11 – 00:25:15; 00:25:18 – 00:25:20; 00:25:26 – 00:25:32; 00:39:53 – 00:39:55; 00:41:41 – 00:41:56; 00:42:55 – 00:42:56; 00:57:12 – 00:57:19; 00:57:31 – 00:57:32; 00:57:48 – 00:58:08; 00:58:15 – 00:58:17; 01:03:53 – 01:04:27; 01:05:52 – 01:05:54; 01:05:59 – 01:06:00; 01:06:14 – 01:06:18; 01:10:27 – 01:10:29; 01:10:44 – 01:10:45; 01:11:00 – 01:11:05; 01:11:10 – 01:11:12; 01:32:43 – 01:32:44; 01:32:57 – 01:32:58; 01:50:09 – 01:50:19; 01:59:42 – 01:59:43 и мн. др.);

– в целом явно редундантная (чрезмерно-избыточная – даже для фильма, условно относимого к жанру эротических) перегруженность фильма крайне вульгарной, обценно-эксгибиционистской демонстрацией половых актов (сношений) и иных сексуальных действий самых разных персонажей (00:19:25 – 00:19:45; 00:20:19 – 00:21:09; 00:29:35 – 00:29:57; 00:30:50 – 00:31:25; 01:38:22 – 01:39:23 и др.), при невозможности связать всю эту совокупность эпизодов посредством каких-то драматургически обоснованных сюжетных построений, это именно хаотичное нагромождение сцен половых актов (сношений), обусловленная исключительно необузданной и явно девиантной фантазией режиссёра;

– демонстрация множественных разнообразных сексуальных извращений и/или отсылки к таковым, в том числе – демонстрация сцены гомосексуального акта (сношения в извращённой форме) (01:33:12 – 01:33:50);

– в целом явно редундантная (чрезмерно-избыточная – даже для фильма, условно относимого к жанру эротических) перегруженность фильма крайне вульгарной, обсценно-эксгибиционистской демонстрацией обильной наготы людей, разных полов и возрастов (по всему фильму, нет смысла давать хронометрические фиксации), в том числе – артикулированное изображение нарочито-демонстративного показа совершенно вульгарно и пошло оголяемых ягодич (00:10:43 – 00:10:44; 00:10:46 – 00:10:47 и др.), натуралистическая демонстрация женских гениталий (01:22:42 – 01:23:00; 01:23:48; 01:44:37 – 01:44:40; 01:49:23 – 01:49:24 и др.); при этом чередующий показ чрезмерно избыточной обсценно-эксгибиционистской демонстрации наготы и откровенных сексуальных сцен и показ изображений гравюр с элементами эротического содержания авторства известных художников прошлого не только никак не оправдывает такие сцены в фильме, но более того – такое чередование вообще выглядит сочетанием несочетаемого: в данном фильме высокое искусство прошлого создателями фильма де-факто поставлено в ситуацию ценностно-этического конфликта со скатологической, в том числе – обсценной, и перверсивной семантикой собственного авторства;

– демонстрация персонажей, у которых поверх одежды прицеплены гротескно-обсценные муляжи мужского полового члена гипертрофированных размера и вида или имитации некоего (опять же гипертрофированных размера и вида) «футляра» для мужского полового члена (00:10:22 – 00:10:25; 00:10:30 – 00:10:36; 00:28:18; 00:29:45 – 00:29:47; 00:30:00; 00:44:56 – 00:46:11; 00:46:50 – 00:47:01; 00:47:27 – 00:48:41);

– совершенно вульгарное изображение вращающихся графических изображений трёх мужских гениталий (в состоянии эрекции) на заднем плане (графическом фоне) говорящего персонажа «Хендрик Гольциус» (00:12:48 – 00:13:04) (к эротике эти изображения явно никакого отношения не имеют); изображение сексуальных отношений Адама и Евы на фоне вышеуказанных вращающихся графических изображений трёх мужских гениталий (00:18:48 – 00:18:49; 00:18:52 – 00:19:02); изображение вышеуказанных вращающихся графических изображений трёх мужских гениталий (как центральные изображения, без совмещения с другими изображениями) (00:18:49 – 00:18:51); изображение перелистывания карточек со словами на фоне вышеуказанных вращающихся графических изображений трёх мужских гениталий (00:19:02 – 00:19:07).

Цель такого массивного воздействия порнографическими образами – эпатировать, шокировать зрителей, сформировать установку допустимости и приемлемости отношения к религиозным ценностям

(в частности – к образам Ветхого и Нового Завета) как к содержащим свидетельства об оправданности неограниченного морально-нравственными нормами проявления сексуальности в аморальных формах.

Практически все реплики персонажей фильма напрямую связаны с генитально-сексуальной и перверсивной семантикой, что так же позволяет обоснованно отнести исследуемый фильм к числу порнографических.

Так, наблюдавший сцену непосредственно полового акта (сношения) между персонажем «Амос Кводфри» и персонажем «Айседора, жена Маркиза» персонаж «драматург Томас Бозций» комментирует это следующим образом: *«Ты был неплох. У меня член побольше, а у неё – аппетитная задница. Мне понравилось, как она приняла твой конец»* (01:06:06 – 01:06:12).

Из того же ряда – восклицание персонажа «Суссанна»: *«Смотрите, какой он красный! Какой у него красный фаллос!»* (01:24:01 – 01:24:04).

Персонаж «маркиз Эльзасский» оценивает половой член другого персонажа такими словами: *«С такой торчащей палкой! Как у осла в жару»* (01:25:27 – 01:25:31).

Анонсируя часть, описывающую религиозно почитаемых Адама и Еву (первое представление персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей перед персонажем «маркиз Эльзасский»), персонаж «Хендрик Гольциус» заявляет (повторно процитируем): *«Мы расскажем очень-очень старую историю, в форме освящённого веками подробного повествования. Неторопливое предвкушение любовной утехы, представленной затем с полной откровенностью, заставит соски зудеть, мошонки – напрягаться, члены – подниматься, а холм Венеры – трепетать»* (00:12:39 – 00:13:03). Тем самым чётко и вполне исчерпывающе обозначается цель этой части фильма как направленной на вульгарную эксплуатацию сексуальных инстинктов зрителей. Сказанное так же свидетельствует, что исследуемый фильм имеет порнографическое содержание.

Персонаж «Амос Кводфри» (в исполнении актёра Ларса Айдингера) демонстрируется в третьей по счёту (условно) сюжетной части и в предваряющем её эпизоде (00:37:46 – 00:49:48), а также (меньше) в ряде других сцен (00:50:38 – 00:50:55; 00:54:10 – 00:56:22; 01:00:30 – 01:02:39 и др.).

И эту роль актёра Ларса Айдингера имеются все основания оценить как в существенной мере в целом порнографическую.

В эпизоде, предваряющем третье представление персонажа «Хендрик Гольциус» и его людей перед персонажем «маркиз Эльзасский», персонаж «Хендрик Гольциус» так оценивает персонажа «Амос Кводфри»: *«Кводфри был отличным мастером. Я всегда думал, что Кводфри – любопытный образец мужеподобной женщины в бесплодных одеждах безбрачия. При любой возможности он оголялся, насколько позволяли*



*приличия. Хотя нагота невинного дитяти вела его прямиком в ясли» (00:39:24 – 00:39:52).*

Весьма характерна сцена с явной отсылкой к гомосексуальным отношениям и интенциям, когда после произнесения процитированных выше слов персонаж «Хендрик Гольциус» задирает фартук на персонаже «Амос Кводфри» (тот демонстрируется без нижнего белья) и, разглядывая его обнажённые гениталии и ягодицы, выражено эмоционально-чувственно, гомосексуально оглаживая и ощупывая ягодицы персонажа «Амос Кводфри», восклицает: *«Слушай, у тебя член солидного размера. Прекрасно! И ты, ты бреешь задницу! Ну?! Ты можешь показать нам свой царственный зад со всем богатством между ног» (00:39:52 – 00:40:05).* Положительная реакция персонажа «Амос Кводфри» к таким гомосексуальным действиям свидетельствует о гомосексуальности (во всяком случае – бисексуальности) этого персонажа.

Сюда же следует отнести и следующий диалог:

Персонаж «Амос Кводфри»: – *Давид был обрезанный еврей.*

Персонаж «Хендрик Гольциус», имитируя рукой мастурбацию: – *Дождись, пока член встанет, и оттяни крайнюю плоть посильнее. Можно надеть фаллическое кольцо, я видел такие в Брюсселе.*

Персонаж «Амос Кводфри»: – *На хрен, на хрен, на хрен! (00:40:24 – 00:40:38).*

После этого персонаж «Хендрик Гольциус» вновь гомосексуально оглаживает голые ягодицы персонажа «Амос Кводфри» (00:40:43 – 00:40:44), упрасывая того показать *«нам хорошее соитие» (00:41:08 – 00:41:09)*, а его жену – персонажа «Порция» он просит побыть *«хорошей шлюхой, ради Христа» (00:41:10 – 00:41:13).*

Чуть позже персонаж «Амос Кводфри» заявляет, что персонаж «Эдуард» (племянник персонажа «Хендрик Гольциус») *«подкатывает почти ко всем женщинам и к некоторым мужчинам, как я слышал» (00:42:32 – 00:42:36).*

Сюда же следует отнести явно прочитываемые выражено гомосексуальные наряды нескольких персонажей фильма, например, персонажа «маркиз Эльзасский» (00:45:56 – 00:46:11), персонажа «муж Вирсавии» (00:47:08 – 00:47:25), а также явно прочитываемые выражено гомосексуальные облик и ужимки персонажа «Хендрик Гольциус» (00:51:12 – 00:51:32; 00:56:23 – 00:57:03; 01:02:39 – 01:02:57; 01:19:48 – 01:20:13 и мн. др.). О муже Вирсавии заявляется: *«Он... предпочитал общество своих солдат... Вы обвиняете мужа Вирсавии в содомии, дабы оправдать гнусное поведение Давида» (00:52:34 – 00:52:45).* О Потифаре заявляется: *«Говорят, Потифар питал явную склонность к юнцам» (01:26:16 – 01:26:18).*

Никак иначе, кроме как отсылкой к гомосексуальным отношениям и интенциям, пропагандой и оправданием гомосексуализма, невозможно оценить сцену, в которой персонаж «Хендрик Гольциус» выражено

эмоционально-чувственно рассказывает о половом члене персонажа «драматург Томас Бозций» – одного из членов «пеликаньей компании»: *«вместе пошли испражняться. Он не носил нижнего белья... Грубо запихивал свой половой орган в гульфик, словно верно послуживший меч в ножны... Мне нравился этот драматург, нравился его член и то, как он с ним обращался»* (00:14:23 – 00:14:28; 00:14:43 – 00:14:50; 00:15:04 – 00:15:10).

Гомосексуальная сцена приведена и в самом конце фильма – между персонажем «Хендрик Гольциус» и другим персонажем (01:59:56 – 02:00:05; 02:00:28 – 02:00:48), сопровождаемая характерным высказыванием персонажа «Хендрик Гольциус»: *«А вам, разумеется, желаю блудить так, как вы сами того желаете»* 02:00:44 – 02:00:48).

Таким образом, исследуемый фильм насыщен гомосексуальной семантикой (смыслами, пропагандой и оправданием гомосексуализма)

Анализ сцен фильма «Гольциус и Пеликанья компания» с участием персонажа «Амос Кводфри» (в исполнении актёра Ларса Айдингера) даёт необходимые и достаточные основания для оценки образа персонажа «Амос Кводфри» как порнографического образа. Суть роли персонажа «Амос Кводфри» (в исполнении актёра Ларса Айдингера) в том, что персонаж «Амос Кводфри» играет в показанном в фильме представлении роль Давида, при этом вся роль состоит в словесной прелюдии и следующей за ней сценой сексуальных отношений Давида и Вирсавии. При этом предваряющий третье представление эпизод носит во много большей мере порнографический характер (хотя и с некоторой степенью кодирования коммуникативного сигнала), чем само третье представление.

Далее в фильме представлено ещё несколько сцен с участием персонажа «Амос Кводфри» (в исполнении актёра Ларса Айдингера), например – сцена его сексуальных отношений с персонажем «Айседора, жена Маркиза» (01:00:30 – 01:02:39; 01:03:51 – 01:06:19), в том числе сцена полового акта (сношения) между персонажем «Амос Кводфри» и персонажем «Айседора, жена Маркиза» (01:04:41 – 01:05:58). В этой сцене фильма, в числе прочего, присутствует порнографическая сцена натуралистической демонстрации гениталий Ларса Айдингера (01:03:53 – 01:04:27).

## **Ответ на вопрос № 2**

Фильм «Гольциус и Пеликанья компания» является порнографическим материалом, поскольку основной сюжетный замысел фильма и использованные в нём средства направлены на демонстрацию порнографических по содержанию сцен, действий, эпизодов, образов, реплик, при этом такая демонстрация не обусловлена каким-либо эстетически оправданным и обладающим художественной ценностью сюжетом. Одна из основных целей создания названного фильма заключается в формировании у зрителей установки на восприятие

библейских историй как откровенно порнографических сюжетов, что способствует пейоративной десакрализации, девальвации религиозных символов, образов до уровня порнографии.

Фильм «Гольциус и Пеликанья компания» в высшей степени аморален и провокативен, явно и сильнейшим образом выражает грубейшее демонстративное неуважение к обществу, общественной нравственности, публичному порядку – в силу его перенасыщенности обценной семантикой, порнографическими визуальными сценами и образами, включая действия и образы сексуально-перверсивного характера.

В фильме «Гольциус и Пеликанья компания» актёром Ларсом Айдингером воплощён порнографический образ аморального бисексуала, впоследствии кастрированного.

\* \* \* \* \*

**Понкин И.В. Заключение (мнение специалиста) от 27.07.2017 по содержанию и направленности фильма «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» и роли актёра Ларса Айдингера в этом фильме<sup>84</sup>**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее исследование выполнено по обращению депутата Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации Н.В. Поклонской от 13.03.2017.

**Данные о специалисте:**

**Понкин Игорь Владиславович**, доктор юридических наук, профессор.

**Представленный для исследования материал**

Для исследования была представлена аудиовидеозапись (компьютерно-читаемый видео-файл формата flv) аудиовизуального произведения (фильма) «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» (режиссёр – Стина Веренфельс; Германия, Швейцария, 2015; далее – фильм) на устройстве флеш-памяти).

Сцены и эпизоды исследуемого аудиовизуального произведения (фильма), а также действия и высказывания его действующих лиц (персонажей) фиксировались по внутреннему хронометрическому счётчику компьютерной программы (Media Player Classic) воспроизведения видеозаписи (файла аудиовизуального произведения). Так, в настоящем заключении запись «01:09:15 – 01:09:18» означает отсылку к определённому фрагменту фильма, начинающемуся **приблизительно** в 1 час 9 минут 15 секунд от начала воспроизведения файла с записью указанного аудиовизуального произведения и заканчивающемуся **приблизительно** в 1 час 9 минут 18 секунд от начала воспроизведения указанного файла. При этом возможны некоторые различия показаний хронометрической фиксации (показаний внутреннего хронометрического счётчика) в зависимости от особенностей конкретной используемой компьютерной программы воспроизведения видеозаписи (видеофайла).

**Исследование проводилось в рамках следующих поставленных перед специалистом вопросов:**

1. Какой образ воплощён актёром Ларсом Айдингером в фильме «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» (каковы основные качества персонажа, изображенного этим актёром)?

---

<sup>84</sup> Данное заключение, строго говоря, выпадает из тематики настоящего издания, но приведено в нём, поскольку имеет отношение к заключениям по фильму «Матильда».

2. К какой категории информационной продукции, определённой в законодательстве Российской Федерации, относится фильм «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей», исходя из его содержания?

**Основная часть. Исследование в рамках поставленного вопроса и ответ на этот вопрос**

Главным женским персонажем фильма является Дора – девушка, которая, как следует из содержания фильма, его основного сюжета, страдает психическим расстройством.

Результаты исследования фильма «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» дают убедительные достаточные основания для оценки образа персонажа «Питер», созданного (воплощённого) в этом фильме актёром Ларсом Айдингером, как крайне отрицательного с нравственной и правовой точек зрения, это – образ преступника-насилника, сексуального извращенца.

Данная оценка детерминирована сюжетной линией и содержанием сцен фильма, повествующих о жизни девушки по имени Дора, страдающей тяжёлым психическим расстройством, которую насилует персонаж Ларса Айдингера, в том числе натуралистично изображенной сценой изнасилования персонажа «Дора» персонажем Ларса Айдингера (00:25:29 – 00:26:21), а также рядом других содержащихся в фильме сцен и эпизодов, изображающих действия сексуального характера и половые органы.

В рамках поставленных перед специалистом вопросов не является необходимым выявлять конкретные признаки и симптоматику психических патологий персонажей фильма (выраженных в их действиях, образах, репликах и т.д.). Но важно отметить, что в исследуемом фильме содержатся многочисленные сцены, эпизоды, высказывания, свидетельствующие о наличии у персонажа «Дора» психического расстройства в тяжёлой форме. В фильме неоднократно показывается и сообщается о том, что персонажу «Дора» приходилось постоянно принимать сильные медицинские препараты (причём таких препаратов несколько – см.: 00:01:45–00:01:49; 00:05:21–00:05:28 и др.). Актриса, играющая роль персонажа «Дора», воплощает на экране многочисленные явно девиантные внешние поведенческие проявления своей героини (00:02:47 – 00:02:50; 00:03:24 – 00:03:30; 00:06:18 – 00:06:21; 00:15:55 – 00:16:02; 00:22:34 – 00:22:40; 00:23:05 – 00:23:14; 00:27:52 – 00:27:57; 00:28:13 – 00:28:17; 00:35:50 – 00:35:58; 00:58:01 – 00:58:33 (проливание персонажем «Дора» кипятка на тренажёр «ребёнок») и мн. др.), тяжёлые расстройства её мировосприятия (00:00:55 – 00:01:25; 00:01:32 – 00:01:44; 00:01:57 – 00:02:03 и др.). Многочисленные явно и чётко изображенные в фильме проявления тяжёлой формы психического расстройства у персонажа «Дора» настолько выразительны и показанная степень их отклонения от нормы поведения психически здорового человека настолько

велика, что для оценок этих сцен как изображающих психически больного человека (Дору) не требуется специальной подготовки в сфере психиатрии.

В этом смысле совершенно абсурдным и не соответствующим изображённым в фильме сценам, действиям персонажей является звучащее в фильме высказывание родителей персонажа «Дора» о том, что персонаж «Дора» полностью дееспособна (00:29:24 – 00:29:30).

Именно во взаимосвязи с существенным обстоятельством – тяжёлым психическим расстройством персонажа «Дора» – следует рассматривать и оценивать сцену изнасилования персонажем Ларса Айдингера персонажа «Дора» в туалете (00:25:29 – 00:26:21) и последующие совершенно непристойные сцены половых актов между указанными персонажами, которые являются омерзительными, так как показано, по существу, изнасилование девушки-инвалида (00:48:02 – 00:49:07 и др.; по ходу действия фильма сообщается, что половых актов между указанными персонажами было много).

Сцена изнасилования персонажем Ларса Айдингера персонажа «Дора» в туалете в переходе в метро (00:25:29 – 00:26:21) является ключевой, сюжетообразующей сценой всего фильма, предопределяет его последующее содержание.

Персонаж Ларса Айдингера подходит к сидящей на унитазах в туалете персонажу «Дора» и предлагает ей сделать ему минет: *«Давай, оближи мой леденец»* (00:24:43 – 00:24:46), после чего добавляет: *«Я принесу тебе мороженое»* (00:24:47 – 00:24:49). При этом в кадре натуралистично и очень крупным планом демонстрируется половой член персонажа Ларса Айдингера (00:24:49 – 00:24:51).

Сцена полового сношения персонажем Ларса Айдингера персонажа «Дора» в туалете (00:25:29 – 00:26:21) изображает именно изнасилование, так как показаны совершаемые насильственные действия (применение грубого насилия к персонажу «Дора», швыряние её на пол для продолжения совершения с ней полового акта, то есть продолжения изнасилования и др.). Причём для оценки данной сцены как изнасилования, основываясь на характере указанных конкретных действий персонажа Ларса Айдингера, совершенно не является необходимым элементом (признаком) указанного деяния наличие у потерпевшего (персонажа «Дора») неспособности противостоять таким действиям (в данном случае – вследствие психического заболевания персонажа «Дора»). Беспомощное состояние жертвы в данном случае является лишь отягчающим обстоятельством, свидетельствующим о высокой степени асоциальной – преступной мотивированности действий насильника – персонажа, изображаемого актёром Ларсом Айдингером.

В указанной сцене демонстрируется изнасилование девушки, особо беззащитной вследствие тяжёлого (значительного) психического расстройства – не способной отдавать себе отчёт в происходящем и оказать сопротивление. По внешнему виду персонажа «Дора»

(в исполнении актрисы) и по её поведению совершенно явно видно, что она страдает психическим расстройством, и это не может не заметить и не осознать персонаж Ларса Айдингера. Его реплика с предложением купить ей мороженое выражает его умысел на манипулирование, обман психически нездорового человека и свидетельствует об осознаваемом им противоправном характере собственных действий (психологическом и физическом насилии).

Последующая сцена с пояснениями судмедэксперта родителям персонажа «Дора» подтверждает, что это было изнасилование:

– *Мы нашли сперматозоиды и травмы в области влагалища. Анальных поражений нет. Гематома на бедре.*

– *Это всё для заявления? Да?* (00:28:37 – 00:28:51).

Некоторые показанные в фильме безуспешные попытки родственников изнасилованной Доры добиться возбуждения уголовного дела в отношении персонажа Ларса Айдингера противопоставляются и практически сводятся на нет рядом сцен и эпизодов фильма, направленных на формирование убеждённости зрителей, что персонаж «Дора» сама виновата во всём, произошедшем с ней, что это было по её желанию. Но с юридической точки зрения, безусловно, ни о каком информированном добровольном согласии лица с тяжёлым психическим расстройством речи быть не может, так как такое лицо не в состоянии правильно осознать суть и характер совершаемых с ним действий.

В ответ на слова персонажа «мать Доры»: «*Она же инвалид!*», персонаж Ларса Айдингера цинично отвечает: «*Сейчас такое можно сказать про многих людей*» (00:40:53 – 00:41:00). То есть персонаж Ларса Айдингера отдаёт себе отчёт в том, что вступает в половые акты с лицом, заведомо находящимся в состоянии беспомощности – страдающим тяжёлым психическим расстройством. Такие действия, с юридической точки зрения, признаются изнасилованием.

Несмотря на то что вышеописанная сцена демонстрирует деяние, за совершение которого предусмотрена уголовная ответственность в любом правовом государстве, в данном фильме выражено авторское оправдывающее, обеляющее отношение к показанной сцене изнасилования, заключающееся, в том числе, в акцентированной натуралистической демонстрации насильственных сексуальных действий, в их «смаковании», пропаганде, без какого-либо осуждения или какого-либо чёткого утверждения о противоправном преступном характере таких деяний.

Персонаж «Дора» неоднократно демонстрируется в исследуемом фильме в обнажённом виде (00:13:32 – 00:14:16; 00:39:15 – 00:39:22; 00:40:01 – 00:40:03; 00:40:10 – 00:40:15; 00:40:18 – 00:40:19; 00:41:19 – 00:41:26; 00:46:06 – 00:46:39; 00:46:48 – 00:47:06 и мн. др.). Указанные непристойные сцены и эпизоды, в которых показана обнажённая девушка-инвалид (психически больной человек), многие из которых очень

натуралистичны, являются особо циничными, выражено аморальными сценами.

Также в фильме демонстрируется продолжительная непристойная (с элементами порнографии) сцена мастурбации (сексуального самоудовлетворения самой себя) персонажа «Дора» (00:13:59 – 00:14:16). Причём такие действия персонаж «Дора» производит в непосредственном присутствии персонажа «мать Доры», читающей ей при этом какую-то детскую сказку (про некую «неприятзательную лягушку») и улыбающейся тому, что видит вышеописанную мастурбацию, что придаёт этой сцене явно выраженные абсурдность и порнографический характер.

В этом же ряду показанная настойчивая попытка персонажа «Дора» схватить за половой член мужчину с психическим расстройством (00:12:05–00:12:06) и сцена описания персонажем «Дора» произошедшего с нею изнасилования: *«Бум-бум-вилли. Это приятно!»* (00:29:14 – 00:29:16).

Особо непристойными, аморальными и циничными выглядят демонстрируемые в фильме диалоги со страдающей психическим расстройством персонажем «Дора» на тему секса:

Персонаж «Психолог» (судя по вывеске, сотрудник отдела предотвращения сексуального насилия): – *Дора, что тебе больше всего нравится в сексе?*

Персонаж «Дора»: – *Все отверстия открыты.*

Персонаж «Психолог»: – *Какие отверстия?*

Персонаж «Дора»: – *Там* (ответ сопровождается указанием персонажа «Дора» пальцем на свою паховую область).

Персонаж «Психолог»: – *И? А твоя задница – тоже отверстие?»* (00:32:57 – 00:33:36).

Приведённый выше диалог носит аморальный характер и является отсылкой к извращённым сексуальным отношениям (сексуальной перверсии).

К непристойным эпизодам относится реплика персонажа Ларса Айдингера, адресованная персонажу «Дора»: *«Расскажи, тебе нравится трахаться со мной?»* (00:40:39 – 00:40:42), в ответ на что персонаж «Дора» радостно улыбается (00:40:44 – 00:40:47).

Характерна оценка персонажем Ларса Айдингера действий, совершённых им с персонажем «Дора», высказанная персонажу «отец Доры»: *«Я просто вы..л [матерное слово] твою дочь, вот и всё»* (00:53:17 – 00:53:19).

Фактически суть и главная цель исследуемого фильма – это показ (изображение) психически больного человека в выражено ненормально сексуализированных условиях, смысловом контексте совершения с ней насильственных действий сексуального характера, показ сцен, являющихся по своему содержанию информацией порнографического характера.

Достаточно отчётливо выражены в фильме намёки на инцест – сцена намеренной демонстрации персонажем «отец Доры» своих



обнажённых половых органов своей дочери – персонажу «Дора» (00:09:33–00:09:36). Персонаж «отец Доры» делает это будто бы нечаянно, но при этом ничто не мешает ему отвернуться от дочери и избавить её от этой демонстрации.

При этом между родителями персонажа «Дора» и персонажем «Дора» звучит следующий эпатирующий, нравственно ненормальный диалог:

*Мать Доры: – Когда двое влюблены, когда они занимаются любовью, мужчина засовывает свой пенис во влагалище женщины.*

*Дора: – Это впереди и снизу, как в песенке. Это впереди и снизу, как в песенке!*

*Отец Доры: – Как ты пожелаешь. Пусть будет* (00:09:47 – 00:10:02).

В фильме имеют место и другие намёки на инцест (00:12:50 – 00:12:57 и др.), в том числе сцена, где персонаж «Дора» вдруг воспринимает своего отца как сексуального партнёра и пытается целовать его выразительно сексуально – в губы «взасос» (00:13:02 – 00:13:04).

В исследуемом фильме также содержатся сцены, указывающие на вовлечённость персонажа Ларса Айдингера в гомосексуальные отношения: он, встречая персонажа «Дора», открывает дверь, а рядом с ним в спальне в этот момент находится полуголый (в одних трусах) персонаж «Марк» (01:06:12 – 01:06:33 и далее), который затем раздевается в кадре перед персонажем «Дора» догола (01:07:18 – 01:07:21).

После чего с использованием приёма метонимической подмены демонстрируется, по сути, сцена группового занятия сексом персонажа Ларса Айдингера, персонажа «Марк» и персонажа «Дора» (01:08:44 – 01:09:48).

Ближе к концу фильма представлены сцены групповых сексуальных оргий в ночном клубе (01:22:50 – 01:23:39).

Дополняется этот ряд эпатирующих сцен фильма сценой драки между персонажем «Дора» и ещё одной психически больной женщиной (01:03:02 – 01:03:04) и безобразной сценой попыток забеременевшей Доры изгнать плод (ребёнка) из себя посредством сопровождаемых истеричными криками жёстких надавливаний себе на живот и нанесения себе ударов кулаком по животу (01:18:28 – 01:18:39).

Фильм «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» содержит, помимо вышеуказанных, также следующие порнографические по содержанию сцены и эпизоды, при этом включение таких сцен и эпизодов не вызвано необходимостью создания произведения, обладающего художественной или культурной ценностью. Сюжет и содержание фильма такими эстетико-художественными и культурными достоинствами не обладают.

В числе порнографических сцен фильма, обладающих натурализмом, выделим следующие:

– показанная крупным планом сцена полового акта с участием персонажа «отец Доры», с натуралистической демонстрацией половых органов и собственно процесса полового акта (00:10:33 – 00:10:36);

– сцена фронтальной натуралистической обценной демонстрации очень крупным планом полового члена персонажа Ларса Айдингера (00:24:49 – 00:24:51);

– отдельные кадры сцены мастурбации персонажа «Дора» (00:14:07 – 00:14:08);

– сцена демонстрации (ради демонстрации) половых органов персонажа «Марк» (01:07:22 – 01:07:27; 01:07:33 – 01:07:34; 01:08:22 – 01:08:32; 01:09:49 – 01:09:50).

Исходя из пункта 8 статьи 2 Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ (ред. от 01.05.2017) «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию», считаем, что вышеуказанные сцены и эпизоды фильма «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей», изображающие сексуальные действия и половые органы, содержат информацию порнографического характера (то есть, информацию, представленную в виде натуралистических изображения или описания половых органов человека и (или) полового сношения либо сопоставимого с половым сношением действия сексуального характера).

## **Выводы**

1. В фильме «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» актёром Ларсом Айдингером воплощён порнографический образ нравственного дегенерата (крайне аморального человека), сексуального извращенца, преступника-насильника, многократно изнасиловавшего заведомо находящееся в состоянии беспомощности лицо – девушку, страдающую тяжёлым психическим расстройством.

Учитывая также содержание роли Ларса Айдингера в фильме «Гольциус и Пеликанья компания»<sup>85</sup> и содержание ряда других его ролей, обоснованно говорить о наличии у указанного актёра доминирующих порно-амплуа и амплуа сексуального извращенца.

2. В фильме «Дора, или Сексуальные неврозы наших родителей» имеет место множество сцен, содержащих информацию порнографического характера, вследствие чего этот фильм следует признать порнографическим по содержанию. В фильме чётко прослеживается авторская позиция его создателей, выражающаяся в пренебрежении публичными интересами и в сознательном создании произведения, которое разрушительно воздействует на нормы

---

<sup>85</sup> См.: Кондратьев Ф.В., Понкин И.В. Заключение (мнение специалистов, ответы специалистов на вопросы) от 01.07.2017 по фильму «Гольциус и Пеликанья компания» // <[http://ruskline.ru/analitika/2017/07/04/film\\_v\\_vysshej\\_stepeni\\_amoralen\\_i\\_provokativen/](http://ruskline.ru/analitika/2017/07/04/film_v_vysshej_stepeni_amoralen_i_provokativen/)>.

общественной нравственности. Создание и распространение данного фильма наносит вред общественной нравственности, нравственному воспитанию детей и молодёжи, выражает грубейшее демонстративное неуважение его создателей и распространителей к обществу.

\* \* \* \* \*

**Понкин И.В. Заключение от 22.06.2017 на книгу Ю.А. Бродского «Соловки. Лабиринт преображений» (М., 2017)**

**Основание производства исследования**

Настоящее заключение выполнено по обращениям Л.С. Гармаш и ряда других лиц.

**Предмет исследования**

В настоящем заключении изложены результаты анализа содержания и направленности книги Бродского Юрия Аркадьевича «Соловки. Лабиринт преображений»<sup>86</sup> (далее – книга Ю.А. Бродского, рассматриваемая книга).

**Данные о специалисте:** Понкин Игорь Владиславович – доктор юридических наук, профессор.

**Исследование**

В указанной книге Ю.А. Бродского (обозначенной в её аннотации как «*историко-публицистическое исследование*») создан заведомо ложный пейоративно-денигративный<sup>87</sup>, крайне оскорбительный образ соловецких (и в целом православных) монахов как выражено лицемерных и аморальных, нравственно деградировавших людей, а также образ самого Соловецкого монастыря – как средоточия разнообразных отвратительных пороков, выраженных аморальности и лицемерия. Автор книги стремится добиться не критичного восприятия и последующей интроекции<sup>88</sup> читателями этих образов как соответствующих действительности, достоверных.

Ю.А. Бродский приписывает православным явные языческие воззрения (представления, что птицы молятся за людей Богу), при этом используется Ю.А. Бродским приём анально-эскрементальной семантики: **«Гусеподобные чайки, говорят, гадившие на английских артиллеристов, после войны 1854 года пользовались в Соловках покровительством... Глядя на их суету, крики и испускание помёта, сотни богомолок с умилением скармливали птицам хлеб: “Ох! Ох! Ох! Ведь чайки за нас Господу Богу молятся!”»** (с. 55).

<sup>86</sup> Бродский Ю.А. Соловки. Лабиринт преображений. – М.: Новая газета, 2017. – 448 с. Тираж 1000 экз.

<sup>87</sup> **Пейоративный** [лат. pejor – худший] – уничижительный.

**Денигративный** – очерняющий, порочащий.

<sup>88</sup> **Интроекция** – включение индивидом в свой внутренний мир воспринимаемых им взглядов, мотивов и установок других людей уже как своих взглядов, мотивов и установок (Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1999. – С. 244), метод и результат обеспечения трансформации коммуникативного послания в собственное убеждение реципиента.

Нельзя исключать, что у самого Ю.А. Бродского любование на «испускание помёта» птицами способно вызывать мысли о высоком, но обоснованно полагаем, что такие литературные ходы и такой полёт фантазии автора книги свидетельствуют о стремлении Ю.А. Бродского любыми способами оскорбить религиозные чувства и унижить человеческое достоинство православных верующих.

Соловецким монахам Ю.А. Бродский приписывает явно ненормальную тягу к «спёртому воздуху» и выраженную неопрятность, а также неисправимую привычку монахов «опорожнять мочевой пузырь у стены главного храма» и мочиться «под ближайшей от входа аркой против окон настоятельских покоев» (с. 233). По описанию Ю.А. Бродского, некий архимандрит Димитрий «завещал похоронить себя на том месте, где братия повадилась справлять малую нужду» (с. 233). Ссылки в последнем высказывании на некоего П.А. Фёдорова (скорее всего – такого же, как и Ю.А. Бродский, ненавистника православных христиан и русских) не имеют здесь никакого значения и не придают доказательности этим абсурдным инсинуациям.

Использование Ю.А. Бродским в его книге анально-эскрементальной и генитальной семантики (ниже ещё будут приведены примеры) реализует один из известных (неоднократно применявшихся в публикациях и, соответственно, получавших юридическую оценку) приёмов грубейшего и изощрённого оскорбления религиозных чувств верующих и унижения их человеческого достоинства.

Ю.А. Бродский приводит многочисленные тенденциозно подобранные им (преимущественно (если не полностью) вымышленные им самим или иными лицами) негативные описания эпизодов из жизни монахов в Соловецком монастыре в период с начала XVIII века по конец XIX века и, независимо от их очевидной недостоверности, создаёт в восприятии читателей книги картину крайне негативного нравственного облика всего монашества на Соловках в тот период, избегая указания на то, что он рассказывает лишь об отдельных случаях (если таковые были в действительности), тем самым способствует переносу читателями такого негативного образа на всё православное монашество в России в целом.

Ю.А. Бродский пишет: **«Небрезгливая мудрость Соловецкой обители при пополнении рядов черноризцев потворствовала заполнению келий иноками, вряд ли способными своими молитвами положительно влиять на судьбы страны и её правителей... Стяжательские интересы вытеснили нравственные ценности, способствуя деградации иноков. В монастырских стенах укоренялся порочный образ жизни, способный уродовать судьбы людей»** (с. 258).

В книге Ю.А. Бродского многократно использован манипулятивный приём наклеивания ярлыков. Монахам Соловков Ю.А. Бродским голословно пейоративно-денигативно вменяются «порочный образ

жизни», «богомерзкие поступки», «матерная брань», «безобразия», пьянство, обжорство, воровство:

**«Порочный образ жизни монахов мог разгневать Бога сильнее, чем грехи обычных людей, порождая угрозу для населения всей страны»** (подпись под вполне нейтрального содержания фотографией на с. 172);

**«Старцы живут неподобно, и постигнет их за это божья кара – снежная туча и великий мороз... Природная аномалия есть наказание за многие богомерзкие поступки, за которые никто не покался»** (с. 172);

**«...можно лишь догадываться, как больно государю было узнавать о матерной брани монахов в свой адрес. Так или иначе, Москве наконец опостылела пассивная роль 19 лет наблюдать за безобразиями иноков»** (с. 177);

**«Архимандрит Феофан... Кроме ненависти к фотографии Феофан обладал и другими вредными склонностями: он крал драгоценные камни из ризницы, беззастенчиво присваивал деньги, получаемые от жертвователей, не гнушался и контрабандой»** (с. 295);

**«Старания императора Петра “очистить монашеству путь к раю хлебом и водою, а не стерлядями и вином” не смирили тяготения братии к чревоядию, “пьянственному питию”»** (с. 200);

**«На старинных картах Малый Соловецкий остров именуется по-разному. Иногда его обозначают Зосима и Савватий, чаще – Божье дело. Предание связывает происхождение странного названия острова с именем монаха Иоилля, который основал на озере Новосоловецкую пустынь в первый год XVIII века. Молва гласит, будто бы хитрый Иоиль заказал возвести на островке строения пустыни, да обидел плотников – не стал платить им за выполненную работу: “Это-де божье дело!”»** (с. 28).

Все эти оценки и высказывания не подкреплены в рассматриваемой книге никакими доказательствами.

Обоснованно считаем, что не может быть достоверным источником и доказательством какого-либо события так называемая молва (кривотолки, сплетни). Посредством ссылок на такие псевдо-источники возможно преподнести практически любые вымышленные сюжеты, включив в них конкретизирующие подробности, детали, возможно – имена реальных людей, и используя специфическую стилистику для искусственного придания таким творениям эффекта достоверности. Как это и делает в своей книге Ю.А. Бродский.

Ю.А. Бродский пишет: **«...именно на Соловках, которые Московский патриархат числит опорой отечественной духовности, захват земель был возведён в ранг чуда. Благочестивый грабёж, совершённый во имя процветания монашеской обители, будет служить дурным примером при формировании общественного сознания из столетия в столетие»** (с.109).

При этом Ю.А. Бродский абсолютно не утруждает себя приведением надёжных доказательств своих сообщений, что так же свидетельствует о его предвзятости, фактической солидаризации с оценкой придуманного кем-то утверждения о мифическом «грабеже». При этом замысел Ю.А. Бродского, реализованный в книге, выражен достаточно явно и неприкрыто – преподносить дурные вымышленные примеры в целях «формирования общественного сознания».

Приведём ещё ряда характерных цитат:

**«...иеромонах Илия пропустил праздничную вечерню. Отсутствие иеромонаха вызвало волнение, так как накануне он после литургии “от пьянства блевал”.** Кузнечный староста Матвей Шурков вскрыл келью, запертую изнутри, и обнаружил священнослужителя лежащим без чувств. Вынесли мы Илию из чулана замертв<sup>89</sup>, он ожил, и при нас он блевал, и дух от блевотины был слышно винный”, – сообщил монах-будильник архимандриту. В храме иеромонах едва стоял на ногах, но божился на кресте, что “пьян он от вчерашнего питья, сегодня не пил и к службе готовился”» (с. 200). Здесь Ю.А. Бродский прикрывается отсылкой к сомнительным высказываниям другого автора, но это – лишь часто используемый приём для снятия с себя ответственности за распространение оскорбительной, заведомо ложной, унижающей человеческое достоинство информации.

**«Зимой того же года уставщик иеромонах Илларион, иеромонах Осия, соборный пономарь Иосиф, а с ними и иеродьякон Иннокентий выпили перед службой так, что не добрались до храма, а один из собутыльников умер, захлебнувшись рвотой»** (с. 201);

**«Осенью того же 1748 года казначей иеромонах Александр не явился к настоятелю Геннадью, упившись рейнским»** (с. 201).

Даже если допустить, что Ю.А. Бродский мог работать с какими-то архивными документами (не идеологически мотивированными материалами – атеистической антицерковной пропагандистской литературой раннего советского периода, а с нефальсифицированными документами в исторических архивах), представляется совершенно неправдоподобным, чтобы кому-то пришло бы в голову фиксировать факт неявки к настоятелю как некое достойное летописи или архивного документа деяние.

**«Не добившись успеха в борьбе с пьянством и чревоугодничеством, император поставил себе на службу другой порок иноческой жизни – наушничество. Монастыри отслеживали умонастроения. Церковная исповедь перестала быть таинством»** (с. 201). Мало того, что Ю.А. Бродский ложно вменяет соловецким монахам аморальное поведение, так он ещё и голословно, заведомо ложно

<sup>89</sup> Так в тексте книги. – Прим. авт.

обвиняет их в грубом нарушении тайны исповеди, не приводя ни одного достоверного доказательства.

Приведённые выше высказывания Ю.А.Бродского не получают в его книге никаких достоверных подтверждений, по сути, являются исключительно бездоказательными измышлениями Ю.А.Бродского и других, столь же безответственных, сочинителей.

Ю.А. Бродский приводит в своей книге очевидно абсурдные истории о неспособности монахов запомнить простейшие православные молитвы и их упрямом нежелании их принимать, подменяя на какие-то бытовые речитативы (с. 392).

К концу книги Ю.А. Бродский добивается того, что все приведённые им измышления соединяются в некую общую картину и уже могут быть восприняты менее критично, так как он подвергнул читателей столь массивному воздействию стилистически оформленных и выдаваемых им за достоверные факты описаний отвратительных пороков, якобы свойственных монахам Соловецкого монастыря, что действует пропагандистский эффект перехода большого объёма (количества) однонаправленной информации в новое качество её восприятия как способной казаться достоверной.

Далее со ссылкой на мнимого очевидца Ю.А. Бродский продолжает свои заведомо ложные измышления: *«Архимандрит Мельхеседек... считал всех... свиньями и ослами, что нередко выражал и словами»* (с. 233).

Ю.А. Бродский заведомо ложно, пейоративно-денигративно вменяет соловецким монахам не только разнузданное пьянство, но и широко распространённые безобразные пьяные драки и даже многочисленные убийства друг друга, такими основанными на вымысле описаниями изобилует книга Ю.А. Бродского:

*«По правилам драматургии ружьё, висящее на стене в первом акте, в последнем должно выстрелить, а в соловецком арсенале количество ружей перевалило за тысячу... Ратная энергия, переполнявшая обитель, нашла выход в братоубийственном противостоянии. Остров преобразился в поле брани...»* (с. 161);

*«...старец Питирим в драке ножиком зарезал до смерти старца Мартирия»* (с.173);

*«... во время литургии острая сквернословная перепалка Иосифа с Игнатием переросла в мордобитие. Соперники драли друг другу бороды, лупили куда ни попадя»* (с. 175);

*«Злость на ябедников в атмосфере наушничества не становилась причиной взаимных увечий, как, например в драке, начатой головщиком Иосифом, который, толкнув старца Питирима, избрал его матерно, а тот в ответ показал кукиш и обещал драть бороды доносчикам, но тут канонарх Дионис... ударил Иосифа кулаком по голове, чем вовлёк в бойню всех сотрапезников»* (с. 200);



*«Священноначальник Геннадий... “пришёл в ярость великую”. Раздев догола, “иеромонаха били палками смертно, и архимандрит бил его своеручно по чему ни попало, но, не удовлетворяясь тем, бросил палку, рвал его Александровы волосы на голове так, что руки окровавил”» (с. 200);*

*«...иеромонах Игнатий Вологда пригласил иеромонаха Якова Любохонского... Вино ударило Игнатию в голову, он оглушил соседа ударом кулака в лицо, и “драв его за волосы, ударил коленкой в килу”. Яков после удара в пах потерял сознание, а Игнатий похитил не только ведёрко с брагой, но и одежду, сорванную с оголённого старца, и даже очки» (с. 201);*

*«...чудом остался жив трудник Иван Гавроев, который попытался защитит старосту кожевни Петра Потапова от преследований пьяного иеродьякона Игнатия. Тот ломиком проломил труднику голову и перебил руку... А монах Кирик уже не с ломом, а с топором в руках оборонял туяс (берестяную ёмкость...) с... хмельным квасом. Сотнику, который попытался изъять брагу у старца, священнослужитель “левую руку оцарапал до крови”» (с. 201);*

*«Десять лет “терпеливо принимал он побои от старших, но неразумных монахов”» (с. 116).*

Явно намеренно создаваемое фантазмагорическое по показанным аморальным отклонениям, вызывающее отвращение описание монастыря как какого-то сумасшедшего дома, с использованием манипулятивных приёмов подмены фактов мнением и наклеивания ярлыков, с применением откровенной лжи, Ю.А. Бродский выдаёт за действительное состояние монашеской жизни в Соловецком монастыре тех времен.

Приведённые автором книги яркие отвратительные образы безнравственных деяний, специально стилистически оформленные с использованием архаических словоформ (как речь очевидцев, живших столетия назад во время якобы описанных ими событий), оказывают воздействие уже и в силу явно чрезмерного объёма и экспрессивности таких описаний.

Ссылки в одном месте (будто бы в подтверждении этих описаний) на какие-то публикации неких студентов в некой газете (с. 200) вообще не могут быть убедительными подтверждениями реальности деяний, о которых в откровенно издевательской форме повествует Ю.А. Бродский в своей книге. Отсутствие отсылок к конкретным архивам, делам и листам дел не позволяет верифицировать сказанное им. При этом общая культурно сниженная лексика, абсолютно не свойственная жившим в церковной среде православным авторам того времени, но использованная в повествовании Ю.А. Бродского (с будто бы ссылками на них), даёт основания считать практически все приведённые им «свидетельства» лишь его собственными вымыслами.

Полагаем, что даже если бы отдельные из вышеуказанных эпизодов и были бы подтверждены, то учитывая явно выраженную одиозность и тенденциозность выборки таких эпизодов в рассматриваемой книге и её явно чрезмерную переполненность крайне оскорбительными описаниями, это обуславливает направленность указанной книги на формирование крайне негативного отношения, неприязни и презрения к православным верующим, которые безусловно связаны церковной религиозной жизнью и нередкими личными контактами с монашествующими, представленными в книге как глубоко нравственно порочные и лицемерные люди, и в силу взаимосвязей монахов с другой частью православного общества и Православной Церковью, – на формирование крайне негативного отношения к православной вере и Русской Православной Церкви в целом.

Ю.А. Бродский голословно и клеветнически приписывает, ложно вменяет монахам Соловецкого монастыря широко распространённые занятия сексуальными извращениями, гомосексуализмом:

*«Одна из ранних грамот, подписанных царевной Софией с царями Иоанном и Петром Алексеевичами, повелевала прекратить... неистовство и мужеложство, бытовавшие в Соловецком монастыре при духовнике обители отце Тимоне. Поголовная замена мятежной братии Соловецкого монастыря, как оказалось, не ускорила пороков монастырского общежития»* (с. 188);

*«Волею судеб во главе Соловецкой обители в середине бунташного века стоял архимандрит Варфоломей. Он... держал при себе для утехи 15-летнего Макария, числившегося дьяконом, а другого сокелейника – молоденького Ивашку Никитина – по пьяному делу постриг в монахи и назначил соборным старцем, вопреки уставу обители. Сладострастный начальник был ещё и садистом... Рядовые насельники имели биографии под стать архимандриту... есть жалоба на келаря Савватия Обрютина, который обидел инока Питирима: заманил его в свою келью, а там питием опаивал, губы сосал взасос и в руке жал... (далее – утрата текста)<sup>90</sup>. Келарь же утверждал, что бесчинства над монахом не дельывал, а оный сам готов к любым непотребным мерзостям»* (с. 173).

Здесь осуществлено голословное и ложное приписывание соловецким монахам пьянства («по пьяному делу»), а также голословное и ложное вменение соловецким монахам склонности к садизму.

Более того, Ю.А. Бродский голословно, клеветнически приписывает, вменяет монахам Соловецкого монастыря занятия педофилией: *«...архимандрит Варфоломей... держал при себе для утехи 15-летнего Макария»* (с. 173); *«...для страстного монаха Питирима, дабы приворотить к нему для блудного дела брата Костку, лет пятнадцати, живущего в келье дьякона Пахома»* (с. 173).

<sup>90</sup> Так в тексте книги. – Прим. авт.

Ложные обвинения в гомосексуализме и приписывание вовлечённости в этот порок для православных верующих (в силу чётко выраженной крайне негативной позиции Церкви в отношении гомосексуальных отношений) является особо изощрённой и болезненной формой унижения их человеческого достоинства и оскорбления их религиозных чувств. Очевидно, что Ю.А. Бродский делает это намеренно.

Набор откровенно нравственно-патологических измышлений (даже если отдельные единичные случаи описаны в письменных источниках, хотя и по ним имеются обоснованные сомнения относительно их достоверности) Ю.А. Бродский заведомо ложно выдаёт за будто бы общее повседневное, типичное состояние дел в монастыре. То есть здесь явное применение манипулятивных приёмов подмены факта мнением и представления единичного исключительного явления в качестве общего.

Ю.А. Бродский голословно и ложно приписывает соловецким монахам увлечение религиозным оккультизмом («колдовством»): *«В монастыре Сильвестр занятый чародейством не прекратил, ему было не слабо за вино и водку изготовить колдовское письмо... дабы приворотить к нему для блудного дела... Заговорное письмо с обращением к царю Сатане обнаружили в чулане убийцы»* (с. 173).

В книге используются также оскорбительные зоосемантические метафоры: *«слово монастырь на профессиональном жаргоне беломорских промысловиков означало не что иное, как скопление половозрелых самцов гренландского тюленя, вальяжно нежащихся в лучах солнца после трапезы»* (с. 248).

Объектом пейоративно-денигративных нападок, оскорбительных измышлений автора рассматриваемой книги стали не только монахи Соловецкого монастыря, но и в целом Русская Православная Церковь Московского Патриархата, которая голословно и ложно обвиняется в «варварстве», «нетерпимости», «бессмысленных гонениях или уничтожении инакомыслящих»: *«Бессмысленные гонения или уничтожение инакомыслящих – родовой недуг Московского патриархата... Эта хвороба привела к варварскому разрушению Господина Великого Новгорода»* (с. 391); *«И всё-таки петровская прививка толерантности в Московии не прижилась, погубленная стараниями нетерпимой церкви»* (с. 197).

В этом смысле характерно следующее утверждение Ю.А. Бродского: *«Не может не разориться государство, полами управляемое»* (с. 14), которое явно свидетельствует о наличии в его мировоззрении идейных основ ненависти, нетерпимости и презрения к православным людям, православию и к Православной Церкви в целом.

В ряде мест своей книги, по существу, являющейся собранием русофобских и антиправославных клеветнических мифов, Ю.А. Бродский ссылается на источники, сомнительные из-за предвзятости их авторов, например – на свидетельства изменника и клеветника на Россию Андрея

Курбского (с. 128). Под стать таким «авторитетным свидетелям» и сами «свидетельства», использованные в этой книге.

Православные богослужебные традиции автор книги характеризует как *«бессмысленную тарабарщину многогласия церковнослужителей»* (с. 164). Атмосфера в православных храмах оценивается Ю.А. Бродским с использованием оскорбительных ярлыков: *«благим намерениям была чужда атмосфера базара, имевшая место в церквях»* (с. 162). Священное предание оценивается Ю.А. Бродским как *«мёртвый буквализм»* (с. 162).

Православные молитвы и православные церковные книги Ю.А. Бродский называет с использованием слова *«блядиные»* (с. 177) (Ю.А. Бродский здесь прикрывается отсылкой к вызывающим сомнения высказываниям другого автора, но это – лишь напрасный приём, призванный отвести от себя ответственность). По Ю.А. Бродскому архипастыри – *«посредственные»* (с. 103), *«особенностью национального богослужения стало литургическое унижение женщины»* (с. 104), а наличие оклада на православной иконе – это результат *«непреодолимой тяги к народной эстетике»* (с. 104).

Следует отметить и такие самообличительные высказывания Ю.А. Бродского: *«ослушник рисковал подвергнуться нешуточному ебиматству»* (с. 196).

Подобного рода фрагменты книги Ю.А. Бродского характеризуют его самого как крайне неадекватного с нравственной точки зрения человека, позволяющего себе использовать подобного рода лексику.

В книге Ю.А. Бродского православное христианство клеветнически и оскорбительно оценивается следующим образом: *«православие в России выродилось в коварную и вредную ложь, в собрание самых грубых суеверий и колдовства, скрывающих весь смысл христианского ученья»* (с. 391). Ю.А. Бродский здесь прикрывается отсылкой к сомнительным высказываниям другого автора, но это – лишь приём, посредством которого он пытается снять ответственность с себя.

*«Непогоде не смыть на островах, являющихся зеркалом российской государственности, “позор острогов и церквей”»* (с. 390). Ю.А. Бродский прикрывается вырванной из контекста ссылкой на сомнительные высказывания другого автора, но это – лишь приём снятия ответственности.

Здесь Ю.А. Бродский клеветнически наклеивает Церкви ярлык «позорности», ничем такую оценку не подтверждая и выражая такими своими словами исключительно собственную гипертрофированную ненависть и нетерпимость к Русской Православной Церкви.

Ю.А. Бродский пишет: *«...церковь же – лишь собрание верующих, где обрядность и монашество основаны на человеческих преданьях, а не на текстах Евангелия. Попы, которые едят и пьют слишком много да накапливают имущество, – ложные учителя», – говорил Башкин.*

*Поклонение иконам боярин называл идолопоклонством, а также сомневался в необходимости исповеди... Церковники сожгли боярина за его взгляды на медленном огне»* (с. 266). Весь этот набор антиправославных измышлений, направленных на возбуждение ненависти и вражды, давно известен, и Ю.А. Бродский здесь лишь повторяет многократно выраженные в экстремистской литературе нападки.

Соловки, по Ю.А. Бродскому, оказались ныне «проданы церковникам»: *«Это вам не Соловки, недавно проданные церковникам за три рубля»* (с. 119).

Ю.А. Бродский оскорбляет религиозные чувства православных верующих и унижает их человеческое достоинство, ложно наклеивая религиозно почитаемому православными верующими как святому Александру Невскому ярлык вора (с. 118). В своей ненависти и нетерпимости к православному христианству Ю.А. Бродский просто не знает пределов.

В стремлении добиться интроекции читателями формируемого им образа соловецких монахов как мракобесов, Ю.А. Бродский приводит следующий вымышленный сюжет: *«Поблизости, в опавшей листве валялась “итальянская” икона Божьей Матери. Ей, видимо, за связь с иностранцами, ревнителю православия ножичком вырезали глаза»* (с. 373).

Ю.А. Бродский активно использует и семантические метафоры, связанные с религиозным сатанизмом: *«Облик Соловецкого монастыря, окружённого крепостной стеной, оказывает на человека сильнейшее эмоциональное воздействие. Может быть, причина в том, что стены сложены из валунов, оставшихся после разорения лабиринтов, прикрывавших врата из мира теней. Дьявол – в деталях. Если смотреть с неба, то стена имеет форму пентаграммы. Патриарх Никон, если помните, говорил, что дьявол приложил руку к возведению соловецкой стены»* (с. 296);

*«жилище отшельника окружили привидения, испокон веку населявшие Соловецкий остров»* (с. 99);

*«...остров, как свидетельствуют жития соловецких преподобных, изначально есть средоточие нечистых сил и призраков... серой пекла планеты? Тогда притяжение земли, находящейся посреди моря, есть сладость запретного плода, где “призраки смущают соблазнами праведные души”. Не зря же исконно русские любовные чародейские заговоры, не вытесненные православием, включают в себя обращение за помощью к силам, гнездящимся на колдовском острове Буяне»* (с. 10); (не существует никаких «исконно русских чародейских заговоров», все пропагандисты и мнимые реконструкторы таковых не имеют никакого отношения к русской истории и культуре, просто навязывая свои абсурдные фантазии, выдавая их за будто бы исторически подтверждаемые);

*«Поход войск под командованием государя, начинавшийся с Заяцкого острова в Белом море, был нацелен на Заячий остров в устье реки Невы на Балтике. Заяц, по народным поверьям разных стран, – оборотень, знак нечистой силы»* (с. 196).

Книга Ю.А. Бродского переполнена подобного рода абсурдными рассуждениями и образами, аналогичными рассуждениям про зайцев-оборотней.

Таким образом, Ю.А. Бродский всячески стремится обесценить, издевательски высмеять, оскорбительно примитивизировать, уничижительно и ложно очернить всё связанное с православным христианством. Полагаем, что всё содержание рассматриваемой книги Ю.А. Бродского является следствием и выражением личной ненависти и нетерпимости Ю.А. Бродского к православному христианству и православным верующим.

Не только православное христианство, но и русская культура, русская государственность так же пейоративно-денигративно, оскорбительно оцениваются и описываются Ю.А. Бродским.

Рисуя в своей книге дисфорически денигративный образ России, он транслирует множество явно абсурдных русофобских пропагандистских штампов, в частности утверждает: *«...суеверный страх русских перед чужестранцами преодолеть было почти невозможно»* (с. 104).

Ю.А. Бродский пишет: *«Святитель, вопреки холопству, ставшему нормой жизни, не отождествлял отечество с московским великодержавием, которое под влиянием не лучших черт византизма и ордынского наследия утратило нравственные христианские идеалы»* (с. 127); *«Собирание земель вокруг Москвы опиралось не на нравственный авторитет идеи объединения страны, а на клятвопреступления, вероломство и жестокие убийства, противоречащие основным заповедям христианской морали»* (с. 105). Ю.А. Бродский (прикрываясь отсылкой к сомнительным оценкам другого автора) оскорбительно заявляет: *«...русские довольствуются больше состоянием рабским, чем свободным... Правители Московии... не стесняли себя христианской моралью»* (с. 116).

С высоты какого опыта и что может быть известно об утрате или, напротив, сохранении христианских идеалов не имеющему никакого отношения к русской культуре и православному христианству и дисфорически злобствующему в их адрес Ю.А. Бродскому, бессмысленно обсуждать.

Отношение Ю.А. Бродского к нашей стране, в принципе, крайне негативно, неприязненно, в частности он пишет:

*«...век Верхней Волги с ядерной дубинкой закончился, к счастью, не взрывом, а взвизгом»* (с. 17);

*«...вкусив немосковский образ жизни, масса новгородцев эмигрировала вместе с оккупантами, создав прецедент, названный у нас феноменом развития отечественной государственности» (с. 155).*

Примечательно, что Ю.А. Бродский уравнивает узников сталинских лагерей и олигарха М.Б. Ходорковского, видимо, рассчитывая обратить на себя его внимание, войти в «когорту борцов с путинским режимом» и получить что-нибудь от него в качестве финансовой поддержки: *«Засекреченные под номерами именно узников соловецких тюрем оказались накрепко вписанными в историю страны вопреки стараниям высокопоставленных душителей инакомыслия... глава ЮКОСа М.Б. Ходорковский 250 лет спустя оказался за проволокой в бывшей Сегежской легозаготовительной командировке Соловецких лагерей... Будут ли на этот раз прочитаны на материке сигналы, посылаемые с острова, не после, а до начала событий, сотрясающих шестую часть земли?» (с. 15).* Нагнетание истерии с экзальтированными мнимыми «пророчествами» про грядущие потрясения, если «не будут прочитаны сигналы» (в данном случае, надо полагать, о Ходорковском), – это тоже известный манипулятивный приём.

С учётом сказанного выше, совсем не удивительно, что предисловие к пропагандирующей ненависть, презрение и нетерпимость к русским и к православным верующим книге Ю.А. Бродского дал (задавая тон всей книге) В.В. Ерофеев (с. 6–7) – не менее известный христианоненавистник и русофоб, получивший известность благодаря своему направленному на оскорбление национальных чувств и достоинство личности русского народаopusом «Энциклопедия русской души», где, в частности, содержались следующие возбуждающие ненависть и вражду к русским экстремистские измышления: **«Русских надо бить палкой. Русских надо расстреливать. Русских надо размазывать по стене»<sup>91</sup>**. Очевидна идейная связь между этими двумя русофобами.

### **Выводы**

Книга Бродского Юрия Аркадьевича «Соловки. Лабиринт преображений» направлена на формирование заведомо ложного, пейоративно-денигративного, крайне оскорбительного образа монахов Соловецкого монастыря, самого этого монастыря, всего православного монашества и Русской Православной Церкви в целом, на возбуждение религиозной ненависти и вражды к таковым, на грубое оскорбление религиозных чувств православных верующих и уничтожение их человеческого достоинства.

Указанный ложный негативный образ православных монахов и православных верующих в целом внедряется Ю.А. Бродским в сознание читателей путём реализации ряда манипулятивных приёмов (приём

<sup>91</sup> <[http://lib.ru/EROFEEW\\_WI/encyclopedia.txt](http://lib.ru/EROFEEW_WI/encyclopedia.txt)>.

подмены факта мнением, приём ложного атрибутирования (наклеивания ярлыков) и др.), направленных на достижение интроекции читателями этого образа как реального и правдивого.

Поскольку Соловецкий монастырь в настоящее время почитается верующими Русской Православной Церкви, то вышеуказанные пейоративно-денигративные, издевательские оценки и описания, изложенные автором книги в отношении самого монастыря, обобщённого (собирабельного) образа соловецких монахов (иноков и послушников) оскорбляют религиозные чувства верующих Русской Православной Церкви, унижают их человеческое достоинство.

Указанное выше негативное воздействие книги Ю.А. Бродского «Соловки. Лабиринт преображений» направлено не только на оскорбление и дискредитацию соловецких монахов в общественном мнении, но распространяется также на находящуюся с ними в неразрывной связи (через религиозное почитание и уважение, духовное единство) социальную группу православных христиан – верующих Русской Православной Церкви, так как приписывание автором книги крайне негативных личных качеств соловецким монахам (уважаемым указанными верующими) и их обобщённому, собирабельному образу (посредством описанных выше приёмов) влечёт формирование заведомо ложного пейоративно-денигративного образа верующих Русской Православной Церкви в целом. Тем самым, формируется представление о верующих Русской Православной Церкви, выражающих уважение Соловецкому монастырю и его монахам, как о неадекватных лицах, почитающих «негодный объект почитания», обладающих фиктивной религиозностью и низкими интеллектуальными качествами, неспособных понять абсурдность ситуации, при которой имеется крайне негативный образ Соловецкого монастыря и его монахов, сформированный в книге, но при этом верующие Русской Православной Церкви выражают к ним своё уважение, что подводит читателей к логическому выводу о вышеуказанных характеристиках таких верующих.

\* \* \* \* \*



**Слободчиков В.И., Понкин И.В. Заключение (мнение специалистов) от 25.08.2015 по экспонатам выставки «Скульптуры, которых мы не видим» в Центральном выставочном зале «Манеж» города Москвы (август 2015 года)**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее заключение выполнено по обращениям Л.С. Гармаш и ряда других лиц.

**Данные о специалистах:**

Комиссия в составе:

**Слободчиков Виктор Иванович** – доктор психологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования», председатель Комиссии,

**Понкин Игорь Владиславович** – доктор юридических наук, профессор, председатель Правления Региональной общественной организации «Институт государственно-конфессиональных отношений и права», член Комиссии, –

провела комплексное исследование представленных материалов в рамках поставленных перед специалистами вопросов.

**Представленные для исследования материалы**

Для исследования были представлены 6 фотографий (изображений) объектов:

1. Фотография гравюры на линолеуме авторства художника В.А. Сидура с изображением 7 человек и креста.

2–6. Фотографии экспонатов авторства художницы под псевдонимом Megasoma Mars (предположительно – Мария Минакова):

«Beheading of St. John the Baptist #2» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #2»);

«Beheading of St. John the Baptist #4» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #4»);

«Beheading of St. John the Baptist #6» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #6»);

«Beheading of St. John the Baptist #9» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #9»); цифра 9 – предположительно, поскольку на представленном изображении эта цифра в названии смазана, плохо читаема);

«Beheading of St. John the Baptist #11» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #11»).

Все представленные для исследования материалы, по сообщению лица, обратившегося за производством настоящего исследования, являются фотографиями объектов, экспонировавшихся на выставке «Скульптуры, которых мы не видим» в Центральном выставочном зале «Манеж» города Москвы (август 2015 года).

**Исследование проводилось в рамках следующих поставленных вопросов:**

1. Наличествуют ли в каких-либо из представленных для исследования изображений какие бы то ни было визуальные элементы и особенности, имеющие отношение к религии? Если да, к какой религии (каким религиям) и какова содержательно-коммуникативная направленность данных изображений в отношении этой религии (этих религий)?

2. Могут ли быть обоснованно оценены объекты, изображения которых представлены для исследования и которые имеют отношение к религии (если таковые выявлены при ответе на предыдущий вопрос), в том числе их визуально-смысловые элементы и особенности, как реализующие приём сатиры?

**Применённые методы исследования и предметно-объектная область исследования**

Применённые при проведении настоящего исследования методы исследования обозначены ниже и в описаниях исследований в рамках ответов на вопросы повторно не выделялись.

При проведении исследования были использованы методы психологического, психолого-культурологического и психолого-юридического анализа.

В рамках проведённого психологического анализа были использованы методы психосемантического анализа, контент-анализа и другие методы<sup>92</sup>. В рамках проведённого психолого-культурологического анализа были использованы методы визуального семиотического (исследование знаков) анализа, системного анализа, метод описания и другие методы, а также аксиологический (ценностный) подход<sup>93</sup>. В рамках психолого-юридического метода, в частности, выявлялось значение понятия «сатира», а также оценивались представленные объекты на

<sup>92</sup> Методы изложены в специальной литературе: *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. 3-е изд. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.; *Кудрявцев И.А.* Комплексная судебная психолого-психиатрическая экспертиза. – М., 1999; *Коченов М.М.* Введение в судебно-психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998 и др.

<sup>93</sup> Методы изложены в специальной литературе: *Режабек Е.Я., Филатова А.А.* Когнитивная культурология. – СПб.: Алетейя, 2010. – 316 с.; *Теоретическая культурология.* – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – 624 с.; *Маркарян Э.С.* Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 284 с. и др.

соответствия выявленным признакам сатиры. Применялись также методы телеологического (целевого) анализа.

В предмет настоящего исследования не входили вопросы оценки экспонатов, фотографии которых были представлены для исследования, на предмет того, относимы ли таковые экспонаты к предметам искусства.

### **Основная часть. Исследование**

В ходе проведения настоящего исследования в вышеозначенных объектах (по представленным изображениям) были выявлены нижеследующие особенности, имеющие существенное значение для ответов на поставленные перед специалистами вопросы:

– **на уровне содержания:** наличие дискурсивных и коннотативных диссонансов; ксенически артикулированные демонстративная провокативность и субверсивность творческой деятельности как (позиционируемых как обязательные) условий признания творческой состоятельности творческого лица;

– **на уровне художественно-изобразительных приёмов:** денигративная<sup>94</sup> и пейоративная<sup>95</sup> провокативность; применение намёков, метонимий и аллюзий негативного и провокативного характера; приёмы совмещения религиозно высокоценного (в т.ч. сакрального) с низменно-вульгарным (обсценно-генитальным) и с тератогенным (от греч. τέρατος (в родительном падеже – τέρας) – чудовище, урод и от др.-греч. γεννάω – рождаю), приём сексуально-семантической метафоры и приём метафоры, связанной с мифологией религиозного сатанизма;

– **на ценностном уровне:** абсолютизация идеологемы отсутствия для художника/режиссёра/артиста границ допустимого в творчестве; акцент на девальвацию и литотизацию традиционных нравственных ценностей в искусстве и, в целом, в культуре; размывание и разрушение оппозиции «высокое – низменное»);

– **на уровне эстетики:** превалирование патологических устремлений и тяга к тератогенности, связанный с этим намеренный эпатаж; ломка исторически сложившихся в культуре представлений о прекрасном и гармоничном; антинормативность.

**Время производства исследования:** 16–25 августа 2015 г.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 1**

#### **Исследование изображения № 1**

Представленное изображение есть фотография гравюры по линолеуму (для целей настоящего исследования метод нанесения изображения не является существенным обстоятельством и не влияет на ход и результаты исследования).

<sup>94</sup> **Дениграция** – очернение, принижение.

<sup>95</sup> **Пейоративный** [лат. pejor – худший] – уничижительный.

На данном изображении на фоне размещенного в правой части композиции креста изображена группа из 7 лиц, из которых трое показаны в левой части композиции весьма схематично, ещё три фигуры прорисованы несколько лучше, но центральной фигурой выступает придерживаемый другими изображенными людьми человек, совершенно нагой и находящийся почти в горизонтальном положении, с безжизненно свисающими головой, ногами и руками.

Изображение реализует ясно прочитаваемую отсылку к библейской сцене снятия с креста Иисуса Христа, являющегося объектом религиозного поклонения и почитания в христианстве. То, что это именно библейская сцена, убедительно подтверждается отнесённостью этого произведения В.А. Сидура к целой серии его гравюр, вся семантика которых связана именно с библейскими сюжетами, отображая и транслируя устоявшиеся в культуре, укоренившиеся в общественном сознании и однозначно узнаваемые сцены (в интерпретации В.А. Сидура).

Следует отметить, что данное изображение имеет непосредственное отношение к христианству в целом (не только к православному христианству, но также к католицизму и протестантизму).

Общеизвестно и общепризнано, что в рамках европейской культуры и христианской цивилизации, в целом, образ Иисуса Христа является объектом религиозного поклонения и религиозного почитания лиц, исповедующих христианство, а кроме того – объектом уважительного отношения лиц, не исповедующих христианство, но ценящих культурное и историческое наследие человечества. Для верующих христиан Иисус Христос является основополагающим и сверхценным, жизненно важным элементом их мировоззрения. Но при этом также следует учитывать, что и в исламе Иисус Христос – пророк Иса – является объектом религиозного почитания и уважения, поэтому оскорбительные манипуляции с образом Иисуса Христа также унижают и человеческое достоинство мусульман. Однако далее исследуемый объект (изображение) проанализирован с позиции его воздействия именно на христиан как основных адресатов коммуникативных посланий, реализованных в исследуемом изображении.

Странную стилистику авторского отображения его видения этой сцены (выраженная небрежность исполнения работы, явная непропорциональность тел изображённых на данной работе людей, ненормальная перевернутость их лиц) можно было бы списать просто на авторское видение и оригинальничание, если бы не то, что исследуемое изображение реализует приём совмещения религиозно высокоценного (в т.ч. сакрального) с низменно-вульгарным (обсценно-генитальным).

Этот приём реализован через натуралистическое изображение гениталий Иисуса Христа, причём половой член изображён переломленным примерно посередине. Данное обстоятельство, учитывая высокую степень религиозного поклонения и почитания верующих Иисуса Христа в христианстве и обусловленные этим запреты натуралистического

изображения обценнизмов в привязке к указанному лицу, поскольку таковые оскорбляют религиозные чувства верующих, совершенно меняет содержательно-коммуникативную направленность исследуемого изображения. Налицо откровенное издевательство над образом религиозно почитаемого Иисуса Христа через акцентирование (смакование) образа карикатурно демонстрируемых его гениталий, выступающих центром композиции исследуемого изображения. Издевательская карикатурность подчёркивается и уродством в виде непропорционально вытянутого тела, а также изображения на месте его груди и живота то ли рассечения, то ли следов жестокой дистрофии.

Оценка исследуемого изображения на информативность заложенного в него коммуникативного послания (семантических особенностей коммуникативного послания, определяющих возможность адекватно интерпретировать содержание коммуникативного намерения адресанта (создателя) этого коммуникативного послания) и оценка прагматической релевантности (общественной, в том числе культурной, ценности, а также полезности информации, заложенной в коммуникативном послании, для объективного информирования об объекте, который стал предметом коммуникативного послания) этого изображения позволяют сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания. Это обусловлено отсутствием культурной, в том числе – художественной, и практической ценности исследуемого изображения, так как осуществляемое посредством него намеренное, безосновательное и неспровоцированное оскорбление большой социальной группы (за счёт выявленного применения автором изображения приёма совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (обценно-генитальным) не может иметь социальной и культурной ценности, в том числе с позиции социальных норм, принятых в обществе (общепризнаваемая недопустимость действий, способствующих унижению чувств и достоинства верующих людей).

В исследуемом изображении также выявлено применение автором изображения приёма сексуально-семантической метафоры, что определяется помещением образа обнажённых половых органов образа «Иисус Христос» в центр композиции. Имеются достаточные основания полагать, что данное произведение В.А. Сидура следует рассматривать в семантической и дискурсивной взаимосвязи с рядом других его произведений, не предоставившихся для настоящего исследования и, скорее всего, не представленных на вышеуказанной выставке, но широко известных и обладающих выраженным порнографическим содержанием с гомосексуальными доминантами. И это подтверждает сделанные выше выводы о денигративной, издевательской направленности исследуемого изображения.

Применение указанных приёмов в исследуемом изображении направлено на формирование крайне оскорбительного и денигративного

(очерняемого, принижаемого) образа Иисуса Христа с очень высокой степенью провокативности и пейоративности (уничижения).

### **Ответ на вопрос № 1 по изображению № 1**

Да, представленное для исследования изображение содержит визуальные и смысловые элементы и особенности, отсылающие к христианству.

При этом указанное изображение направлено на формирование определённого оскорбительного для верующих христиан пейоративно и дисфорически девальвированного и денигративного (очерняемого, принижаемого) образа Иисуса Христа, с высокой степенью провокативности и пейоративности (уничижения).

Публичная демонстрация указанного изображения направлена на уничижительное издевательство над верующими христианами, унижение их человеческого достоинства и оскорбление их религиозных чувств.

### **Исследование изображений 2, 3, 4, 5 и 6**

Объекты 2–6, фотографии которых представлены для исследования, отображают экспонаты авторства художницы под псевдонимом Megasoma Mars (предположительно – Мария Минакова), представляющие собой головы человекоподобных существ, выполненные из папье-маше, гипса, тканей, стекла, пластика, бисера, искусственной кожи, камня и других материалов. Объекты размером с тарелку средних размеров помещены по отдельности на однотипные тарелки (современного производства), которые, в свою очередь, поставлены на постаменты.

Содержательно объекты 2–6 – фотографии 5 произведений художницы Megasoma Mars – реализуют ясно прочитываемую отсылку к библейской сцене усекновения главы Иоанна Крестителя и непосредственно к библейскому персонажу Иоанну Крестителю (Иоанну Предтече), являющемуся объектом религиозного почитания в христианстве. Следует отметить, что данное изображение имеет непосредственное отношение к христианству в целом (не только к православному христианству, но также к католицизму и протестантизму).

Общеизвестно и общепризнано, что в рамках европейской культуры и христианской цивилизации, в целом, образ Иоанна Крестителя является объектом религиозного почитания лиц, исповедующих христианство.

То, что это именно вышеозначенный библейский персонаж, полностью подтверждается указаниями на табличках к экспонатам названий этих экспонатов, присвоенных им, очевидно, самой художницей и написанных на английском языке с использованием текстовой конструкции, не допускающей неоднозначного прочтения. Названия различаются лишь цифрами в дополняющих общее название «Beheading of St. John the Baptist» индексах со значком «#» (представлены на исследование экспонаты с индексами 2, 4, 6, 9 и 11).

Если говорить в общем, то факт художественного изображения Иоанна Крестителя сам по себе невозможно оценить положительно или иным образом, без учёта смыслов, вкладываемых художником или скульптором в созданное им средствами художественного отображения произведение, и не исследуя реализованные для этого приёмы художественного выражения.

Однако исследуемые 5 экспонатов художницы Megasoma Mars несут в себе вполне определённую семантику.

Экспонат «Beheading of St. John the Baptist #2» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #2») – скульптурная композиция, представляющая (олицетворяющая) собой голову человека, от шейной части которой отходят части, олицетворяющие оборванные кровеносные сосуды. Экспонат (как это выглядит внешне) выполнен из тканевого материала (лоскутки материала сшиты между собой, или сымитирована сшитость кусочков), из элементов белого и чёрного цветов. В левой глазной впадине размещена имитация хрусталика глаза, в правой же глазной впадине хрусталик глаза отсутствует, что добавляет изображенному черепу уродства. Ротовая полость головы запечатлена в искажённо открытом виде, придавая негативную динамику, «живость» композиции. На голове, помимо ротовой полости и глазных впадин чёрного цвета, присутствуют три поля чёрного цвета: одно – в нижней, шейной части, что создаёт видимость дыры, второе – в районе правой части подбородка; третье – в верхней части черепа, на уровне макушки со смещением в левую сторону.

Экспонат «Beheading of St. John the Baptist #4» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #4») – скульптурная композиция, представляющая (олицетворяющая) собой голову человека, в бело-красных тонах, местами – с глянцевым покрытием, напоминающая голову манекена. Объект напоминает мумифицированный череп человека, но с красно-красными следами на уровне глазниц, носовой и ротовой частей.

Экспонат «Beheading of St. John the Baptist #6» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #6») – скульптурная композиция, представляющая (олицетворяющая) собой голову человека. Экспонат (как это выглядит внешне) выполнен из тканевого материала (лоскутки материала сшиты между собой или сымитирована сшитость кусочков). На голове размещены красные глаза с чёрными зрачками и с явно неестественными волосяными зарослями в нижних частях глаз. Из ротовой полости (чрезмерно увеличенной) красного цвета, по верхней части которой нашиты элементы-бусины, похожие на жемчуг, которые могут гротескно изображать зубы, неестественно высунут длинный язык.

Экспонат «Beheading of St. John the Baptist #9» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #9») – скульптурная композиция, представляющая (олицетворяющая) собой голову человека. Экспонат (как это выглядит внешне) выполнен из тканевого материала (лоскутки материала сшиты между собой, или сымитирована сшитость кусочков).

В шейной части (в месте рассечения) размещён волосяной покров. Ротовая полость в приоткрытом состоянии, в нижней части которой видна челюсть с зубами; по обеим сторонам внизу рта – зубы-клыки, гипертрофированно удлиненные (как на устоявшихся в массовой культуре изображениях мифических «вампиров» или как имеют некоторые животные). Практически отсутствует носовая часть, только небольшой бугорок; глазные яблоки небольшие и как бы «замурованные», исполнены в открытом виде и в застывшем состоянии ужаса; ресницы отсутствуют.

Экспонат «Beheading of St. John the Baptist #11» («Усекновение главы святого Иоанна Крестителя #11») – скульптурная композиция, представляющая (олицетворяющая) собой голову человека. Экспонат (как это выглядит внешне) выполнен из тканевого материала («рваные» лоскутки материала светло-коричневого цвета сшиты между собой, или сымитирована сшитость кусочков). В отличие от остальных исследованных экспонатов, данная голова поставлена вертикально на тарелке, а не лежит на ней. Выполнен не идентифицированный нами по смыслу широкий обод белого цвета вокруг головы. Изображена маленькая ротовая полость, в искажённом виде. Есть приплюснутая носовая часть. Две глазницы – левая открытая, но без глазного хрусталика, а правая – почти прикрытая, из неё выставляется неестественный волосяной покров.

Исследование указанных 5 произведений художницы Megasoma Mags позволяет выявить их общей концептуальный замысел – изображение головы Иоанна Крестителя в визуально совершенно уродливом виде, целенаправленно индуцирующем очень неприятные ощущения у зрителей. Для этого используются многочисленные средства художественного выражения:

- изображение подчёркнуто уродливого облика головы «Иоанна Крестителя» в целом (с тем чтобы его образ воспринимался зрителями как отвратительный, ужасный, мерзкий, отталкивающий, безобразный), уродливых черт его лица (все 5 исследованных экспонатов);

- изображение подчёркнуто уродливого оскала (с тем чтобы таковой воспринимался зрителями как отвратительный, ужасный, мерзкий, отталкивающий, безобразный, чтобы так же воспринимался образ самого Иоанна Крестителя) (экспонаты с цифровыми индексами 6 и 9);

- изображение явно ненормально растущих из глаз волос (экспонаты с цифровыми индексами 6 и 11) и явно ненормально растущих из обрубка шеи волос (экспонат с цифровым индексом 9), причём в обоих случаях – весьма густо растущих волос;

- изображение на голове неких уродливых чёрных пятен, воспринимаемых как изъеденность червями или как поражённость, изъязвлённость чем-то (экспонат с цифровым индексом 2);

- глумливое, смакующее изображение следов биологического разложения (экспонат с цифровым индексом 4).



Во всех этих своих работах художница Megasoma Mars выражено глумливо, крайне издевательски и, соответственно, провокационно смакует тему смерти (смакование смерти, намеренное придание уродливого облика), вся семантика исследованных её 5 произведений доминантно связана с извращённо-танатическими и подчёркнуто денигративно-антихристианскими интерпретациями указанной художницей библейской сцены усекновения головы Иоанна Крестителя и библейского образа Иоанна Крестителя. Все эти её произведения пронизаны извращённой тератогенной и денигративной псевдоэстетикой.

Следует отметить, что если бы даже объектом глумливых, издевательских манипуляций стал образ не головы религиозно почитаемого в христианстве лица, а, безотносительно религии, образ головы какого-то реального человека (к примеру, покойного Бориса Немцова), то и в этом случае такие манипуляции обоснованно было бы признать грубым унижением, издевательством.

Целью применения вышеуказанных приёмов однозначно является формирование определённого оскорбительного для верующих христиан пейоративно и дисфорически девальвированного и денигративного (очерняемого, принижаемого) образа Иоанна Крестителя, с высокой степенью провокативности и пейоративности (уничужения).

Как известно, в качестве одного из непосредственных объектов противоправных посягательств при совершении действий, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства в связи с исповеданием ими религии (по религиозному признаку), могут выступать (и как подтверждено множеством уголовных процессов в различных демократических правовых государствах, нередко выступают) образы лиц (личностей), в отношении которых верующие осуществляют религиозное поклонение, религиозное почитание или особое религиозное уважение (в том числе – святые в христианстве и т.д.), а также другие религиозно почитаемые образы или образы, в отношении которых верующие осуществляют религиозное поклонение или религиозное почитание или в отношении которых верующие наиболее чувствительны<sup>96</sup>.

Следует также отметить применение в экспонате с цифровым индексом 9 приёма семантической метафоры, связанной с мифологией сатанизма<sup>97</sup>, что выражается в гипертрофированно больших нижних клыках, выставляющихся из нижней челюсти изображаемой головы «Иоанна Крестителя», наподобие клыков мифических персонажей «вампиры» в современной массовой культуре (например, в т.н. фильмах

---

<sup>96</sup> См. подробнее: *Понкин И.В.* Автономный внеправовой нормативный порядок в сфере религии и защита государством религиозных чувств и достоинства личности верующих // *Религия и право.* – 2014. – № 3. – С. 8–11.

<sup>97</sup> См. подробнее: *Понкин И.В.* Дисфорическая ненависть журналиста газеты «Московский комсомолец» Сергея Бычкова к Русской Православной Церкви. – М.: Институт государственно-конфессиональных отношений и права, 2008. – 248 с. – С. 45–48.

ужасов). Тем самым, автор экспоната атрибутирует религиозно почитаемому в христианстве Иоанну Крестителю черты «противника Бога» (согласно христианскому учению), как следствие – формирует ложный и, соответственно, оскорбительный образ «лживости» христианства в целом.

Целью применения такой метафоры однозначно является грубое оскорбление религиозных чувств верующих христиан, формирование определённого оскорбительного для верующих христиан пейоративно и дисфорически девальвированного и денигративного (очерняемого, принижаемого) образа Иоанна Крестителя, с высокой степенью провокативности и пейоративности (уничижения).

### **Ответ на вопрос № 1 по изображениям 2, 3, 4, 5 и 6**

Да, представленные для исследования изображения 5 произведений художницы Megasoma Mars под общим наименованием «Beheading of St. John the Baptist», различающиеся лишь цифрами в индексах со значком «#» (а именно – экспонаты с индексами 2, 4, 6, 9 и 11), содержат вполне ясные визуальные и смысловые элементы и особенности, отсылающие к христианству.

При этом указанные произведения направлены на формирование определённого оскорбительного для верующих христиан пейоративно и дисфорически девальвированного и денигративного (очерняемого, принижаемого) образа Иоанна Крестителя, с высокой степенью провокативности и пейоративности (уничижения).

Публичная демонстрация указанного изображения направлена на уничижительное издевательство над верующими христианами, унижение их человеческого достоинства и оскорбление их религиозных чувств.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 2**

Исследование одного произведения художника В.А. Сидура и пяти произведений художницы Megasoma Mars (предположительно – Марии Минаковой) выявило, что нет никаких оснований считать эти объекты сатирическими. Утверждение об отсутствии сатиры (социальной, политической или иной) в представленных на исследование материалах основывается на том, что, исходя из смысла и определения понятия сатиры, сатира как жанр художественного (изобразительного и др.) творчества должна соотноситься с реальными событиями, явлениями, отображать реально существующие недостатки и явления общественной жизни.

Для релевантного толкования понятия «сатира» необходима общепризнанная в обществе интерпретационная основа, отталкиваясь от которой возможно определить существенные признаки и социально обусловленные границы (ограничения) сатиры и условия её правовой охраны в демократическом правовом государстве. В качестве обоснования нашей позиции приведём позиции Европейского суда по правам человека,

обращавшегося при рассмотрении ряда дел к вопросам о пределах допустимого в сатире.

Европейский суд по правам человека в целом признаёт, что «сатирические выступления по социальным вопросам могут играть очень важную роль в свободном обсуждении вопросов, представляющих общественный интерес» (§ 61 Постановления Европейского суда по правам человека от 14.03.2014 (окончат. – 14.06.2013) по делу «Эон против Франции»<sup>98</sup>). Однако при этом Европейский суд по правам человека подчёркивает, что **«художник и лица, распространяющие его произведения, не обладают иммунитетом от возможных ограничений, предусмотренных пунктом 2 статьи 10 Конвенции»** (§ 26 Постановления Европейского суда по правам человека от 25.01.2007 (окончат. – 25.04.2007) по делу «Союз изобразительных искусств против Австрии»<sup>99</sup>). В пункте 2 статьи 10 Европейской конвенции о защите прав человека и основных свобод установлены основания и условия возможного правомерного ограничения свободы выражения мнений.

Согласно позиции, выраженной в Постановлении Европейского суда по правам человека от 14.03.2014 (окончат. – 14.06.2013) по делу «Эон против Франции», «сатира представляет собой форму художественного выражения и социального комментария и через присущие ей преувеличение и деформацию **реальности**, естественно, стремится провоцировать и возбуждать» (§ 60). Данная позиция в такой же формулировке изложена в Постановлении Европейского суда по правам человека от 25.01.2007 (окончат. – 25.04.2007) по делу «Союз изобразительных искусств против Австрии» (§ 33) и в Постановлении Европейского суда по правам человека от 20.10.2009 (окончат. – 20.01.2010) по делу «Алвес да Силва против Португалии»<sup>100</sup> (§ 27).

Следовательно, это – принципиальная позиция Европейского суда по правам человека в оценке содержания и пределов сатиры: предметом сатиры («сатирической дерзости») обязательно должна выступать определённая реальность, какие-то реальные отношения, факты, черты личности, характеристики организации и т.д.

Сказанное получает дополнительное обоснованное разъяснение в особом мнении судьи Лукаидеса в вышеуказанном деле «Союз изобразительных искусств против Австрии», который отметил, что «картина не приобретает “сатирический” характер, если зритель не понимает или не

---

<sup>98</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Cinquième section) pour l'Affaire «Eon c. France» du 14 mars 2013 (Définitif – 14.06.2013) (Requête № 26118/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-117137>>.

<sup>99</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Première section) pour l'Affaire «Vereinigung Bildender Künstler c. Autriche» du 25 janvier 2007 (Définitif – 25.04.2007) (Requête № 68354/01) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

<sup>100</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Deuxième section) pour l'Affaire «Alves da Silva c. Portugal» du 20 octobre 2009 (Définitif – 20.01.2010) (Requête № 41665/07) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-95154>>.

получает сообщения в форме... критики, которая относится к той или иной проблеме или поведению лица... Когда мы говорим об искусстве, я не считаю, что любой акт художественного выражения мы можем отнести к такому независимо от его природы и его воздействия»<sup>101</sup>.

Более того, Европейский суд по правам человека подчёркивает, что «агрессивное выражение идей может оказываться вне пределов защиты свободы выражения, **если таковое реализует беспричинное очернение (дениграцию)**, например, когда единственной самоцелью посягающего утверждения выступает оскорбление». Эта позиция совершенно чётко прозвучала в § 48 Постановления Европейского суда по правам человека от 21.02.2012 (окончат. – 21.05.2012) по делу «Тушальп против Турции»<sup>102</sup>, в § 34 Постановления Европейского суда по правам человека от 27.05.2003 (окончат. – 27.08.2003) по делу «Скалка против Польши»<sup>103</sup>, в §§ 29 и 30 Решения Европейского суда по правам человека от 02.10.2012 по вопросу о приемлемости жалобы по делу «Владимир Ружак против Хорватии»<sup>104</sup>, в § 20 Постановления Европейского суда по правам человека от 19.07.2011 (окончат. – 19.10.2011) по делу «Уй против Венгрии»<sup>105</sup>, в § 43 Постановления Европейского суда по правам человека от 03.12.2013 (окончат. – 03.03.2014) по делу «Унгвари и “Irodalom Kft” против Венгрии»<sup>106</sup>.

Европейский суд по правам человека чётко подтверждает известное и общепризнанное: сатира – это способ проявления комического в литературе или искусстве, состоящий в уничижительном осмеянии **явлений, которые представляются автору порочными**; злая насмешка, обличение<sup>107</sup>.

То есть в основе сатиры **должны содержаться отсылки к реально существующим** явлениям, фактам, действиям, поступкам, которые автор сатиры может субъективно считать подлежащими критике. Если же в реальности таких фактов и явлений нет, а автор сознательно придумывает несуществующие пороки или проблемы, то такие действия по их критике не имеют отношения к сатире, но могут обладать признаками клеветы и могут

<sup>101</sup> <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

<sup>102</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second Section) in the case of Tuşalp v. Turkey, 21 February 2012 (Final – 21.05.2012) (Applications №№ 32131/08 and 41617/08) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-109189>>.

<sup>103</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Third section) in the case of Skalka v. Poland, 27 May 2003 (Final – 27.08.2003) (Application № 43425/98) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-61105>>.

<sup>104</sup> Decision of the European Court of Human Rights (First section) in the case of Vladimir Rujak against Croatia, 02.10.2012 (Application № 57942/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-114145>>.

<sup>105</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second section) in the case of Uj v. Hungary, 19 July 2011 (Final – 19.10.2011) (Application № 23954/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-105715>>.

<sup>106</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second section) in the case of Ungváry and Irodalom Kft. v. Hungary, 3 December 2013 (Final – 03.03.2014) (Application № 64520/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-138568>>.

<sup>107</sup> Современный толковый словарь русского языка / Автор проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов / Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Норинт, 2001. – С. 719–720.

быть признаны унижающими человеческое достоинство. Если что-то негативное, предосудительное, осуждаемое в обществе (например, поступки) заведомо ложно приписано человеку, то есть не соответствует действительности, а затем высмеяно, то это высмеивание является частью оскорбления, унижением человеческого достоинства, в ряде случаев – клеветой, но никак не сатирой.

Совершенно ясно, что в смысловой основе и содержании исследованных по представленным изображениям объектов отсутствует предмет сатиры – реально существующие факты, поступки и характеристики конкретных лиц, их групп или объединений.

Считаем, что для оценки и признания исследованных произведений (1 произведения художника В.А. Сидура и 5 произведений художницы Megasoma Mars) как исполненных в жанре сатиры нет необходимых и достаточных оснований, поскольку в содержании этих материалов отсутствует существенный признак сатиры – наличие реально существующего предмета высмеивания, сатирического осмеяния, так как ничто из позиционируемого и транслируемого авторами исследуемых объектов **как, якобы, присущего** образам религиозно почитаемых в христианстве Иисуса Христа и Иоанна Крестителя или присущего христианству в целом не имеет фактического подтверждения в реальности, совершенно не корреспондирует фактам, элементам действительности, которые можно было бы использовать, чтобы даже с каким-то преувеличением высмеять негативные черты реального события, негативные качества, черты или поступки личности.

Авторы указанных изображений перешли далеко за черту, отделяющую собственно сатиру от изощрённых, циничных и жестоких издевательств, болезненных оскорблений, грубого унижения человеческого достоинства.

#### **Ответ на вопрос № 2**

Нет. Отсутствуют основания для оценки исследованных по представленным изображениям объектов – 1 произведения художника В.А. Сидура и 5 произведений художницы Megasoma Mars (предположительно – Марии Минаковой) – как реализующих приём сатиры, так как в этих объектах не применён указанный приём.

\* \* \* \* \*

**Евдокимов А.Ю. Мнение специалиста 22.08.2015 (ответы специалиста на вопросы) по графическим работам В.А. Сидура**

**Основание производства исследования**

Настоящее заключение выполнено по обращениям Л.С. Гармаш и ряда других лиц.

**Сведения о специалисте: Евдокимов Александр Юрьевич** – кандидат культурологии, профессор кафедры теологии факультета немецкого языка Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московский государственный лингвистический университет», доцент.

**Материалы, представленные на исследование**

На исследование были представлены 4 графические работы, предположительно, авторства Сидура Вадима Абрамовича из серии «Mutations» 1969 года (по крайней мере, его авторство атрибутировано этим работам на ряде интернет-сайтов). Авторские названия этим работам не атрибутированы, а краткое словесное описание их невозможно, поэтому таковые будут разобраны ниже. Установление (подтверждение) авторства Вадима Сидура в отношении указанных изображений и выявление их названий не входило в задачи автора настоящего исследования.

**Вопрос, в рамках которого было произведено исследование**

Перед специалистом был поставлен вопрос о наличии или отсутствии в представленных на исследование изображениях признаков порнографии, а также признаков пропаганды сексуальных извращений.

**При производстве исследования были использованы методы семантического, коннотативного, телеологического (целевого) и методологического анализа.**

При исследовании не принимался во внимание (как нерелевантный) вопрос о позитивном творчестве скульптора и художника Сидура Вадима Абрамовича, исследованию подвергались исключительно представленные изображения.

**Исследование изображения № 1**

Исследуемое изображение (как это и было указано в обращении, на которое выполнено настоящее исследование) доступно по интернет-адресам:

[http://www.artnet.com/artists/vadim-sidur/mutations-10-drawings-from-the-series-p0Z\\_tzD8KHу6jdkCS5Kggq2](http://www.artnet.com/artists/vadim-sidur/mutations-10-drawings-from-the-series-p0Z_tzD8KHу6jdkCS5Kggq2)

<http://intuit-school.livejournal.com/672532.html?thread=3463444>

<http://intuit-school.livejournal.com/photo/album/287/?page=69>  
[http://ic.pics.livejournal.com/intuit\\_school/14488280/1419211/1419211\\_900.jpg](http://ic.pics.livejournal.com/intuit_school/14488280/1419211/1419211_900.jpg)

<http://www.artnet.com/artists/vadim-sidur/past-auction-results>  
<http://www.mutualart.com/Artwork/Ten-Drawings-from-the-Series--Mutations-/E0FCEA794E4B8940>

Исследуемое изображение № 1 представляет собой реализованное посредством семантически-тератогенного приёма изображение антрополоподобного, стоящего на двух ногах существа, пальцы ног и рук которого натуралистически и абсолютно явно, легко прочитываемо изображены в виде и форме мужских половых членов (здесь и далее – прошедших религиозный обряд обрезания) (по 3 на каждой руке, 3 на правой ноге и 4 на левой ноге); между ног натуралистически изображены мужские гениталии, а в области живота и груди существа – стилизованное изображение вагины; в областях коленей и подмышечных впадин, в подколенной области, на боках и на одной из пяток существа натуралистически изображены мужские половые члены (общим числом 10 штук); от спины существа (позади его головы) натуралистически прорисованы расходящимися по диагонали в разных стороны 2 гигантских эрегированных мужских половых члена; на лбу головы существа натуралистически изображены эрегированный мужской половой член и мошонка под ним; по абрису его головы натуралистически изображены 9 мужских половых членов; таким образом, изображение включает 36 натуралистических изображений мужских половых членов.

Является общепризнанным и не требующим дополнительного доказывания, что к изображениям порнографического характера относятся не обусловленные сюжетным замыслом натуралистические изображения гениталий.

«Курс уголовного права» под ред. доктора юридических наук, профессора Г.Н. Борзенкова и доктора юридических наук, профессора В.С. Комисарова даёт следующее толкование: «Порнографические материалы и изделия – кино- или видеоматериалы, слайды, фотографии, рисунки, книги, журналы, газеты или иные печатные или рукописные издания, скульптуры, характеризующиеся непристойным, грубо натуралистическим, предельно циничным изображением половой жизни людей с целью вызвать похотливые желания и помыслы, связанные с сексуальными извращениями, сексуальными контактами, сексуальными манипуляциями и извращённым стимулированием непристойного»<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ткачевский Ю.М.* // Курс уголовного права: Т. 4: Особенная часть / Под ред. Г.Н. Борзенкова и В.С. Комисарова. – М., 2002.

Согласно изданию «Уголовное право Российской Федерации» под ред. Б.В. Здравомыслова, порнографические предметы – это предметы, имеющие крайнюю непристойность, циничность в изображениях, связанных с сексуальными отношениями.<sup>109</sup>

Критерии непристойных материалов были достаточно чётко сформулированы в ходе судебного разбирательства «Миллер против штата Калифорния» в 1973 г.:

1) если средний человек, рассматривающий произведение с точки зрения стандартов современного общества, обнаружит, что в целом оно вызывает сексуальный интерес;

2) если работа изображает сексуальное поведение «откровенно агрессивным образом»;

3) если произведение в целом не имеет «значительной литературной, художественной, политической или научной ценности».<sup>110</sup>

Исследованное изображение № 1 является выраженом обценным, крайне непристойным, носит провокационный характер, но при этом никакой иной, кроме как порнографической, семантической, коннотативной и дискурсивной нагрузки у этого изображения нет и быть не может. Такая артикулированная натуралистичность изображения мужских половых членов не может быть оправдана никаким художественным замыслом (такой замысле в данном случае вообще отсутствует). Единственная выявленная смысловая нагрузка (и иллюстративно-формальная цель) данного изображения состоит в натуралистическом рисовании многочисленных мужских половых членов ради рисования мужских половых членов (возможно, сам процесс такого рисования этих предметов был связан с неадекватной, перверсивной тягой автора изображения к мужским половым членам в большом их количестве и с какими-то болезненно эйфорическими эмоциями, испытывавшимися автором изображения от их рисования в большом количестве).

Выявленная в исследованном изображении № 1 садо-мазохистская семантика (правда, с достаточно высокой степенью кодирования коммуникативного сигнала), наряду с выявленной в изображении перверсивно-сексуальной семантикой (при аналогичных сопряжённой коннотативной и дискурсивной нагрузках) и с учётом полного отсутствия художественной ценности этого изображения, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что данное изображение может быть оценено как реализующее пропаганду сексуальных извращений, причём с гомосексуальным акцентом.

---

<sup>109</sup> Уголовное право Российской Федерации. Особенная часть / Под ред. Б.В. Здравомыслова. – М., Юристъ, 2000. – С. 299.

<sup>110</sup> *Cline V.B. Pornography effects: Empirical and clinical evidence // D. Zillmann, J. Bryant and A. Huston (Eds.), Media, children and the family: Social scientific, psychodynamic and clinical perspective. – Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1994. – P. 230.*



### **Ответ на поставленный вопрос в отношении изображения № 1**

Да, представленное на исследование изображение № 1 содержит в себе признаки порнографии, равно как и признаки пропаганды сексуальных извращений. Публичная демонстрация данного изображения направлена на посягательство на общественную нравственность, на оскорбление нравственных чувств людей.

### **Исследование изображения № 2**

Исследуемое изображение (как это и было указано в обращении, на которое выполнено настоящее исследование) доступно по интернет-адресам:

<http://gonchar1.livejournal.com/>  
<http://intuit-school.livejournal.com/672532.html?thread=3463444>  
<http://intuit-school.livejournal.com/photo/album/287/?page=69>  
[http://ic.pics.livejournal.com/intuit\\_school/14488280/1418033/1418033\\_900.jpg](http://ic.pics.livejournal.com/intuit_school/14488280/1418033/1418033_900.jpg)

Исследуемое изображение № 2 представляет собой реализованное посредством семантически-тератогенного приёма изображение существа, симбиотически сращенного из двух антрополоподобных существ (их задними частями); вместо пальцев рук каждого из этих двух существ натуралистически и абсолютно явно, легко прочитываемо изображены в виде и форме мужских половых членов (здесь и далее – прошедших религиозный обряд обрезания) (по 3 на каждой руке); в месте срачивания этих существ натуралистически изображен мужской половой член с чем-то, подобным мошонке.

Исследованное изображение № 2 является выражено обценным, крайне непристойным, носит провокационный характер, но при этом никакой иной, кроме как порнографической, семантической, коннотативной и дискурсивной нагрузки у этого изображения нет и быть не может. Такая артикулированная натуралистичность изображения мужских половых членов не может быть оправдана никаким художественным замыслом (такой замысле в данном случае вообще отсутствует). Единственная выявленная смысловая нагрузка (и иллюстративно-формальная цель) данного изображения состоит в натуралистическом рисовании многочисленных мужских половых членов ради рисования мужских половых членов (возможно, сам процесс такого рисования этих предметов был связан с неадекватной, перверсивной тягой автора изображения к мужским половым членам в большом их количестве и с какими-то болезненно эйфорическими эмоциями, испытывавшимися автором изображения от их рисования в большом количестве).

Выявленная в исследованном изображении № 2 садо-мазохистская семантика (правда, с достаточно высокой степенью кодирования коммуникативного сигнала), наряду с выявленной в изображении перверсивно-сексуальной семантикой (при аналогичных сопряжённой

коннотативной и дискурсивной нагрузках) и с учётом полного отсутствия художественной ценности этого изображения, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что данное изображение может быть оценено как реализующее пропаганду сексуальных извращений, причём с гомосексуальным акцентом.

### **Ответ на поставленный вопрос в отношении изображения № 2**

Да, представленное на исследование изображение № 2 содержит в себе признаки порнографии, равно как и признаки пропаганды сексуальных извращений. Публичная демонстрация данного изображения направлена на посягательство на общественную нравственность, на оскорбление нравственных чувств людей.

### **Исследование изображения № 3**

Исследуемое изображение (как это и было указано в обращении, на которое выполнено настоящее исследование) доступно по интернет-адресу:

<http://s59.radikal.ru/i164/1007/50/92d40bd52d9a.jpg>

Исследуемое изображение № 3 представляет собой натуралистическое изображение гетеросексуального полового акта между двумя антрополоподобными разнополыми существами, с натуралистическим изображением коитуса (совокупления) – сопряжения половых органов этих существ. Пальцы рук и ног этих существ нарисованы в виде натуралистически и абсолютно явно, легко прочитываемо изображений мужских половых членов (прошедших религиозный обряд обрезания).

Исследованное изображение № 3 является выражено obscene, крайне непристойным, носит провокационный характер, но при этом никакой иной, кроме как порнографической, семантической, коннотативной и дискурсивной нагрузки у этого изображения нет и быть не может. Такая артикулированная натуралистичность изображения мужских половых членов не может быть оправдана никаким художественным замыслом (такой замысле в данном случае вообще отсутствует). Единственная выявленная смысловая нагрузка (и иллюстративно-формальная цель) данного изображения состоит в натуралистическом рисовании мужского полового члена ради рисования мужских половых членов (возможно, сам процесс такого рисования этих предметов был связан с неадекватной, перверсивной тягой автора изображения к мужским половым членам в большом их количестве и с какими-то болезненно эйфорическими эмоциями, испытывавшимися автором изображения от их рисования в большом количестве). Даже тема гетеросексуального полового акта выступает здесь лишь фоном, второстепенным по выявленному значению планом.

Выявленная в исследованном изображении № 3 перверсивно-сексуальная семантика (при аналогичных сопряжённой коннотативной и дискурсивной нагрузках) – тема пальцев-пенисов, с учётом полного

отсутствия художественной ценности этого изображения, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что данное изображение может быть оценено как реализующее пропаганду сексуальных извращений, причём (поскольку доминирует семантика, связанная с многочисленными мужскими половыми членами) с гомосексуальным акцентом.

### **Ответ на поставленный вопрос в отношении изображения № 3**

Да, представленное на исследование изображение № 3 содержит в себе признаки порнографии, равно как и признаки пропаганды сексуальных извращений. Публичная демонстрация данного изображения направлена на посягательство на общественную нравственность, на оскорбление нравственных чувств людей.

### **Исследование изображения № 4**

Исследуемое изображение (как это и было указано в обращении, на которое выполнено настоящее исследование) доступно по интернет-адресам:

<http://intuit-school.livejournal.com/672532.html?thread=3463444>

<http://intuit-school.livejournal.com/photo/album/287/?page=69>

[http://ic.pics.livejournal.com/intuit\\_school/14488280/1418508/1418508\\_900.jpg](http://ic.pics.livejournal.com/intuit_school/14488280/1418508/1418508_900.jpg)

Исследуемое изображение № 4 представляет собой реализованное посредством семантически-тератогенного приёма изображение головы и шеи антрополоподобного существа, изо рта которого выходит (изнутри наружу) и свисает мужской половой член в натуралистическом его изображении, абсолютно явно, легко прочитываемом (дано изображение полового члена после религиозного обряда обрезания).

По существу, данное изображение содержит графическую аллюзию к известному грубейшему матерному выражению. С другой стороны, исследуемое изображение № 4 реализует приём метонимии, отсылая к гомосексуальному (у изображенного антрополоподобного существа отсутствуют признаки женщины) орально-генитальному акту.

Исследованное изображение № 4 является выражено обценным, крайне непристойным, носит провокационный характер, но при этом никакой иной, кроме как порнографической, семантической, коннотативной и дискурсивной нагрузки у этого изображения нет и быть не может. Такая артикулированная натуралистичность изображения мужских половых членов не может быть оправдана никаким художественным замыслом (такой замысле в данном случае вообще отсутствует). Единственная выявленная смысловая нагрузка (и иллюстративно-формальная цель) данного изображения состоит в натуралистическом рисовании многочисленных мужских половых членов ради рисования мужских половых членов (возможно, сам процесс такого рисования этих предметов был связан с неадекватной, перверсивной тягой автора изображения к

мужским половым членам в большом их количестве и с какими-то болезненно эйфорическими эмоциями, испытывавшимися автором изображения от их рисования в большом количестве).

Выявленная в исследованном изображении № 4 садо-мазохистская семантика (правда, с достаточно высокой степенью кодирования коммуникативного сигнала), наряду с выявленной в изображении перверсивно-сексуальной семантикой (при аналогичных сопряжённой коннотативной и дискурсивной нагрузках) и с учётом полного отсутствия художественной ценности этого изображения, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что данное изображение может быть оценено как реализующее пропаганду сексуальных извращений, причём с гомосексуальным акцентом.

**Ответ на поставленный вопрос в отношении изображения № 4**

Да, представленное на исследование изображение № 4 содержит в себе признаки порнографии, равно как и признаки пропаганды сексуальных извращений. Публичная демонстрация данного изображения направлена на посягательство на общественную нравственность, на оскорбление нравственных чувств людей.

\* \* \* \* \*

**Слободчиков В.И., Понкин И.В., Кондратьев Ф.В.**  
**Заключение (мнение специалистов) от 19.10.2016 по**  
**фотографиям авторства Джока Стёрджеса**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее заключение выполнено по обращению Л.С. Гармаш.

**Данные о специалистах:**

Комиссия в составе:

**Слободчиков Виктор Иванович** – доктор психологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования», председатель комиссии,

**Кондратьев Федор Викторович** – доктор медицинских наук, профессор, судебно-психиатрический эксперт высшей квалификационной категории, Заслуженный врач Российской Федерации, член комиссии,

**Понкин Игорь Владиславович** – доктор юридических наук, профессор, председатель Правления Региональной общественной организации «Институт государственно-конфессиональных отношений и права», член комиссии, –

провела комплексное исследование представленных материалов в рамках поставленного перед специалистами вопроса.

**Представленные для исследования материалы**

На исследование представлено издание, содержащее ряд фотографий авторства Джока Стёрджеса:

Radiant Identities. Photographs by Jock Sturges / Introduction by Elizabeth Beverly; Afterword by A.D. Coleman. – New York: Aperture Foundation, 1994. – 96 с.

Для исследования были обозначены следующие 8 фотографий авторства Джока Стёрджеса, размещённых в вышеуказанном издании:

1) «Bettina, Montalivet, France, 1993» (с. 10) – изображение центральным планом ростовой фигуры полностью обнажённой малолетней девочки (возраст 9–11 лет) с чётко выраженным изображением её обнажённых наружных половых органов и обнажённых женских молочных желёз, ещё не сформировавшихся;

2) «Famille Macombe, Montalivet, France, 1992» (с. 11) – изображение группы полностью обнажённых малолетних детей обоего пола с чётко выраженным изображением обнажённых наружных половых органов двух малолетних мальчиков;

3) «Arianne et sa mère (Arianne and her mother), Montalivet, France, 1989» (с. 28) – изображение центральным планом малолетней девочки (возраст 8–11 лет) с чётко выраженным изображением её обнажённых наружных половых органов, на фоне обнажённой взрослой женщины, размещённой на заднем плане;

4) «François et Adrian, Montalivet, France, 1993» (с. 30) – изображение центральным планом двух ростовых фигур полностью обнажённых малолетних мальчиков (возраст 8–12 лет, держащихся за руки) с чётко выраженным изображением их обнажённых наружных половых органов;

5) «Nikki and Lotte, Montalivet, France, 1993» (с. 50) – сложнокомпозиционное изображение центральным планом фигур двух девочек, одна из которых изображена нечётко, а вторая – фигура полностью обнажённой малолетней девочки (возраст 6–8 лет) с чётко выраженным изображением её обнажённых наружных половых органов;

6) «Arianne et François, Montalivet, France, 1991» (с. 60) – сложнокомпозиционное изображение, на котором центральным планом представлена фигура полностью обнажённой малолетней девочки (возраст не старше 13–14 лет) с чётко выраженным изображением её обнажённых наружных половых органов и её обнажённой (начавшей формироваться) женской груди (женских молочных желёз);

7) «Laura et Lou, Montalivet, France 1992» (с. 61) – сложнокомпозиционное изображение, на котором центральным планом представлена фигура полностью обнажённой малолетней девочки (возраст не старше 12 лет) с выраженным изображением её обнажённых наружных половых органов и её обнажённых женских молочных желёз, не сформировавшихся ещё;

8) «Marie et Bettina, Montalivet, France, 1992» (с. 65) – сложнокомпозиционное изображение, на котором центральным планом представлены фигуры двух полностью обнажённых малолетних девочек, из которых на переднем плане – фигура полностью обнажённой малолетней девочки (возраст 10–12 лет) с чётко выраженным изображением её обнажённых наружных половых органов и её обнажённых женских молочных желёз, не сформировавшихся ещё.

**Исследование проводилось в рамках следующего поставленного вопроса:**

Содержатся ли в каких-либо из представленных для исследования фотографиях авторства Д. Стёрджеса визуальные и смысловые (графические, в том числе художественно-изобразительные) элементы и особенности, являющиеся признаками детской порнографии или содержащие к ней отсылки и/или имеющие отношение к педофилии?

### **Применённые методы исследования и предметно-объектная область исследования**

Применённые при производстве настоящего заключения методы исследования обозначены ниже и в описаниях исследования в рамках ответа на вопрос повторно не выделялись.

При проведении исследования были использованы методы психологического и юридического анализа.

В рамках проведённого психологического анализа были использованы методы психосемантического анализа, контент-анализа, телеологического (целевого) анализа и другие методы<sup>111</sup>.

Юридический анализ проводился на основе международных правовых актов и законодательства Российской Федерации и заключался в выявлении наличия (или отсутствия) в исследуемых материалах признаков детской порнографии, указанных в нормативных правовых актах.

Предметом настоящего заключения явились содержание и направленность представленных на исследование 8 фотографий авторства Д. Стёрджеса.

**Время производства исследования:** 29 сентября – 19 октября 2016 г.

### **Основная часть. Исследование**

Исследование представленных фотографий авторства Д. Стёрджеса, размещённых на с. 10, 11, 28, 30, 50, 60, 61, 65 издания «Radiant Identities. Photographs by Jock Sturges» (New York: Aperture Foundation, 1994), даёт основания для вывода о том, что вышеуказанные фотографии представляют собой изображения **детской порнографии** (хотя и в определённой степени кодирования коммуникативного сигнала, в неявном, завуалированном виде), а также содержат, за счёт ряда применённых приёмов, достаточно ясно прочитываемые, выраженные отсылки к **педофилии**. Далее содержится обоснование этого вывода.

В ходе проведения исследования были выявлены следующие особенности фотографий, имеющие существенное значение для ответа на поставленный перед экспертами вопрос:

– **на уровне содержания:** наличие дискурсивных и коннотативных диссонансов; ксенически<sup>112</sup> артикулированные демонстративная провокативность и субверсивность творческой деятельности как средства обеспечения публичного признания творческой состоятельности творческого лица в рамках современной «постмодернистской культуры»,

<sup>111</sup> Методы изложены в специальной литературе: *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. 3-е изд. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.; *Кудрявцев И.А.* Комплексная судебная психолого-психиатрическая экспертиза. – М., 1999; *Коченов М.М.* Введение в судебно-психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998 и др.

<sup>112</sup> Ксенические – связанные с навязыванием посредством постоянного повторения идей без их обоснования и исключая возможности сомнений в них.

отрицающей традиционные ценности, лежавшие в основе европейской культуры;

– **на уровне композиции:** сочетание несочетаемых элементов, которые в рамках действия традиционных культурных, в том числе моральных, норм считаются несоединимыми (образ малолетнего ребёнка, представляемый Д. Стёрджесом в качестве сексуального объекта);

– **на уровне художественно-изобразительных и иных коммуникативных приёмов:** приём инверсии (переворачивания); дисфорическая, денигративная<sup>113</sup> и пейоративная<sup>114</sup> провокативность; избыточная множественность намёков, метонимий и аллюзий негативного и провокативного характера (в отношении образов детей); приёмы совмещения нравственно высокоценного (образ непорочного ребёнка) с низменно-вульгарным (сексуально-генитальным), приёмы сексуально-семантической метафоры;

– **на ценностном уровне:** абсолютизация идеологемы отсутствия для художника границ допустимого в творчестве; акцент на девальвацию и литотизацию традиционных нравственных ценностей в искусстве и, в целом, в культуре; размывание и разрушение оппозиций «добро – зло» и «высокое – низменное»;

– **на уровне эстетики:** превалирование патологических устремлений и тяга к тератогенности (от греч. τέρατος (в родительном падеже – τέρας) – чудовище, урод и от др.-греч. γεννάω – рождаю), связанный с этим намеренный эпатаж; ломка исторически сложившихся в культуре представлений о прекрасном и гармоничном; антинормативность.

По существу, основное коммуникативное послание, реализованное Д. Стёрджесом в фотографиях обнажённых малолетних детей, заключается в выражении и продвижении в аудиторию зрителей, в общество идеи, низводящей, литотизирующей<sup>115</sup> образ ребёнка до уровня объекта сексуальных притязаний, сексуальной эксплуатации и, тем самым, формирующей в обществе (через снятие моральных барьеров) толерантное отношение к возможности использования детей взрослыми в качестве сексуальных объектов для совершения сексуальных действий.

В соответствии с международными правовыми актами и законодательством Российской Федерации, для признания фотографий, изображающих детей с обнажёнными наружными половыми органами, детской порнографией необходимым (обязательным) признаком (элементом) является не только изображение полностью или частично обнажённых половых органов несовершеннолетнего, но и осуществление такого изображения в сексуальных целях.

<sup>113</sup> Дениграция – очернение, принижение.

<sup>114</sup> Пейоративный [лат. reior худший] – уничижительный.

<sup>115</sup> Литотизация – принудительное и намеренное принижение, опускание ценности и значения чего-либо. Литота – приём преуменьшения, противоположный гиперболе, используемый для усиления изобразительно-выразительных свойств речи.



Содержание и направленность исследуемых восьми фотографий авторства Д. Стёрджеса определяются их общими идейными предпосылками (суть которых Д. Стёржес изложил в своем интервью<sup>116</sup>) и их главной визуальной доминантой – все фотографии носят ярко выраженный сексуализированный характер, реалистично и относительно экспрессивно изображают малолетних детей (девочек и мальчиков, но преимущественно – девочек) обнажёнными, с чётко выраженным, акцентированным изображением обнажённых детских наружных половых органов (гениталий), а также изображают малолетних детей выражено сексуализированно полуобнажёнными, в ясно прочитываемых сексуальных позах.

На исследуемых фотографиях изображения обнажённых детей аппликативно встроены, визуально-семантически интегрированы в выражено сексуальную и экспрессивно сексуализированную среду, контекст выражено сексуального характера – изображения обнажённых совершеннолетних лиц в явно выражено сексуальных позах с фотографически чётко изображёнными обнажёнными наружными половыми органами и эротически обнажённой женской грудью (женскими молочными железами), или на одной фотографии с обнажённым малолетним ребёнком, или на фотографиях, размещённых на соседних страницах этого печатного издания.

При этом композиция (размещение объектов – малолетних детей) на каждом из исследуемых фото направлена на акцентирование, привлечение и притягивание внимания зрителя к обнажённым наружным половым органам изображённых малолетних детей и к обнажённой (не сформировавшейся ещё) груди малолетних девочек. Эффект притяжения внимания реализуется также за счёт шокирующей публичной демонстрации нравственно табуированного объекта – обнажённых наружных половых органов малолетних детей. Публичная демонстрация подобных изображений, исходя из норм общественной нравственности (европейской культуры, основы которой были тесно связаны с традиционными нравственными ценностями, присущими христианскому мировосприятию), считается социально и юридически недопустимой. При этом натуралистические изображения обнажённого тела, половых органов разрешается использовать в ограниченной профессиональной медицинской аудитории исключительно в профессиональных медицинских целях (в том числе образовательных, научных целях).

Выявленные указанные выше направленность фотографий авторства Д. Стёрджеса и эффект их воздействия на зрителя усиливаются подчёркнуто неестественной и противоестественной сексуальностью, вызывающей эротичностью поз и выражений лиц малолетних детей,

---

<sup>116</sup> В интервью, датированном 1998 годом, Д. Стёрджес изложил своё, по сути дела, оправдание педофильского отношения к детям как к объектам для сексуальных действий – см. ниже в настоящем заключении.

образы которых помещены в эротическое, явно сексуализированное окружение. За счёт этого образам детей придаётся ещё бóльшая сексуализированность.

Такие эротические позы передают некие искусственно атрибутируемые Д. Стёрджесом состояния – сексуальные переживания и чувства (томление, страсть, сексуальную раскрепощённость), которые не присущи в таком виде детям этого возраста в силу физиологических и психологических причин, тем более в таких формах, в таких внешних выражениях и проявлениях, но которые атрибутируются в указанных фотографиях малолетним детям.

Д. Стёрджес для своих фото-сессий фактически вовлекает малолетних детей в отношения, содержание и меру социально-правовой допустимости которых они в силу своего возраста не осознают и пока ещё не способны осознавать. При этом нет никаких оснований полагать, что дети самостоятельно, по своему усмотрению и пониманию принимали (перед фотоаппаратом Д. Стёрджеса) выражено сексуальные позы.

В исследуемых фотографиях авторства Д. Стёрджеса реализован приём контаминации (смешения, наложения) образа сексуального объекта (обнажённого взрослого человека) и образа обнажённого малолетнего ребёнка. Данный приём реализуется посредством помещения Д. Стёрджесом образов обнажённых и сексуализированно полуобнажённых малолетних детей (преимущественно – девочек) в эротическое семантическое поле (созданное многочисленными изображениями обнажённых взрослых людей) в явно сексуализированных позах и ракурсах съёмки тел малолетних детей. В данном случае явное наличие сексуализированных поз ребёнка, коннотативно встроенных, интегрированных в визуально-семантическое поле взрослых эротических объектов. Налицо намеренная искусственность помещения малолетнего ребёнка в такое окружение, поскольку появление в таких условиях и в таком виде малолетнего ребёнка в естественных социально допускаемых ситуациях совершенно исключено, но, напротив, бывает в случаях совершения преступных действий против половой неприкосновенности несовершеннолетних.

Дополнительным подтверждением намеренности изображения Д. Стёрджесом детей в образе объектов для действий сексуального характера со стороны взрослых является то, что на исследуемых фотографиях (и практически во всём вышеуказанном издании) не представлены образы детей в одетом виде (исключение на фото № 6 – в части второстепенного персонажа на заднем плане), а изображены только обнажённые или сексуализированно полуобнажённые малолетние дети.

Очевидно, что в жизни родители иногда фотографируют своих детей при принятии ванны, купании, когда попадание в кадр полностью или частично обнажённого ребёнка носит случайный характер, во всяком

случае такое изображение не составляет первый план и не является доминирующим объектом на фотографии, не является следствием намерения изобразить ребёнка как сексуальный объект. На фотографиях авторства Д. Стёрджеса все изображения детей показаны в эротической обстановке, а не в естественном для них предметно-пространственном окружении, которое свойственно быту, играм и общению детей.

Применением вышеуказанных приёмов Д. Стёрджес умышленно добивается такого результата, что образы малолетних детей трансформируются в искусственно сконструированные им образы, представляющие детей в качестве сексуальных объектов, объектов искусственно стимулируемого Д. Стёрджесом сексуального интереса к детям (явно ненормального и противоправного).

Более того, в исследуемых фотографиях авторства Д. Стёрджеса реализуется приём визуальной метонимии<sup>117</sup>. За счет индуцирования действия психологического механизма переноса Д. Стёрджес добивается, достигает метонимической замены (подмены) изначальных знаков на знаки конечные: манипуляции с изображениями обнажённых и выраженно сексуализированно полуобнажённых малолетних девочек и мальчиков через метонимическую замену транслируют смыслы совершения действий сексуального характера с малолетними детьми (учитывая их возраст – развращающих действий в интеллектуальной или физической форме), в том числе метонимически обозначают акты вступления в сексуальные отношения с несовершеннолетними, в том числе малолетними, детьми.

Таким образом, чётко прослеживается мотив Д. Стёрджеса – изображение обнажённых или сексуализированно полуобнажённых малолетних детей в сексуализированном визуально-семантическом поле в качестве сексуальных объектов (объектов для действий сексуального характера).

Исследованные фотографии авторства Д. Стёрджеса обладают оскорбительным потенциалом и воздействием в отношении нравственно и психически нормального человека, признающего традиционные социальные, в том числе моральные и правовые нормы, присущие европейской культуре, одной из общепризнанных норм которой в сфере межличностных отношений является запрет на совершение сексуальных действий, в том числе половых актов с малолетним ребёнком. Представленные фотографии Д. Стёрджеса совершенно обоснованно воспринимаются и оцениваются нравственно и психически нормальным человеком как «непотребные», «отвратительные», «мерзкие», «шокирующие» и оцениваются как явно реализующие аллюзии к педофильской семантике. И эта социально-психологическая суть

---

<sup>117</sup> **Метонимия** – коммуникативный стилистический (в данном случае – визуально-стилистический) приём, которым один знак заменяется (подменяется) другим на основании их сходства (*Кафтанджиев Х. Секс и насилие в рекламе.* – СПб.: Питер, 2008. – С. 289).

исследуемых фотографий авторства Д. Стёрджеса не может быть компенсирована, смягчена или нейтрализована заявлениями о фактах экспонирования фотографий авторства Д. Стёрджеса в каких бы то ни было музеях и выставочных центрах в Европе или в США.

Рассмотрим вопрос о наличии в фотографии элементов и особенностей, обладающих признаками детской порнографии, согласно законодательству Российской Федерации и международным документам.

Согласно примечанию 1 к статье 242.1 Уголовного кодекса Российской Федерации, **«под материалами и предметами с порнографическими изображениями несовершеннолетних в настоящей статье и статье 242.2 настоящего Кодекса понимаются материалы и предметы, содержащие любое изображение или описание в сексуальных целях:**

**полностью или частично обнажённых половых органов несовершеннолетнего;**

**несовершеннолетнего, совершающего либо имитирующего половое сношение или иные действия сексуального характера;**

**полового сношения или иных действий сексуального характера, совершаемых в отношении несовершеннолетнего или с его участием;**

**совершеннолетнего лица, изображающего несовершеннолетнего, совершающего либо имитирующего половое сношение или иные действия сексуального характера».**

Вопрос о возможном неверном определении возраста лиц, образы которых представлены на фотографиях авторства Д. Стёрджеса, снимается в силу последнего абзаца примечания 1 к статье 242.1 Уголовного кодекса РФ (об изображении в сексуальных целях совершеннолетнего лица, изображающего несовершеннолетнего, совершающего действия сексуального характера).

Согласно пункту 2 статьи 20 Конвенции Совета Европы о защите детей от сексуальной эксплуатации и сексуального насилия от 25.10.2007<sup>118</sup>, «для целей настоящей статьи **термин “детская порнография” означает любые материалы, которые изображают ребёнка, совершающего реальные или смоделированные сексуально откровенные действия, или любое изображение половых органов ребёнка главным образом в сексуальных целях».**

Полагаем, что представленные фотографии с изображением обнажённых детей в сексуальном контексте содержат достаточную совокупность признаков детской порнографии (изображение – в сексуальных целях – полностью или частично обнажённых наружных половых органов малолетнего ребёнка).

---

<sup>118</sup> Конвенция Совета Европы о защите детей от сексуальной эксплуатации и сексуального насилия (Лансароте, 25.10.2007) // <<https://rm.coe.int>>.

Сексуальная цель создания Д. Стёрджесом исследуемых фотографий выражается в изображениях действий или поз сексуального характера, совершаемых малолетними детьми.

К изображённым сексуально откровенным действиям обоснованно отнести принятие малолетними детьми эротических поз в обнажённом или сексуализированно полуобнажённом виде. По существу, дети на исследуемых фотографиях представлены именно совершающими сексуально откровенные действия – ясно прочитываемые эротические, сексуализированные позы. Такие действия, хотя и не связанные с совершением или моделированием (имитацией) коитуса или иных сексуальных контактов, подпадают под формулировки запретов, установленных пунктом 2 статьи 20 Конвенции Совета Европы о защите детей от сексуальной эксплуатации и сексуального насилия от 25.10.2007.

На шести фотографиях изображены наружные половые органы малолетних детей – девочек (с. 10, 28, 50, 60, 61, 65), на двух фотографиях – мальчиков (с. 11, 30), подпадающие под формулировку *«главным образом в сексуальных целях»* (по смыслу пункта 2 статьи 20 Конвенция Совета Европы о защите детей от сексуальной эксплуатации и сексуального насилия от 25.10.2007), они также подпадают под формулировку *«изображение в сексуальных целях полностью или частично обнажённых половых органов несовершеннолетнего»* (по смыслу примечанию 1 к статье 242.1 Уголовного кодекса Российской Федерации).

В рамках настоящего исследования были проанализированы 8 фотографий на указанных страницах вышеназванного издания, но следует отметить, что и многие другие фотографии авторства Д. Стёрджеса характеризуются аналогичным содержанием и направленностью. Например, акцентируется внимание зрителей на ещё не сформировавшейся или только начавшей формироваться женской груди малолетних девочек (помещая их в выражено сексуализированное визуально-семантическое окружение) на первой странице обложки (она же – на с. 37), на с. 40, 46, 47, 51, 77 указанного издания (сборника фотографий авторства Д. Стёрджеса).

Относительно меры художественной ценности фотографий авторства Д. Стёрджеса считаем, что никакой художественной или культурной ценностью такие изображения не обладают и обладать не могут, поскольку какие бы инструментальные, технические или композиционные приёмы (игра света и тени, качество композиционного решения и проч.) Д. Стёрджес ни применил при создании указанных фотографий, создаваемая фотохудожественная форма не может нивелировать антисоциальное противоправное содержание таких изображений. Признание в отдельных субкультурных группах людей фотографий Д. Стёрджеса как определённого рода достижений в художественной фотографии не является критерием их признания как

обладающих существенной художественной или культурной ценностью. Пример для пояснения: выполненная одарённым ювелиром самыми изысканными средствами нацистская свастика не может быть признана в цивилизованном демократическом обществе высоким достижением искусства, обладающим значительной художественной ценностью.

Для вынесения суждения относительно признания фотографий авторства Д. Стёрджеса произведениями, обладающими художественной или культурной ценностью, или о непризнании их таковыми представляется уместным также проанализировать публично высказанные Д. Стёрджесом идеи, раскрывающие предпосылки, основы, мотивы и цели его «творчества» по созданию таких фотографий, выбор именно таких сюжетов и видов. Обратимся к собственным оценкам Д. Стёрджеса сделанных им фотографий и к оценкам его фотографий лицами, принимавшими участие в содействии ему в их продвижении.

В одном из интервью в 1998 году Д. Стёрджес сообщил о своих взглядах и творчестве: *«Западная цивилизация настаивает на чётких разделениях: до наступления 18 лет сексуальности не существует, после 18 лет – существует сродни сумасшествию. Это нелепо. Правда состоит в том, что гомо сапиенс от рождения является весьма чувственным видом... Нет такого человека, которому не нравилась бы ласка. Дети мастурбируют ещё с полуторалетнего или вообще годовалого возраста. Они делают это спонтанно и не задумываясь о том, что в получении удовольствия может быть что-то нехорошее. Это их чувственный опыт, который должен оставаться целиком и полностью собственностью детей, так сказать... Дети принадлежат сами себе в этой [голландской] культуре. Если кто-то будет посягать на них, прикасаться к ним недопустимым образом, они расскажут [об этом]. Они не стыдятся своего человеческого естества. Их интимная сфера личности принадлежит им самим... Я всегда немедленно признаю очевидные вещи, в данном случае то, что *homo sapiens* от рождения имманентно является эротичным и чувственным. Но эти эротичность и чувственность остаются собственностью данной личности до тех пор, пока она не достигает совершеннолетия в сексуальном плане. Что это за возраст – вопрос спорный. Если бы я, к примеру, сказал, [что достижение полового совершеннолетия происходит] до 18 лет, в американском обществе меня бы повесили, выпотрошили и четвертовали, в то время как в Европе это бы не вызвало никакого недоумения... Для меня одно из самых увлекательных занятий – это рассмотрение самих обвинителей, так как, без исключений, когда кто-то проявляет заинтересованность в вашей половой жизни или нравственности, этот кто-то зачастую демонстрирует свою попытку скрыть запущенность в их собственной половой жизни или нравственности. Я называю это синдромом дрожащего пальца. Если*

*кто-то указывает дрожащим пальцем вам между ног и говорит, что вы не должны что-то делать, пройдите взглядом по этому пальцу, далее по руке и так до головы, так как там почти всегда происходит нечто весьма запутанное»<sup>119</sup>.*

Очевидно, что представленные выше высказывания Д. Стёрджеса являются завуалированной пропагандой и оправданием педофилии. А последняя часть вышеприведенной цитаты – это типовой риторический приём практически всех пропагандистов педофилии и иных сексуальных извращений в ответ на критику – перенос «с больной головы на здоровую» (противников педофилии и иных сексуальных извращений они безосновательно обвиняют в якобы скрывааемых ими желаниях совершать сексуальные извращения). Кроме того, на последней обложке исследуемой книги Д. Стёрджес заявляется как осуществляющий «зондирование понятия эмерджентной [то есть спонтанной, возникающей внезапно, взрывным образом] сексуальности и психологической близости». То есть творчество Д. Стёрджеса признаётся автором этого, цитируемого нами, текста – редактором (или составителем) этого сборника фотографий – проверкой реакции общества на демонстрацию ему отношения к детям как к сексуальным объектам. И это говорится в отношении множества опубликованных в указанном издании изображений обнажённых или эротически, сексуализированно полуобнажённых и помещённых в явно сексуализированное, эротическое визуально-семантическое окружение малолетних детей.

Сказанное выше подтверждает выявленные нами мотивы Д. Стёрджеса в создании им его фотографий – изображение Д. Стёрджесом обнажённых или сексуализированно полуобнажённых и помещённых в эротическое, явно сексуализированное визуально-семантическое окружение малолетних детей для выражения и распространения в обществе своих идей об отношении к детям как к сексуальным объектам, обладающим при этом, по замыслу Д. Стёрджеса, эротической привлекательностью, что направлено на формирование толерантного отношения к педофилии и к преступлениям против половой неприкосновенности несовершеннолетних.

### **Выводы**

Да. Все представленные на исследование фотографии авторства Д. Стёрджеса, размещённые на с. 10, 11, 28, 30, 50, 60, 61, 65 издания «Radiant Identities. Photographs by Jock Sturges» (New York: Aperture Foundation, 1994), содержат визуальные и смысловые элементы и особенности, являющиеся признаками детской порнографии, вследствие чего они совершенно точно представляют собой **детскую порнографию**

---

<sup>119</sup> Light & Shadows: An Interview with Jock Sturges // <<https://www.nearbycafe.com/loveandlust/davidsteinberg/1998/03/06/light-shadows-an-interview-with-jock-sturges/>>.

(хотя и в определённой степени кодирования коммуникативного сигнала), при этом в них использованы (вышеописанные) приёмы, посредством которых реализованы чётко выявляемые отсылки к **педофилии**, попытки представить её в привлекательном образе. Указанные фотографии авторства Д. Стёрджеса выражают отношение их автора к детям как к сексуальным объектам, в результате чего публичная демонстрация таких фотографий обладала бы направленностью на формирование в обществе толерантного отношения к педофилии и к преступлениям против половой неприкосновенности несовершеннолетних.

\* \* \* \* \*



**Троицкий В.Ю., Понкин И.В. Заключение от 05.03.2015 по содержанию и направленности фильма «Левиафан»**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее заключение (ответы специалистов на вопросы) подготовлено по результатам исследования, проведённого в ответ на обращение депутата Самарской губернской Думы Сивиркина Дмитрия Вадимовича от 19.02.2015.

**Данные о специалистах**

Комиссия в составе:

**Троицкий Всеволод Юрьевич** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН), председатель комиссии,

**Понкин Игорь Владиславович**, доктор юридических наук, профессор, председатель Правления Института государственно-конфессиональных отношений и права, член Экспертного совета по проведению государственной религиоведческой экспертизы при Главном управлении Министерства юстиции Российской Федерации по Москве, член комиссии, –

провела комплексное лингвистическое и юридико-лингвистическое исследование представленного материала.

**Представленный для исследования материал**

Для исследования представлен аудиовизуальный материал – фильм режиссёра Андрея Звягинцева «Левиафан» в виде компьютерно читаемого видео-файла (формата MP4) с записью указанного фильма; общая продолжительность – 2:21:27 по внутреннему счётчику компьютерной программы, проигрывавшей представленный файл аудиовизуальной записи фильма.

**Исследование проводилось в рамках следующих вопросов, поставленных перед специалистами:**

1. Каково семантическое значение (семантические значения) слова «*быдлятина*»?

2. Каково семантическое значение (семантические значения) слов «*совок*» и «*совковый*»?

3. Имеются ли основания для этических оценочных суждений в адрес фильма «Левиафан» режиссёра Андрея Звягинцева и/или лиц, принявших участие в создании этого фильма, с использованием слова «*совок*» или производных от него («*совковый*» и др.)?

4. Имеются ли основания для этических оценочных суждений в адрес фильма «Левиафан» режиссёра Андрея Звягинцева и/или лиц, принявших участие в создании этого фильма, с использованием слова «быдло» или производных от него («быдлытина» и др.)?

При производстве исследования были использованы методы текстологического, лексического, лингвосемантического и методологического анализа.

**Время производства исследования:** 20 февраля – 5 марта 2015 г.

### **Основная часть. Исследование**

Предметом исследования явились содержание, смысловая направленность, изобразительные приёмы, приёмы выражения и иные значимые для ответов на поставленные вопросы элементы и особенности объекта исследования (фильма) с точки зрения его оценки в рамках поставленных вопросов.

В предмет настоящего исследования не входила оценка художественно-аксиологических качеств исследуемого фильма, хотя очевидно, что фильм и в отношении режиссёрско-постановочной работы, и в плане сюжета, и в отношении игры актёров (последнее – за редчайшим исключением) – совершенно убогий, крайне низкого художественного уровня, не обладающий никакими достоинствами как произведение искусства. И для таких оценок не требуется специального искусствоведческого образования, поскольку всё это самоочевидно в силу очень существенной выраженности.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 1 и ответ на этот вопрос**

«Толковый словарь ненормативной лексики русского языка» Д.И. Квеселевича даёт такое толкование лексеме «быдло»: *«Быдло с. собир. груб.-прост., през., бран. О людях тупых, духовно не развитых, покорно и безропотно выполняющих на кого-л. тяжёлую работу, обладая при этом чувством стада»*<sup>120</sup>.

Согласно «Толковому словарю русского жаргона» М.А. Грачёва, лексема «быдло» означает:

*«Быдло<sup>1</sup>, -а, ж. Корова.*

*Быдло<sup>2</sup>, -а, ср. 1. Дурак... 2. Добросовестно работающий заключённый»*<sup>121</sup>.

В «Толковом словаре русского сленга» В.С. Елистратова приведено толкование лишь лексической конструкции «быдло-пати»: *«Быдло-пати,*

<sup>120</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 66.

<sup>121</sup> Грачёв М.А. Толковый словарь русского жаргона. Серия «Словарная классика». – М.: Юнвес, 2006. – С. 64.

нескл., ср. Вечеринка, на которой все ведут себя некультурно, напиваются и т.д.»<sup>122</sup>.

То есть у лексемы «быдло» имеется множество значений, включая значение дурака и преимущественно безобидное значение коровы.

Учитывая, что дефиниция лексемы «быдлятина» практически не встречается в словарях<sup>123</sup> (допускаем, что в каких-то словарях возможно встретить исключение), а также то, что лексема «быдлятина» представляет собой окказиональную (специально сконструированную автором по случаю) лексему, эта лексема может быть полисемичной, то есть обладающей множеством смыслов, каждый конкретный из которых актуализируется в определённом контексте и определённой коннотации.

Исходя из приведённых в словарях Д.И. Квеселевича, В.С. Елистратова и М.А. Грачёва толкований отчасти связанной с исследуемой лексемой лексемы «быдло», обоснованно выделить такое значение лексемы «быдлятина», как отражающее бездуховность, глупость (дурость) и бескультурье в высокой степени, а равно пошлость (в этом случае лексема «быдлятина» может употребляться и толковаться как синоним лексемы «пошлятина»).

Однако более точная идентификация значения этой лексемы (как более мягкого или, напротив, более жёсткого её значения) возможна, исходя из контекста и, в ряде случаев, коннотации употребления исследуемой лексемы.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 2 и ответ на этот вопрос**

Понимание и толкование лексем «совок» и «совковый» устоялось в значении, отражающем негативные или социально неодобряемые ныне привычки и/или стереотипы советского периода.

Более точная идентификация значений этих лексем (как более мягких или, напротив, более жёстких их значений) возможна, исходя из контекста и, в ряде случаев, коннотации употребления исследуемых лексем.

<sup>122</sup> Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга», 2005. – С. 54.

<sup>123</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – 1021 с.; Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга», 2005. – 672 с.; Никитина Т.Г. Толковый словарь молодёжного сленга. – М.: АСТ; Астрель, 2008. – 255 с.; Грачёв М.А. Толковый словарь русского жаргона. Серия «Словарная классика». – М.: Юнвес, 2006. – 704 с. На украинском языке: Ставицька Л. Українська мова без табу: Словник нецензурної лексики та її відповідників. Обсценізми. Евфемізми. Сексуалізми. – Київ: Критика, 2008. – 455 с.

### Исследование в рамках ответа на вопрос № 3

Анализ фильма «Левиафан» выявляет крайне неприязненное отношение режиссёра этого фильма к Русской Православной Церкви и её верующим. Причём содержание такого отношения, реализованного в этом фильме, как и воплощённые в нём предрассудки, целенаправленная враждебность, превратность отражения и мифы советского периода относительно Русской Православной Церкви и её религиозных служителей и верующих – вполне охватываются оценочным суждением с использованием лексем «совок», «совковый».

Особенно характерна достаточно продолжительная сцена (идущая практически вслед за сценой с анально-эксcrementальной семантикой, см. ниже), в которой на передней панели автомобиля сотрудника полиции православные иконы, почитаемые православными верующими как святыни, соседствуют с изображениями голых женщин в явно фривольных позах (01:01:03 – 01:01:31), причём с демонстрацией усиливающего воздействия крупным планом (01:01:23 – 01:01:31).

Названную сцену обоснованно интерпретировать во взаимосвязи с общей инвективной (обвинительно-оскорбительной), денигративной (очерняющей) и пейоративной (уничижительной) направленностью всего фильма в целом в отношении Русской Православной Церкви, её религиозных служителей и верующих.

Судя по кадрам фильма 02:14:10 – 02:14:16, на отобранном у Николая (актёр Серебряков) земельном участке и на месте его разрушенного дома выстроен православный храм. То есть все показанные в фильме страдания семьи Николая были понесены только из-за того, что, как следует из фильма, православный архиерей приглядел это место под строительство православного храма. По замыслу режиссёра, надо полагать, такой сюжетный ход должен подчёркивать ещё больший трагизм судьбы Николая и его близких и неадекватную беспринципность, безжалостность и жадность священства местной епархии Русской Православной Церкви.

При этом важное место в фильме занимает речь архиерея (актёр Гришко), переполненная нравоучениями и рассуждениями о правде и нравственности (02:09:46 – 02:13:26), центральное место в которой занимает высказывание: *«Не в силе Бог, а в правде»* (02:10:06 – 02:10:08). Здесь в фильме осуществляется реминисценция ко всей ситуации в целом, когда главные герои фильма сталкиваются с вопиющими неправдой и несправедливостью. Именно архиерей убеждал мэра решать «местные вопросы» самостоятельно, «силой» (00:24 – 00:25); как потом выясняется в фильме, речь идёт именно о захвате земельного участка Николая (актёр Серебряков). Иными словами, фильм определённо и откровенно формирует представление, что именно православный архиерей несёт моральную ответственность (по фильму) и за насильственную смерть жены Николая, и за загубленную судьбу самого Николая, за последовавшее

затем вынужденное фактическое сиротство их несовершеннолетнего сына. Так откровенно и определённо формируется негативный образ лживого, лицемерного священнослужителя Русской Православной Церкви (архиерея).

В финальной же сцене фильма во время проповеди архиерея демонстрируется мэр города (актёр Мадянов), только что по фильму совершивший целый ряд аморальных действий в отношении Николая (актёр Серебряков), но транслирующий своему сыну какие-то нравоучения (02:13:04 – 02:13:07), что, по замыслу режиссёра, надо полагать, призвано формировать крайне негативный образ православного верующего как человека лицемерного, аморального.

Сам режиссёр неоднократно в СМИ заявлял, что заимствовал идею с американской истории о такого рода захвате земельного участка под строительство промышленного предприятия. Подмена промышленного предприятия на православный храм, а предпринимателей на архиерея, сама по себе, показательна и очевидным образом характеризует и отражает крайне неприязненное, нетерпимое, уничижительное отношение режиссёра Андрея Звягинцева к Русской Православной Церкви, к её религиозным служителям и верующим.

Очевидно, что такое выражено инвективное, денигративное и пейоративное отношение к Русской Православной Церкви может (как негативная реакция лиц, оскорблённых названным отношением в своих религиозных чувствах) вызывать ответные крайне негативные оценки, которые, совершенно очевидно, спровоцированы смысловой направленностью самого фильма и конкретно – рядом его нарочитых сцен.

Кроме того, важно отметить, что отражённое фильмом «Левиафан» и формируемое этим фильмом стереотипизированное огульно инвективное и вульгарно-атеистическое отношение к Церкви бытовало и распространялось в советский период и сегодня вполне может связываться с тем ушедшим временем, которое негативно может находить объективизацию в лексемах «совок» и «совковый», может оцениваться посредством употребления указанных лексем.

### **Ответ на вопрос 3**

Да. Вышеуказанные негативные особенности фильма, способные оскорбить религиозные и нравственные чувства зрителей, могут побудить этих зрителей (тем более – критиков этого фильма) на употребление (исходя из свободы убеждений и свободы слова) культурно сниженных лексем, вульгаризмов «совок», «совковый» для этических оценочных суждений в адрес фильма «Левиафан» режиссёра Андрея Звягинцева и/или лиц, принявших участие в создании этого фильма.

#### Исследование в рамках ответа на вопрос № 4

Анализ фильма «Левиафан» выявляет большое количество сцен с распитием водки, не мотивированных какими-то сюжетными потребностями, а исключительно как реализующих режиссёрский замысел изображения представляемого им (в действительности – клеветнически-ложного) образа русского человека как пьяницы. Это даёт основания для оценки такого подхода в создании фильма с использованием вульгаризмов «быдло», «быдлятина».

Характерна сцена фильма (01:50:58 – 01:51:01), когда главного героя фильма Николая (актёр Серебряков) в магазине спрашивают: «Чего тебе, Коль?» – а он отвечает: «Водки! Чего ж ещё?». Есть ряд сцен (01:49:54 – 01:49:59, 01:50:35 – 01:50:40, 01:46:44 – 01:46:53, 01:51:27 – 01:51:38), в которых Николай пьёт водку прямо из горлышка бутылки.

Анализ фильма «Левиафан» выявляет многократное употребление в нём грубых бранных, матерных слов и выражений, причём такое использование в большинстве таких сцен даже не определяется сюжетными потребностями и, в сущности, является самоцелью.

Указанные сцены обоснованно интерпретировать во взаимосвязи с общей инвективной (обвинительно-оскорбительной), денигративной (очерняющей) и пейоративной (уничижительной) направленностью всего фильма в целом в отношении русского народа, русских людей.

В этом смысле фильм «Левиафан» экстремистски формирует ложный, не соответствующий действительности крайне негативный образ русского человека (как алкоголика, сквернословя, человека крайне низкой культуры), воплощая в этом образе, надо полагать, собственные предрассудки и неприязненное (по существу – расистское) отношение режиссёра указанного фильма Андрея Звягинцева к русскому народу. Тем самым, Звягинцев провоцирует, возбуждает межнациональную ненависть и вражду.

Между тем, в русской языковой культуре человек, постоянно употребляющий (к месту или не к месту, неважно) матерные слова и выражения, может этически оцениваться посредством применения таких вульгаризмов, как лексемы «быдло» и «быдлятина», которые в таком случае содержательно направлены на соответствующую этическую оценку состояния крайней невоспитанности. Вульгаризмы «быдло», «быдлятина» здесь отражают человека, который не в состоянии нормально общаться, а может говорить лишь с многочисленным использованием матерных слов и выражений и/или культурно сниженного суржика.

Относительно последнего: характерна сцена разговора Николая (актёр Серебряков) со священником – отцом Василием (01:51:46 – 01:54:14), во время которой Николай злобно бросает священнику: «Чего ты мне хай гонишь?» (01:53:10 – 01:53:11). Данная реплика, очевидно, показывает внедрение Звягинцевым культурных кодов из сниженной субкультуры самого Звягинцева (или того социального круга, внутри

которого он формировался как личность), приписывание их русским людям, русской культуре межличностного общения. «Хай гонишь» – это суржик, не имеющий никакого отношения к русской языковой культуре и навязчиво привносимый в российскую и русскую языковую культуру как раз звягинцевыми. Как, впрочем, и наиболее упрямое навязывание матерных слов и выражений в качестве будто бы исконно неотъемлемой части и нормы русской повседневной языковой культуры (притом что, в принципе, весь мат является привнесённым в русский язык чуждым элементом) осуществляется преимущественно людьми, не имеющими отношения к русской идентичности, к русскому народу.

И именно такой суржик является отличительной чертой того, что в русском бытовом языковом сознании может определяться использованием культурно сниженных лексем (вульгаризмов) «быдло», «быдлятина».

Ещё одним моральным основанием для употребления культурно сниженных лексем (вульгаризмов) «быдло», «быдлятина» в адрес как собственно фильма «Левиафан» режиссёра Андрея Звягинцева, так и лиц, принявших участие в создании этого фильма, может быть обозначено выявленное использование анально-эксcrementальной семантики «юмора» в этом фильме. Примерно через час продолжительности фильма даётся тема эпатирующих «шуточек» с анально-эксcrementальной семантикой. Главный герой фильма Николай (актёр Серебряков) чуть позже говорит об этом: «Да, вот такой у нас говённый северный юмор» (00:59:46 – 01:00:20). Такой «юмор» совершенно определённо является адгерентным (наносным, принудительно привнесённым) в отношении русского языка, совершенно чуждым русской языковой культуре и крайне негативно оцениваемым в русской культуре.

#### **Ответ на вопрос № 4**

Да. Вышеуказанные негативные особенности рассматриваемого фильма, способные оскорбить национальные (этнические) и нравственные чувства зрителей, могут побудить этих зрителей (тем более – критиков этого фильма) на употребление (исходя из свободы убеждений и свободы слова) культурно сниженных лексем, вульгаризмов «быдло», «быдлятина» для этических оценочных суждений в адрес фильма «Левиафан» режиссёра Андрея Звягинцева и/или лиц, принявших участие в создании этого фильма.

\* \* \* \* \*

**Троицкий В.Ю., Абраменкова В.В., Понкин И.В.**  
**Заключение комиссии экспертов от 23.05.2012 по делу участниц группы «Pussy Riot» (комплексная судебная психолого-лингвистическая экспертиза по уголовному делу № 177080)**

**Вводная часть**

14 мая 2012 г. следователем 2-го отдела следственной части Следственного управления УВД по ЦАО ГУ МВД России по г. Москве Ранченковым Артемом Владимировичем постановлением назначено проведение комплексной судебной психолого-лингвистической экспертизы по уголовному делу № 177080 комиссией экспертов в составе:

**Троицкий Всеволод Юрьевич** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (стаж научной деятельности – 54 года, стаж экспертной деятельности – 20 лет), председатель Комиссии;

**Абраменкова Вера Васильевна** – доктор психологических наук, профессор Московского городского психолого-педагогического университета, заведующая лабораторией Института психолого-педагогических проблем детства Российской академии образования (стаж научной деятельности – 37 лет, стаж экспертной деятельности – 18 лет), член Комиссии;

**Понкин Игорь Владиславович** – доктор юридических наук, председатель Правления РОО «Институт государственно-конфессиональных отношений и права» (стаж научной деятельности – 23 года, стаж экспертной деятельности – 12 лет), член Комиссии.

**На исследование представлены следующие материалы:**

1. Аудиовидеозапись (с аудио-сопровождением) акции «Панк-молебен “Богородица, Путина прогони”», проведённой пятью участницами группы «Pussy Riot» 21 февраля 2012 г. в помещении Кафедрального собора Русской Православной Церкви – Храма Христа Спасителя (г. Москва, ул. Волхонка, д. 15) (далее – акция). Аудиовидеозапись представлена на носителе CD в виде файла. В постановлении следователя о назначении данной экспертизы предписано исследовать текст исполненной во время акции песни с учётом текста песни, размещенного на интернет-странице группы «Pussy Riot»<sup>124</sup>. (Условное название акции дано по первой строке песни, исполненной участницами акции).

2. Материалы уголовного дела № 177080 – показания очевидцев акции «Панк-молебен “Богородица, Путина прогони”», проведённой

---

<sup>124</sup> <<http://pussy-riot.livejournal.com/12442.html>>.

Доступ действовал до 20.05.2012. – Прим. авт. заключения.



пятью участницами группы «Pussy Riot» 21 февраля 2012 г. в помещении Кафедрального собора Русской Православной Церкви – Храма Христа Спасителя, – на 31 с.

**Исследование проводилось в рамках следующих поставленных вопросов:**

1. Могут ли быть оценены действия участниц группы «Pussy Riot», совершённые ими 21 февраля 2012 г. в Храме Христа Спасителя (совместно или по отдельности) и изображённые на представленной аудиовидеозаписи, как грубое нарушение общепризнанных норм и правил поведения, выражающее явное неуважение и пренебрежительное отношение к обществу и (или) к какой-либо конкретной социальной группе (группам)? Если да, то к каким субъектам было выражено указанное отношение: ко всему обществу и (или) к какой-то конкретной социальной группе или группам (какой, каким именно), либо каким-либо другим лицам? В чем конкретно выразилось грубое нарушение общественного порядка, какие конкретно совершённые действия и другие существенные обстоятельства свидетельствуют о выражении участницами акции явного неуважения к обществу и (или) социальной группе (группам) при осуществлении ими отображённых на аудиовидеозаписи действий участниц акции и определяли такой характер акции?

2. Могут ли быть оценены действия участниц группы «Pussy Riot» (совместно или по отдельности), совершённые ими 21 февраля 2012 г. в Храме Христа Спасителя и изображённые на представленной аудиовидеозаписи, как совершённые по мотивам политической, идеологической, расовой, национальной или религиозной ненависти или вражды либо по мотивам ненависти или вражды в отношении какой-либо социальной группы (группам)? Если да, то по каким мотивам и (или) к какой конкретной социальной группе (группам), а также какие конкретные совершённые действия и другие существенные обстоятельства свидетельствуют о таком характере акции?

3. Могут ли быть оценены действия участниц группы «Pussy Riot», совершённые ими 21 февраля 2012 г. в Храме Христа Спасителя и изображённые на представленной аудиовидеозаписи, как совершённые совместно по единому замыслу действия? Если да, то какие конкретно совершённые действия и другие существенные обстоятельства свидетельствуют о таком характере акции?

**При производстве исследования были использованы методы психологического, лингвистического и юридико-лингвистического анализа.**

В рамках проведённого психологического анализа были использованы методы психосемантического анализа, контент-анализа и другие методы<sup>125</sup>.

В рамках проведённого лингвистического и юридикологического анализа были использованы методы текстологического, лексического, лингво-семантического, логического и методологического анализа<sup>126</sup>, а также формально-юридического анализа<sup>127</sup>.

Предметом исследования явились содержание, смысловая направленность, применённые приёмы и иные, значимые для ответов на поставленные вопросы, элементы и особенности указанной акции с позиции её психологической, лингвистической и юридикологической оценки в рамках поставленных перед экспертами вопросов.

В задачу экспертов не входило определение соответствия текста песни, исполненной участницами группы «Pussy Riot» и наложенной в последующем в качестве аудиосопровождения на представленную аудиовидеозапись акции (являющуюся композицией из фрагментов видеозаписей, сделанных разными видеокамерами во время проведения акции), и текста песни, в действительности исполненной указанными лицами в Храме Христа Спасителя во время указанной акции. Исследовался текст песни, записанной в аудиосопровождении аудиовидеозаписи акции, представленной для исследования. Далее условно обозначим её название по первой её строке – «*Богородица, Дево, Путина прогони*». Отметим, что текст исполненной во время акции песни имеет незначительные, несущественные для выводов настоящего исследования отличия от текста этой песни, размещенного на интернет-странице группы «Pussy Riot»<sup>128</sup>.

Ответ на вопросы №№ 1 и 2 в части анализа действий участниц группы «Pussy Riot», совершённых ими при проведении акции, был дан В.В. Абраменковой, при этом по вопросам нормативного содержания

<sup>125</sup> Методы изложены в специальной литературе: *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. 3-е изд. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.; *Кудрявцев И.А.* Комплексная судебная психолого-психиатрическая экспертиза. – М., 1999; *Коченов М.М.* Введение в судебно-психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998; и др.

<sup>126</sup> Методы изложены в специальной литературе: Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридик. мир, 2006. – 112 с.; *Галышина Е.И.* Лингвистика vs экстремизма: В помощь судьям, следователям, экспертам / Под ред. проф. М.В. Горбаневского. – М.: Юридикеский Мир, 2006. – 96 с.; Цена слова: Из практики лингвистических экспертиз текстов СМИ в судебных процессах по защите чести, достоинства и деловой репутации / Под ред. М.В. Горбаневского. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Галерея, 2002; и др.

<sup>127</sup> Методы изложены в специальной литературе: *Сырых В.М.* Логические основания общей теории права. Т. 2. Логика правового исследования. – М.: ЗАО Юстицинформ, 2004. – 560 с., и др.

<sup>128</sup> <<http://pussy-riot.livejournal.com/12442.html>>.

Доступ действовал до 20.05.2012. – Прим. авт. заключения.

общественного порядка и правил поведения в культовом здании – совместно с И.В. Понкиным.

Ответ на вопросы №№ 1 и 2 в части анализа текста песни, исполненной участницами группы «Pussy Riot» во время акции, был дан всеми тремя экспертами совместно (комиссионно).

Ответ на вопрос № 3 был дан В.В. Абраменковой.

### **Обстоятельства дела**

Обстоятельства дела известны экспертам из постановления о назначении комплексной судебной психолого-лингвистической экспертизы и из материалов дела, представленных на экспертизу.

Согласно постановлению о назначении экспертизы, Самуцевич Е.С. совместно с Алехиной М.В., Толоконниковой Н.А. и неустановленными лицами, причисляющими себя к женской панк-группе «Pussy Riot», 21 февраля 2012 г., примерно в 11 час. 20 мин., находясь в помещении Кафедрального Собора Русской православной церкви – Храма Христа Спасителя (по адресу: г. Москва, ул. Волхонка, д. 15), переоделись в одежду, оставляющую открытой различные части тела (руки, плечи), надели на лица защитные маски, всё вызывающе яркой расцветки, затем преодолели ограждение части зала Храма Христа Спасителя перед алтарем, проникли на солею и амвон. После чего, находясь возле алтаря, в течение нескольких минут осуществляли выкрики, громко пели песню, танцевали. На замечания служителей Храма Христа Спасителя и посетителей не реагировали.

**Время производства исследования:** 15 мая – 23 мая 2012 г.

### **Основная часть. Исследование.**

#### **Исследование в рамках ответа на вопросы № 1 и 2.**

В силу особенностей содержания представленных для исследования материалов и особенностей исследуемой акции, а также обнаруженных при проведении настоящего исследования обстоятельств было сочтено обоснованным и целесообразным объединить исследования материалов в рамках ответов на первый и второй вопросы.

### **Анализ действий участниц группы «Pussy Riot», совершённых ими во время проведения акции**

Действия участниц группы «Pussy Riot» во время акции были реконструированы в целях исследования авторами настоящего заключения по представленной аудиовидеозаписи акции и по представленным для исследования материалам с показаниями очевидцев указанной акции.

Суть акции визуально состояла в следующем. 21 февраля 2012 г. пять участниц группы «Pussy Riot» провели в помещении Храма Христа Спасителя (в непосредственной близости от алтаря) акцию, названную ими

«панк-молебном» и представлявшую собой исполнение песни и совершение громких выкрикиваний, плясок, прыжков, размахиваний руками и ногами, бегания по указанной части помещения Храма Христа Спасителя. Участницы акции были одеты в скрывающие их лица разноцветные шапки-маски с прорезями для глаз и рта, в колготки (или лосины) и короткие платья, всё – яркого, «кислотного» цвета. Акция была пресечена охраной Храма Христа Спасителя и его прихожанами. Участницам акции удалось пропеть только первый куплет, прежде чем их акция была пресечена. Участницы скандировали словосочетание «*Срань Господня*». Включенная участницами акции звуковоспроизводящая и звукоусиливающая аппаратура работала непродолжительное время.

Существенным обстоятельством совершённой акции является выбранное участницами акции место её совершения – культовое здание (православный храм), в котором, что является общеизвестным и не требующим доказывания фактом, действуют особые правила поведения, не допускающие действий, противоречащих каноническим правилам Русской Православной Церкви, в частности, запрещающие несанкционированное нахождение на солее и амвоне, а также обращение спиной непосредственно к алтарю.

Как и в любом ином культовом здании (любой из исторически представленных в России религий), поведение, подобное продемонстрированному участницами акции, категорически запрещено внутренними установлениями соответствующей религиозной организации и представляет собой грубое нарушение общественного порядка – в части нарушения правил поведения.

Действия участниц акции являются очевидным грубым нарушением общепризнанных норм и правил поведения с учётом содержания действий, места совершения акции и других существенных обстоятельств.

О наличии грубого умышленного нарушения общепризнанных норм и правил поведения участницами акции свидетельствуют характер совершённых ими действий, включая содержание исполненной песни (её анализ приведён ниже), с учётом места проведения этой акции.

Участницы акции нарушили следующие общепризнанные правила и нормы поведения, лежащие в основе общественного порядка в указанном общественном месте, установленные:

1) внутренними установлениями Русской Православной Церкви, определяющими порядок поведения в культовом здании (православном храме), включая требования к одежде посетителей, их вербальному и невербальному поведению, основанные, в том числе, на следующих канонических правилах:

9-е Апостольское правило – в части запрета творить бесчинства в церкви;

62-е правило Трульского Собора – в части запрета (как производного от устанавливаемых указанным правилом запретов)

находиться в церкви в «комической» или «сатирической» одежде и производить там пляски;

75-е правило Трульского Собора – в части запрета осуществлять в церкви бесчинства посредством воплей, совершать громкие, неестественные крики и осуществлять «несообразное и несвойственное церкви»;

15-е правило Лаодикийского Собора – в части запрета кому-либо, кроме церковных певчих, осуществлять пение на солее;

2) Памяткой относительно правил поведения в Храме Христа Спасителя (название документа – «Памятка»), висящей перед входом в Храм Христа Спасителя таким образом, что таковая не может быть не увидена любым входящим в это здание лицом. Названная Памятка определяет порядок поведения в данном культовом здании, включая требования к одежде посетителей, их вербальному и невербальному поведению. В числе таковых требований установлены запреты бегать, кричать и сквернословить в Храме Христа Спасителя, пользоваться портативной электронной аппаратурой, приходить женщинам в одежде, оставляющей открытыми различные части тела (плечи, грудь, живот и др.), приходить с объёмными сумками [в данном случае объёмная сумка – чехол с гитарой, – авт. заключения] и др. Этим правилам соответствуют требования должностной инструкции сотрудников охраны Храма Христа Спасителя: «не допускать в Храм лиц, пришедших в одежде, оставляющей открытыми различные части тела (плечи, грудь, живот и др.), кроме детей в возрасте до 12 лет; лиц с объёмными сумками», «запрещать в Храме бегать, кричать, сквернословить...», «предупреждать о запрещении пользоваться... портативной электронной аппаратурой, вести фото, видео и киносъёмку», «пресекать проникновения к священному престолу, царским местам, на солею и Архиерейское место, в алтарь и за алтарную часть посторонних лиц», «при несоблюдении действующих в Храме правил поведения охранник обязан потребовать прекратить неправомерное действие при отказе – удалить из Храма» (протокол допроса потерпевшего С.Н. Белоглазова).

Важно отметить, что государство подкрепило действие подобного рода внутренних установлений религиозных организаций правовой нормой пункта 2 статьи 15 Федерального закона «О свободе совести и о религиозных объединениях» от 26 сентября 1997 г. № 125-ФЗ (с последующими изменениями), устанавливающей, что государство уважает внутренние установления религиозных организаций, если указанные установления не противоречат законодательству Российской Федерации (в данном случае никакого противоречия нет, – авт. заключения).

О том, что нарушение общественного порядка участницами акции является грубым, свидетельствует значительная мера отклонения поведения участниц акции от правил поведения, принятых в культовых

зданиях (православных храмах), являющихся общественными местами с особыми правилами поведения, и устанавливаемых внутренними установлениями религиозных организаций. Например, публичное использование в акции бранных слов «срань» и «сука» в непосредственной близости от православных икон, на солею и амвоне, бранные слова в отношении священнослужителя Русской Православной Церкви, с учётом места совершения этих действий, не могут быть оценены иначе, как грубое нарушение общественного порядка. О том, что это именно грубое нарушение общественного порядка, также свидетельствует, как видно на аудиовидеозаписи, фактическое глумление, издевательское отношение участниц акции к незнакомым людям, находящимся в храме, нарушение общественного спокойствия в течение продолжительного периода времени. Направленность акции на грубое нарушение общественного порядка подтверждается также осуществлённым участницами акции последующим распространением аудиовидеозаписи акции среди неограниченного круга лиц посредством размещения в сети Интернет.

Проведённое психологическое исследование акции позволяет выделить следующие коммуникативные и иные приёмы, посредством которых участницами акции было реализовано крайне негативное психологическое воздействие на невольных зрителей, находившихся непосредственно в культовом здании (православном храме), и на зрителей, просмотревших аудиовидеозапись акции в информационно-телекоммуникационной сети Интернет, и которые (приёмы) обеспечивают направленность совершения этой акции на изощрённое и циничное выражение явного неуважения и грубо пренебрежительного, издевательского отношения к социальной группе православных верующих:

1. Незапрещённое самовольное вторжение участниц акции на солею и амвон храма перед алтарем, сопровождавшееся грубым нарушением установленных правил поведения в храме и правил посещения храма во внебогослужебное время, а также умышленное упорное и продолжительное неподчинение замечаниям и требованиям сотрудников охраны культового здания (Храма Христа Спасителя) – места проведения акции (протоколы допросов потерпевших С.Н. Белоглазова и С.В. Виноградова), – свидетельствуют о явном грубом нарушении общественного порядка в части правил поведения в местах, специально предназначенных для совершения религиозных обрядов и церемоний.

2. Содержание и направленность исследуемой акции в целом, исходя из реализованного в ней её композиционного и содержательного замысла, обусловлены применением в акции **приёма совмещения сакрального и профанно-низменного**. Данный приём направлен на жестокое надругательство и изощрённое уничижительное глумление над социальной группой православных верующих (путём вербального уничтожения, высмеивания их ценностей), на изощрённое и циничное

выражение явного неуважения и грубо пренебрежительного, крайне оскорбительного отношения к социальной группе православных верующих.

Сакральным пространством здесь являлось культовое здание (православный храм), его внутреннее помещение с соответствующим культовым убранством, находящимися в нем предметами религиозного почитания православных верующих, в том числе одной из религиозно почитаемых всеми христианами религиозных святынь – частицей Ризы Господней.

Профанно-низменным здесь выступают сама акция в целом и отдельные её элементы (ложные инвективы в песне в адрес священнослужителей и ценностей православия, употребление обсценной и бранной лексики, выкрики, телодвижения участниц акции и т.д.).

3. Место проведения акции – на амвоне и солее, перед Царскими вратами алтаря Храма Христа Спасителя.

Амвон в культовом здании Русской Православной Церкви (православном храме) обладает особым религиозным значением (отношение к амвону такое же, как и к пространству алтаря) и, в силу этого, обременен ограничением подниматься на него не священникам.

Поэтому разнузданные пляски на амвоне и солее, распевание инвектив в адрес православных священнослужителей, использование обсценной и бранной лексики совершенно определённо явились грубым нарушением общественного порядка в культовом здании.

4. Вызывающий, подчёркнуто вульгарный внешний вид участниц акции – вид их одежды, носящий провокационно-демонстративный характер и абсолютно неуместный в культовом здании (православном храме), запрещённый по правилам поведения в таком месте и выражающий явное грубое неуважение к обществу, включая значительную по численности социальную группу православных граждан.

5. Исполненные участницами акции нарочито развязные, вульгарные пляски и иные действия, сопровождаемые пением песни с обсценной и бранной лексикой, могут оцениваться в рамках устоявшихся культурных кодов в общественном сознании россиян с учётом места совершения этой акции как «развратные», «неуместно откровенно сексуализированные», «поведение сексуально распущенных», как «провокационные», «оскорбительные», «кощунственные». При этом отдельные «конвульсивные» телодвижения участниц акции (размахивания руками и высокие задиранья ног) могут оцениваться в сознании и устоявшемся понимании православных верующих как «беснования», «конвульсии одержимых». Отдельные движения некоторых участниц акции, имитировавшие нанесение ударов кулаками по воображаемым противникам, являются убедительно наглядными проявлениями явного агрессивного настроения участниц акции и их вызывающе оскорбительного поведения, нарушающего правила поведения в общественных местах.

6. Многократно осуществлённые участницами акции в ходе её проведения выкрики и исполненная ими песня, которая так же по большей части представляла собой надрывные истеричные выкрики (семантические и коннотативные<sup>129</sup> особенности песни проанализированы ниже), на фоне включенного участницами акции громкого музыкального сопровождения.

7. Издевательское пародирование православных религиозных обрядов и песнопений. Так, участница в красном платье, синих колготках (или лосинах) и желто-оранжевой шапке-маске, примерно в середине времени представленной аудиовидеозаписи пытаюсь искаженно пародировать совершение православными верующими Крестного знамения (как самостоятельный религиозный обряд), в действительности, совершает беспорядочные и бессмысленные движения, заведомо и явно не являющиеся православным обрядовым действием, поскольку включают лишние движения. По сути, указанное лицо издевательски пародирует осенение православным верующим себя крестом, пейоративно<sup>130</sup> высмеивает социальную группу православных верующих.

В этом же ряду находится глумливое пародирование участницами акции православных богослужебных песнопений (часть исполненной участницами акции песни пародировала таковые).

Оценка содержания, направленности, визуального оформления и иных особенностей исследуемой акции на информативность заложенного в неё коммуникативного послания и на прагматическую релевантность позволяет сделать вывод о нулевой прагматической релевантности (полезности) заложенного в акции коммуникативного послания, поскольку не имеют никакой социальной ценности (культурной, в том числе – художественной, а также практической – как некой мнимой «политической акции протеста»), осуществлённые участницами акции действия, выражающие намеренное, безосновательное, неспровоцированное и не имеющее оснований явное неуважение и грубо пренебрежительное, издевательское отношение к большой социальной группе. Имеются необходимые и достаточные основания для вывода о весьма полной информативности коммуникативного послания, поскольку коммуникативные намерения адресанта этого послания (пяти участниц группы «Pussy Riot», осуществивших акцию) вполне ясны, чётко обнаруживаются и проясняются через выявление и анализ реализованных в исследуемой акции приёмов.

---

<sup>129</sup> **Коннотация** – тип лексической информации, сопутствующей значению слова; компонент (компоненты) смысла слова: эмоциональный, оценочный, ассоциативный, стилистический. Этот компонент (компоненты) сопровождает, дополняет основное значение слова. Коннотативные компоненты в основном субъективны и зависят от многих факторов, например от уровня образованности носителя языка, от его мировосприятия и мировоззрения (Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридич. мир, 2006. – С. 49).

<sup>130</sup> **Пейоративный** [лат. *peior* – худший] – уничижительный (Современный словарь иностранных слов. – 2-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1999. – С. 452).



Действия участниц группы «Pussy Riot» (совместно и (или) по отдельности), совершённые ими 21 февраля 2012 г. в Храме Христа Спасителя и изображённые на представленной аудиовидеозаписи, обоснованно могут быть оценены как совершённые по мотивам религиозной ненависти и вражды, а равно – по мотивам вражды в отношении социальной группы православных верующих.

Наиболее существенными обстоятельствами, свидетельствующими о такой мотивации участниц акции, являются:

– совершённые участницами акции подчёркнуто вульгарные, нарочито провокационные действия (телодвижения, пляски, выкрики, распевание песни), заведомо нарушающие правила и нормы поведения в храме, как особенном общественном месте, и бросающие издевательский вызов легко идентифицируемой социальной группе – православным верующим;

– намеренное проведение акции в культовом здании (православном храме) и, более того, именно в той (сакральной) части православного храма, где это должно было наиболее сильно оказать (и оказало) негативное психоэмоциональное, издевательское воздействие на социальную группу православных верующих;

– намеренное искажающее пародирование православных обрядов в ходе акции;

– семантические и коннотативные особенности исполненной в ходе акции песни, текст которой содержал ряд специфических для христианства понятий; причём вся семантическая и коннотативная нагрузка песни направлена на пейоративное высмеивание социальной группы православных верующих, клевету на них и на священнослужителей Русской Православной Церкви, на выражение ненависти и нетерпимости, вражды к православным верующим.

Выбор места совершения акции – Храм Христа Спасителя, символизирующий в сознании значительной части граждан главный православный храм нашей страны, – свидетельствует о намерении участниц акции оказать её проведением максимально широкое и сильное воздействие на православных верующих и всех граждан, относящихся уважительно к традиционным религиям России как важному элементу социальной жизни, истории и культуры нашей страны. Кроме того, участниками акции, грубо нарушившими общественный порядок в Храме Христа Спасителя, одновременно являющемся памятником в честь Отечественной войны 1812 года, также публично выражено явное неуважение к гражданам России, которые чтут историю своей страны и героизм предков, в память о которых установлены мемориальные доски в храме.

### **Анализ текста песни, исполненной участницами группы «Pussy Riot» во время акции**

Выражение участницам акции явного неуважения к обществу и определённой социальной группе (православным верующим) подтверждается также лексикой, использованной в исполненной во время акции песне.

Анализ текста исследуемой песни участниц группы «Pussy Riot» выявляет в ней прямое использование бранной лексики «сука» (в отношении священнослужителя Русской Православной Церкви): «...*Лучше бы в Бога, сука, верил*».

Лексема «сука» является общеизвестным ругательством, следовательно, исполнительницы рассматриваемой песни не могли не знать и не отдавать себе отчет в семантическом значении и смысловой направленности указанной лексики. Различные словари дают определения лексики «сука» в значениях «самка собаки», «стерва», «проститутка», «предатель, бывший “вор в законе”, отошедший от преступной деятельности» и т.д. Так, Словарь В.И. Даля под ред. Бодуэна де Куртене определяет лексему «сука» как ругательство с самым широким значением, включая такие значения, как «проститутка», «безнравственный и гадкий человек», «самка собаки, волка, лисицы, песца и других волчьих», «самка домашней собаки»<sup>131</sup>. «Толковый словарь ненормативной лексики русского языка» Д.И. Квеселевича определяет указанную лексему как бранную в значениях «потаскуха», «курва», «заклученный, сотрудничающий с администрацией; доносчик, предатель»<sup>132</sup>. «Толковый словарь русского сленга» В.С. Елистратова определяет лексему «сука» (синонимично лексемам «сучара», «сучок», «сучка») как инвективу, ругательство с самым широким значением, включая такие значения, как «проститутка», «вор, отошедший от уголовного мира»<sup>133</sup>. Согласно «Толковому словарю русского жаргона» М.А. Грачёва, у лексики «сука» также имеются следующие толкования: «пассивный гомосексуалист», «проститутка», «предатель преступников», «преступник, порвавший с “ворами в законе”», «негодная женщина»<sup>134</sup>. Совершенно очевидно, что слово «сука» применено в песне именно в бранном его значении, а не в значении «самка собаки».

Следовательно, факт публичного произнесения лексики «сука» в общественном месте (в помещении культового здания – православного храма), а равно факт использования лексики «сука» в исследуемой песне при наложении её на видеоряд, фиксирующий публичное исполнение этой песни в указанном общественном месте, является грубым нарушением

<sup>131</sup> <<http://slovari.ru>>.

<sup>132</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; Аст, 2005. – С. 825.

<sup>133</sup> Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга, 2005. – С. 395–396.

<sup>134</sup> Грачёв М.А. Толковый словарь русского жаргона. Серия «Словарная классика». – М.: Юнвес, 2006. – С. 559–560.

общественного порядка, выражением явного неуважения к обществу и демонстрацией грубо пренебрежительного, крайне оскорбительного отношения к социальной группе православных верующих и ко всем другим лицам, которые признают общепринятые нормы поведения. Тот факт, что участницы акции успели громко исполнить лишь один куплет своей песни в Храме Христа Спасителя, не имеет существенного значения для оценки ситуации.

Анализ текста исследуемой песни участниц группы «Pussy Riot» выявляет в ней реализацию **приёма совмещения сакрального и обценного**<sup>135</sup>, направленного на выражение явного неуважения и грубо пренебрежительного, издевательского отношения к социальной группе верующих Русской Православной Церкви (православных верующих).

Данный приём реализован посредством совмещения в песне лексемы «срань», имеющей обценную анально-эскрементальную семантику, с лексемой «Господня», выражающим одну из высших ценностей христианства, в следующей строке песни: «Срань, срань, срань Господня». При этом многократное повторение этой строки существенно усиливает её негативное воздействие и исключает возможность непреднамеренного, неосознанного произнесения этой лексемы участницами акции, а также полностью исключает какую бы то ни было политическую подоплеку, мотивацию или направленность акции.

Словарь В.И. Даля под ред. Бодуэна де Куртенэ определяет лексему «срань» (синонимично лексеме «сраньё») как «что-либо плохое, дурное»<sup>136</sup>. «Толковый словарь ненормативной лексики русского языка» Д.И. Квеселевича определяет лексему «срань» в бранном, уничижительном значении «дрянь» и в обценном значении «дерьмо»<sup>137</sup>. «Толковый словарь русского сленга» В.С. Елистратова определяет значение лексемы «срань» как «что-то плохое, дурное» и обозначает эту лексему как производное от лексемы «срать», которую, в свою очередь, определяет в главном её семантическом значении как «испражняться»<sup>138</sup>.

Обценное значение выражения «срань Господня» в целом определяется таким значением основной в этой текстовой конструкции лексемы «срань». При этом соединение в указанном выражении лексемы «срань» с лексемой «Господня», учитывая её значение («Бог» – объект религиозного поклонения и почитания в православном христианстве),

<sup>135</sup> **Обценная** лексика (ненормативная, табуированная лексика, нецензурные выражения, мат, непечатная брань) – сегмент бранной лексики, включающий грубейшие (похабные, непристойно мерзкие, вульгарные) бранные выражения (Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридич. мир, 2006. – С. 50–51).

<sup>136</sup> <<http://slovari.ru>>.

<sup>137</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; Аст, 2005. – С. 810.

<sup>138</sup> Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга, 2005. – С. 388.

радикально усиливает оскорбительно-издевательский характер всей текстовой конструкции «*срань Господня*» в целом. Это соединение двух лексем является реализованным приёмом совмещения сакрального с обценным в указанном выражении.

Выкрикивание (в том числе в виде «песни») слова «*срань*» и словосочетания «*срань Господня*» в культовом здании (православном храме) реализует приём совмещения сакрального с обценным, во-первых, как было указано выше, через семантическое значение самих этих слова и словосочетания, а во-вторых – через то, что эти слово и словосочетание с обценной анально-эксcrementальной семантикой выкрикивались в особом месте – культовом здании (православном храме). И это является существенным обстоятельством совершения рассматриваемого деяния.

Фактически словосочетание «*срань Господня*» обладает «*богохульным*», «*кощунственным*» смыслом, имея объектом посягательства православных верующих, их права. Публичное произнесение этого словосочетания, с учётом места совершения этого деяния, является грубым нарушением общественного порядка.

Таким образом, выкрикивание участницами группы «Pussy Riot» во время указанной акции следующего фрагмента их песни: «*Срань, срань, срань Господня | Срань, срань, срань Господня*» – представляет особо жестокое надругательство и изощрённое уничижительное глумление над социальной группой православных верующих, выражение явного неуважения и грубо пренебрежительного, издевательского отношения к социальной группе православных верующих по признаку отношения к религии.

Употребление непосредственно в культовом здании (православном храме) в исследуемой песне высказываний с гомосексуальной семантикой: «*Призрак свободы на небесах | Гей-прайд отправлен в Сибирь в кандалах*», учитывая неоднократно декларированное негативное отношение Русской Православной Церкви к гомосексуализму, является самостоятельным элементом выражения явного неуважения и демонстрации грубо пренебрежительного, оскорбительного отношения к социальной группе православных верующих по признаку отношения к религии.

Негативное и издевательское воздействие несет в себе также следующая фраза из исследуемой песни: «*Богородице, Дево, стань феминисткой | Стань феминисткой, стань феминисткой*», поскольку уничижительно для верующих христиан соединяет образ Богородицы и негативное оцениваемую Русской Православной Церковью идеологию феминизма, ряд элементов которой находятся в антагонистическом противоречии с христианским учением.

Содержащееся в следующем фрагменте песни: «*Черная ряса, золотые погоны*<sup>139</sup> | *Все прихожане ползут на поклоны*» – приписывание социальной группе православных верующих нравственного и поведенческого качества сервильности (рабской угодливости, раболепия – «*ползут на поклоны*») перед органами госбезопасности (на это указывают следующие далее слова песни: «*глава КГБ, их главный святой*») является голословным, представляет собой реализацию приёма заведомо ложного наклеивания ярлыка указанной социальной группе. Процитированный фрагмент песни и, в особенности, лексическая конструкция «*ползут на поклоны*», несет в себе существенный инвективный потенциал, направлен на оскорбление неопределённого круга верующих и священнослужителей Русской Православной Церкви. Кроме того, в процитированном фрагменте песни, судя по контексту и по процитированному (см. сноску выше) пояснению этой фразы самими участницами группы «Pussy Riot», в отношении священнослужителей Русской Православной Церкви используется приём наклеивания ярлыка тайных сотрудников органов государственной безопасности, что, по сути, является клеветой. Содержащееся в песне и упомянутое выше высказывание: «*Глава КГБ, их главный святой*» (судя по контексту, «их» по смыслу логически соотнесено со словом «прихожане» из предыдущего четверостишия, процитированного выше, имея в виду православных верующих) усиливает грубо издевательский характер процитированных фрагментов песни.

Следующий фрагмент песни: «*В школу к тебе идёт проповедник | Иди на урок – принеси ему денег!*» – направлен на формирование заведомо ложного образа православного священника как мздоимца, приходящего в школы для осуществления денежных поборов.

Описанные семантические и коннотативные особенности процитированных фрагментов исполненной во время акции песни определяют направленность песни и акции в целом на издевательство и уничижительное глумление над социальной группой православных верующих, изощрённое и циничное выражение явного неуважения и грубо пренебрежительного отношения к социальной группе православных верующих.

Анализ текста исследуемой песни участниц группы «Pussy Riot» в целом позволяет выявить явную искусственность, логическую необоснованность включения в песню, исходя из её общей смысловой композиции, следующего её текстового фрагмента, размещённого в начале текста песни и повторённого в её конце: «*Богородица, Дево, Путина прогони | Путина прогони, Путина прогони*».

Указанный текстовый фрагмент выглядит совершенно посторонним и выбивающимся из контекста исследуемой песни, содержательно

---

<sup>139</sup> На своей интернет-страничке исполнительницы песни поясняют смысл этого фрагмента следующим образом: «*Мы поем “Черная ряса, золотые погоны”, имея в виду то, что черные рясы скрывают под собой КГБшные погоны, которые в путинской системе особенно ценятся и имеют статус золотых...*» (<<http://pussy-riot.livejournal.com/12442.html>>). Доступ действовал до 20.05.2012. – Прим. авт. заключения.

посвящённой оскорблениям и издевательствам в отношении не Путина, а социальной группы православных верующих. При этом указанный фрагмент, учитывая, что в отношении указанного лица в песне не использованы оскорбительные слова и выражения (в отличие от других лиц, упомянутых в песне), может свидетельствовать лишь о дополнительной и второстепенности мотива совершения акции по политической ненависти или вражде.

Фамилия Путин употреблена участницами акции, с высокой вероятностью, с целью создать основания для последующего искусственного позиционирования данной акции как выражения политического протеста против власти, против высших должностных лиц и т.д., чтобы выставить себя «узницами совести, преследуемыми властями за критику» и т.п., осознавая возможность наступления ответственности за проведение акции и предвидя наступление такой ответственности. В действительности, это известный приём «снятия ответственности», являющийся обычной уловкой.

#### **Ответ на вопросы № 1 и 2**

Да. Действия участниц группы «Pussy Riot» (совместно и по отдельности), совершённые ими 21 февраля 2012 г. в Храме Христа Спасителя и изображённые на представленной аудиовидеозаписи, учитывая установленную законодательством Российской Федерации конституционно-правовую защиту свободы совести, обоснованно могут быть оценены как действия, являющиеся умышленным грубым нарушением общепризнанных норм и правил поведения в общественных местах (в данном случае – предназначенных для совершения религиозных обрядов и церемоний (культовых зданий)), выражающие явное неуважение и пренебрежительное отношение к социальной группе православных верующих – по признаку отношения к религии, а также к обществу в целом, сопровождавшимся противопоставлением себя окружающим (прежде всего – православным) и демонстрацией грубо пренебрежительного отношения к ним. Обстоятельства, свидетельствующие об именно таком характере акции участниц группы «Pussy Riot», проанализированы в представленном выше тексте исследования по первому и второму вопросам.

Да. Действия участниц группы «Pussy Riot» (совместно и по отдельности), совершённые ими 21 февраля 2012 г. в Храме Христа Спасителя и изображённые на представленной аудиовидеозаписи, обоснованно могут быть оценены как совершённые по мотивам религиозной ненависти и вражды, а равно – по мотивам вражды в отношении социальной группы православных верующих. Обстоятельства, определившие именно такой характер рассматриваемой акции участниц группы «Pussy Riot», детально проанализированы в представленном выше тексте исследования по первому и второму вопросам.

**Исследование в рамках ответа на вопрос № 3**

Действия участниц группы «Pussy Riot», совершённые ими 21 февраля 2012 г. в Храме Христа Спасителя и изображённые на представленной аудиовидеозаписи, обоснованно могут быть оценены как совершённые совместно по единому замыслу действия, то есть выявлено наличие договорённости между участницами до начала акции о приготавливаемых действиях.

В числе обстоятельств, подтверждающих такой характер исследуемой акции, обоснованно выделить, в первую очередь, нижеследующие:

– одновременное появление участниц акции на месте проведения исследуемой акции;

– слаженность действий (единым ансамблем) участниц акции, очевидно, по единому заранее спланированному замыслу, позволившему распределить роли каждой из участниц акции и определившему указанную слаженность, выразившуюся, в том числе, в совместных корреспондирующих друг другу и композиционно дополняющих друг друга телодвижениях участниц акции;

– единый стиль одежды участниц акции;

– совместное пение исследованной выше и, очевидно, заранее разученной участницами акции песни.

О наличии общего (единого) замысла у участниц акции на проведение рассматриваемой акции и об их отношении к её направленности (целям) свидетельствуют также действия участниц группы «Pussy Riot» по размещению ролика с песней и клипом т.н. «панк-молебна» в сети Интернет с целью её пропаганды и распространения среди неограниченного круга лиц-пользователей сети Интернет.

**Ответ на вопрос № 3**

Да. Действия участниц группы «Pussy Riot», совершённые ими 21 февраля 2012 г. в Храме Христа Спасителя и изображённые на представленной аудиовидеозаписи, обоснованно могут быть оценены как совершённые совместно по единому замыслу действия.

\* \* \* \* \*

**Евдокимов А.Ю., Понкин И.В., Слободчиков В.И.,  
Никольский Е.В. Комплексная психолого-культуролого-  
лингвистическая экспертиза от 10.04.2015 по оперной  
постановке «Тангейзер»<sup>140</sup>**

**Вводная часть**

**Данные о специалистах:**

Комиссия в составе:

**Евдокимов Александр Юрьевич**, кандидат культурологии, доктор технических наук, профессор кафедры теологии факультета немецкого языка Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московский государственный лингвистический университет», доцент (стаж научной деятельности – 38 лет, стаж экспертной деятельности – 10 лет), председатель комиссии (ответы на вопросы 1 и 3),

**Понкин Игорь Владиславович**, доктор юридических наук, профессор, председатель Правления Региональной общественной организации «Институт государственно-конфессиональных отношений и права», член Экспертного совета по проведению государственной религиоведческой экспертизы при Главном управлении Министерства юстиции Российской Федерации по Москве (стаж научной деятельности – 24 года, стаж экспертной деятельности – 14,5 лет), член комиссии (ответы на вопросы 1–4),

**Слободчиков Виктор Иванович**, доктор психологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт психолого-педагогических проблем детства Российской академии образования» (стаж научной деятельности – 46 лет, стаж экспертной деятельности – 26 лет), член комиссии (ответы на вопросы 1–4),

**Никольский Евгений Владимирович**, доктор филологических наук, учёный секретарь Научно-экспертного совета Автономной некоммерческой организации «Институт современных гуманитарных исследований» (стаж научной деятельности – 11,5 лет, стаж экспертной деятельности – 6,5 лет), член комиссии (ответы на вопросы 1 и 3), –

провела комплексную психолого-культуролого-лингвистическую экспертизу представленных материалов в рамках поставленных перед экспертами вопросов.

---

<sup>140</sup> *Евдокимов А.Ю., Понкин И.В., Слободчиков В.И., Никольский Е.В. Комплексная психолого-культуролого-лингвистическая экспертиза [по постановке «Тангейзер»] // Религия и право. – 2015. – № 3. – С. 45–62.*



### **Представленные для исследования материалы**

Для исследования были представлены:

1) аудиовидеозапись (компьютерно-читаемый видео-файл формата MKV) оперной постановки «Тангейзер», показанной 20 декабря 2014 года на сцене Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Новосибирский государственный академический театр оперы и балета» (режиссёр-постановщик – Тимофей Кулябин, художник-постановщик – Олег Головкин, художник-дизайнер – Оксана Палей) на 1 оптическом диске;

2) две распечатанных на бумаге фотографии, на которых запечатлена декорация, использованная в оформлении сцены в одном из действий оперной постановки «Тангейзер», показанной 20 декабря 2014 года на сцене Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Новосибирский государственный академический театр оперы и балета», и содержащая графическое изображение обнажённой женщины и других объектов, на 2 листах;

3) программа оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер» в постановке Т. Кулябина (печатное издание формата 16х22,4 см, объёмом 54 страницы, Новосибирск: Новосибирский государственный академический театр оперы и балета, 2014);

4) распечатка информации, размещённой на странице Интернет-сайта вышеуказанного театра по Интернет-адресу: <http://www.opera-novosibirsk.ru/afisha/tangeizer.php?printable=yes> и содержащей краткое описание содержания (сюжета) вышеназванного спектакля, обозначенное на указанной странице как «Краткое содержание» (далее – «Краткое содержание») – на 2 листах.

### **Исследование проводилось в рамках следующих поставленных вопросов:**

1. Имеются ли в постановке «Тангейзер» режиссёра Тимофея Кулябина, аудиовидеозапись которой представлена для исследования, какие бы то ни было визуальные и смысловые (графические, в том числе художественно-изобразительные, лексические средства или средства театрального искусства) элементы и особенности, имеющие отношение к религии? Если да, то какие именно, что даёт основания для такого вывода и к какой религии (или каким религиям) указанные визуальные и смысловые элементы и особенности имеют отношение, какова при этом содержательно-коммуникативная направленность указанной постановки в целом?

2. Имеются ли в представленном для исследования изображении декорации, использованной в одном из действий постановки «Тангейзер» режиссёра Тимофея Кулябина, какие бы то ни было визуальные и смысловые элементы и особенности, имеющие отношение к религии? Если да, то какие именно элементы и особенности, что даёт основания для

такого вывода и к какой религии они имеют отношение, какова при этом содержательная направленность данного изображения?

3. Имеются ли в постановке «Тангейзер» режиссёра Тимофея Кулябина, аудиовидеозапись которой представлена для исследования, и в представленном на исследование изображении декорации, использованной в одном из действий указанной постановки, какие бы то ни было визуальные и смысловые (графические, в том числе художественно-образительные, лексические средства или средства театрального искусства) элементы и особенности эротического и/или порнографического содержания? Если да, то какие именно элементы и особенности, что даёт основания для такого вывода и как таковые элементы и особенности эротического и/или порнографического содержания соотносятся с визуальными и смысловыми элементами и особенностями, имеющими отношение к религии, если таковые выявлены в ходе ответа на предыдущие вопросы?

4. Могут ли быть обоснованно оценены постановка «Тангейзер» режиссёра Тимофея Кулябина, аудиовидеозапись которой представлена для исследования, и представленное на исследование изображение декорации, использованной в одном из действий указанной постановки, в том числе их визуальные и смысловые элементы и особенности, имеющие отношение к религии (если таковые выявлены при ответах на предыдущие вопросы), как реализующие приём сатиры?

### **Применённые методы исследования и предметно-объектная область исследования**

Применённые при проведении настоящего исследования методы исследования обозначены ниже и в описаниях исследований в рамках ответов на вопросы повторно не выделялись.

При проведении исследования были использованы методы психологического, культурологического, лингвистического, а также юридико-лингвистического анализа – в части выявления значений понятий «эротика», «порнография», «сатира», а также выявления в исследуемых материалах признаков, подтверждающих наличие или отсутствие в них информации, в том числе изображений, описаний действий, являющейся информацией эротического характера, информацией порнографического характера.

В рамках проведённого психологического анализа были использованы методы психосемантического анализа, контент-анализа и другие методы<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Методы изложены в специальной литературе: *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. 3-е изд. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.; *Кудрявцев И.А.* Комплексная судебная психолого-психиатрическая экспертиза. – М., 1999; *Коченов М.М.* Введение в судебно-психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998; и др.

В рамках проведённого юридико-лингвистического анализа были использованы методы текстологического и лингвосемантического анализа<sup>142</sup>.

В рамках проведённого культурологического анализа были использованы методы визуального семиотического (исследование знаков) анализа, системного анализа, метод описания и другие методы, а также аксиологический (ценностный) подход<sup>143</sup>.

Предметом исследования явились содержание, смысловая направленность, применённые приёмы, выразительные средства и иные, значимые для ответов на поставленные вопросы, элементы и особенности спектакля «Тангейзер» режиссёра Т. Кулябина (позиция 1 перечня представленных для исследования материалов), использованной на этом спектакле декорации (позиция 2 перечня представленных для исследования материалов), содержание этого спектакля, отражённое в Программе спектакля и в Кратком содержании (позиции 3 и 4 перечня представленных для исследования материалов, соответственно), с позиции их психологической, культурологической, лингвистической и юридико-лингвистической (в части выявления значений понятий «эротика», «порнография», «сатира») оценки в рамках поставленных перед экспертами вопросов.

В задачи настоящего исследования не входила оценка художественной ценности музыкальной (симфонической и певческой) части, а также оценка соответствия текстов песенных (оперных) партий на немецком языке, явившихся элементами исследуемой постановки, оригинальным немецким текстам исходной редакции оперы Вагнера.

### **Основная часть. Исследование.**

Оперная постановка (спектакль) «Тангейзер», показанная 20 декабря 2014 г. (а также 22 декабря 2014 г.) на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета (режиссёр-постановщик – Тимофей Кулябин, художник-постановщик – Олег Головкин,

---

<sup>142</sup> Методы изложены в специальной литературе: Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридический мир, 2006. – 112 с.; *Галяшина Е.И.* Лингвистика vs экстремизма: В помощь судьям, следователям, экспертам / Под ред. М.В. Горбаневского. – М.: Юридический мир, 2006. – 96 с.; Цена слова: Из практики лингвистических экспертиз текстов СМИ в судебных процессах по защите чести, достоинства и деловой репутации / Под ред. М.В. Горбаневского. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Галерея, 2002; *Кобозева И.М.* Лингвистическая семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.; *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. – М.: Наука, 1974. – 366 с. и др.

<sup>143</sup> Методы изложены в специальной литературе: *Режабек Е.Я., Филатова А.А.* Когнитивная культурология. – СПб.: Алетейя, 2010. – 316 с.; Теоретическая культурология. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – 624 с.; *Маркарян Э.С.* Теория культуры и современная наука (логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983. – 284 с. и др.

художник-дизайнер – Оксана Палей<sup>144</sup>), сюжетно отчасти перекликается с одноимённым либретто Р. Вагнера (в весьма вольной интерпретации; в оригинальном либретто в числе персонажей нет персонажа, изображающего Иисуса Христа).

Постановка «Тангейзер» представляет собой синкретическое произведение, в котором от оригинального произведения Рихарда Вагнера осталась лишь музыкальная часть и которое состоит из плохо связанных сюжетом фрагментов, перемежаемыми сценами парного и группового сексуального характера.

В ходе проведения настоящего исследования в исследуемой постановке были выявлены нижеследующие особенности, имеющие существенное значение для ответов на поставленные перед экспертами вопросы:

**– на уровне содержания:** наличие дискурсивных и коннотативных диссонансов; ксенически артикулированные демонстративная провокативность и субверсивность творческой деятельности как обязательных условий признания творческой состоятельности творческого лица;

**– на уровне композиции:** деконструкция, разрушение целостности оригинального произведения Вагнера; выраженная фрагментарность и произвольность монтажа режиссёром Т. Кулябиным сцен, компилятивно и дисгармонично встраиваемых в собираемый (ассемблируемый) им «театральный продукт», паразитирующий на ранее созданном произведении Вагнера; сочетание несочетаемого; несоразмерность специфической художественной «ценности» инновационных привнесений названного режиссёра с действительным величием оперного произведения Р. Вагнера;

**– на уровне художественно-изобразительных и иных коммуникативных приёмов:** приём инверсии (переворачивания); дисфорическая, денигративная<sup>145</sup> и пейоративная<sup>146</sup> провокативность; избыточная множественность намёков, метонимий и аллюзий негативного и провокативного характера; приёмы совмещения религиозно высокоценного (в т.ч. сакрального) с низменно-вульгарным (обсценно-генитальным и с анально-экскрементальным), приёмы сексуально-семантической метафоры и анально-экскрементальной семантической метафоры;

**– на ценностном уровне:** абсолютизация идеологемы отсутствия для художника/режиссёра/артиста границ допустимого в творчестве; акцент на девальвацию и литотизацию традиционных нравственных ценностей в искусстве и, в целом, в культуре; размывание и разрушение оппозиций «добро – зло» и «высокое – низменное»);

<sup>144</sup> <http://www.opera-novosibirsk.ru/afisha/tangeizer.php?printable=yes>

<sup>145</sup> Дениграция – очернение, принижение.

<sup>146</sup> Пейоративный [лат. pejor худший] – уничижительный.

– на уровне эстетики: превалирование патологических устремлений и тяга к тератогенности (от греч. *τέρατος* (в родительном падеже – *τέρας*) – чудовище, урод, и от др.-греч. *γεννάω* – рождаю), связанный с этим намеренный эпатаж; ломка исторически сложившихся в культуре представлений о прекрасном и гармоничном; антинормативность.

Музыкальная часть спектакля находится в явно ощутимом диссонансе со сценическим действием, внутренняя связь между ними представляется искусственной и конъюнктурной, что обусловлено несоразмерностью высоких музыкально-драматических достоинств оперы Р. Вагнера и низкой художественной ценности «инноваций» режиссёра Т. Кулябина, выраженных в либретто, сценарии, сценических действиях актёров и оформлении сцены.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 1.**

Исследование спектакля «Тангейзер» режиссёра Т. Кулябина по представленной аудиовидеозаписи позволяет выявить, что этот спектакль содержит элементы, имеющие непосредственное отношение к христианству, связь с образами, смыслами, символами, предметами религиозного почитания, относящимися к христианству. Вся семантика спектакля выстроена на нескольких сюжетных линиях, причём все они прямо или косвенно, в той или иной степени имеют выраженную связь с образом Иисуса Христа, а также с образом Богородицы, религиозно почитаемыми верующими христианами.

Спектакль реализует приём действия внутри действия, показывает, как будто бы снимается фильм об Иисусе Христе. То, что речь идёт именно об Иисусе Христе, находит множество подтверждений в самом содержании спектакля, а также в Программе постановки «Тангейзер»<sup>147</sup>, на с. 23 которой указано, что: «*Иисус – киноактер, исполняющий роль Христа в фильме Тангейзера*». При этом некое разграничение в дискурсивных и контекстных пространствах персонажа «Христос» и персонажа «*Иисус – киноактер, исполняющий роль Христа в фильме Тангейзера*» в данном случае является приёмом, направленным на то, чтобы защититься от критики и возможной ответственности за чрезмерно вольные и, главное, провокационные манипуляции с образом религиозно почитаемого христианами Иисуса Христа. В любом случае, характеристики (доминантность, значимость) образа Иисуса Христа в восприятии зрителей существенно перевешивают аналогичные характеристики образа «актёра, играющего его роль» в фильме – как действие внутри действия (внутри спектакля), как бы ни называли этого актёра. В действительности,

<sup>147</sup> Программа спектакля (позиция 3 перечня представленных для исследования материалов) не может на полном основании быть названа только лишь как либретто (в значении литературно-текстовой основы произведения) или только лишь как синопсис, поскольку содержит в себе ряд текстовых и иллюстративных фрагментов, выходящих за рамки таковых. Поэтому здесь и далее мы будем использовать слово «Программа спектакля».

при игре на сцене мнимая (специально,okkaзионально придуманная режиссёром) грань между персонажем «Христос» и персонажем *«Иисус – киноактер, исполняющий роль Христа в фильме Тангейзера»* совершенно стирается, и на сцене воплощён лишь один персонаж – «Иисус Христос», помещенный в явно ненормальные для него контекст и дискурс. Несмотря на использованный режиссёром приём: «актёр, играет роль актёра, играющего роль Иисуса Христа», на сцене происходит интерференция и контаминация этих двух образов, то есть перед зрителями предстаёт не два, а один персонаж – «Иисус Христос», а также всего один образ – образ религиозно почитаемого верующими христианами Иисуса Христа. Иными словами, использование в постановке приёма, когда негативные действия на сцене в отношении объекта религиозного почитания изображает актёр, изображающий актёра, то есть, своего рода посредник, – совершенно не устраняют (не элиминируют) крайне негативный характер указанных изображаемых действий, которые в восприятии христиан являются абсолютно недопустимыми. То есть негативное воздействие от оскорбительных действий в отношении определённых религиозных ценностей, воспринимаемых таковыми значительной частью общества, не уменьшится, если такие действия осуществит своего рода посредник («актёр, играющий актёра»).

В восприятии зрителей стирается, размывается грань между изображаемыми сценами кощунственного (об этом ниже) «фильма», съёмки которого вплетены в сюжет исследуемого спектакля, и самим этим спектаклем. В действительности, не выявляются (в отношении образа Иисуса Христа) обособления и оппозиции «фильма “Тангейзер”» и «спектакля “Тангейзер”», что способствует тому, что образы, реализуемые как в целом указанным спектаклем (и отдельными его сценами), так и описываемым и представляемым в этом спектакле «фильмом», сливаются (не разграничиваются).

Кроме того, в спектакле отсутствуют семантические особенности, указывающие на негативную оценку создателями спектакля кощунственного (в восприятии христиан) фильма в коннотативном и дискурсивном полях спектакля. И поэтому исследуемую в рамках ответа на второй вопрос декорацию, тексты Программы спектакля и представленный на исследование за номером 4 текст обоснованно рассматривать во взаимосвязи.

В сноске на с. 23 Программы содержится текстовое пояснение, подтверждающее атрибутирование образу на сцене (мужчина в светлом длинном одеянии и с бородой) значения образа Иисуса Христа: *«Грот Венеры» – фильм Генриха Тангейзера, рассказывающий о восемнадцати “потерянных годах” из жизни Иисуса Христа, свидетельства о которых отсутствуют в евангельских текстах. По версии создателя картины, Христос проводит эти годы в гроте богини Венеры, – месте, где нет ни времени, ни забот, ни страданий.*

*Испытав в царстве богини все плотские наслаждения, испробовав все искушения, доступные человеку, он осознает, что должен покинуть грот и вернуться в реальный мир, где его ждут страдания и смерть».*

Следует подчеркнуть, что в выше процитированном тексте говорится о том, что на сцене будет демонстрироваться именно образ Иисуса Христа посредством его изображения персонажем «*Иисус – киноактер, исполняющий роль Христа в фильме Тангейзера*». Наличие опосредующих звеньев – таких, как «*актер, играющий актёра, изображающего Иисуса Христа в фильме*», – не отменяет того факта, что изображается Иисус Христос. То, что на сцене актёр создаёт образ Иисуса Христа, подтверждается сделанной в процитированном текстовом извлечении из Программы отсылкой к евангелиям. И это доказывает, что выше обозначенный приём разделения на двух персонажей совершенно не даёт оснований отрицать, что «*актёром, играющим актёра*», играющего сценическую роль, изображающего Иисуса Христа, создаётся на сцене образ Иисуса Христа. Поскольку, согласно Программе постановки и содержанию действия, на сцене ставятся «*фрагменты из фильма*», то, тем самым, изображаются герои фильма, его действующие лица, а не «*актёры, играющие роли актёров*».

Начинается представление с малосвязанных движений массовки на сцене, призванных, надо полагать, изобразить суету вокруг приготовления персонажа «Тангейзер» к съёмке фильма про Иисуса Христа. Пролог первого акта спектакля, согласно с. 23 Программы, повествует (в кратком изложении содержания спектакля (синопсисе), представленном в Программе) о нижеследующем: «*На время работы над фильмом “Грот Венеры” Тангейзер оборвал все связи с внешним миром, друзьями и семьей, целиком посвятив себя съёмкам. На съёмочной площадке Генрих Тангейзер готовится к съёмочному дню. Площадку постепенно заполняют актёры, статисты, осветители, гримеры, помощники режиссера*».

В течение относительно длительного времени (первых 14 минут) по сцене хаотично передвигаются различные люди, изображая общение, разговоры, занятость какими-то делами в процессе подготовки к съёмкам «фильма». Создаётся намеренно упрощенное представление и ощущение примитивно-вульгарной (для театральной сцены) обыденности (какие-то женщины моют полы, ещё одна пробежала с котомками и т.п.) для создания эффекта «реалистичности» изображаемого «съёмочного процесса».

В части 1 первого акта спектакля, согласно пояснению на с. 23 Программы, реализуется следующее содержание: «*Начинаются съёмки финальной сцены “Грота Венеры” – сцены прощания Венеры и Иисуса. Иисус хочет любой ценой освободиться из плена грота. Венера пытается удержать его сначала обещаниями вечной любви и наслаждений, а затем угрозами и мольбами. Но Иисус стремится в*

*реальный мир, он готов к испытаниям и смерти. В конце концов он разрушает пространство грота, призвав себе на помощь имя своей матери Марии».* Но при этом на сцене показан не столько процесс съемок указанной сцены, сколько сама указанная сцена.

На протяжении практически всей части 1 первого акта спектакля на сцене постоянно присутствует группа полуобнажённых женщин – с обнажённой грудью и почти полностью обнажёнными ногами (включая бёдра), в весьма небольших набедренных одеяниях (у некоторых дополняемых легкими кусками ткани, переброшенными через одно плечо, не закрывающими обнажённую грудь), действия которых ограничиваются сексуальными ласками себя и других лиц.

В момент 00:15:37 аудиовидеозаписи на сцене появляется мужчина, одежда, борода и причёска которого позволяют предположить, что это и есть персонаж «Иисус Христос», что впоследствии подтверждается. Далее этот персонаж, периодически останавливаясь и несколько неадекватно оглаживая сам себя, медленно шествует вдоль сцены по направлению к декорации в виде архитектурного строения, рядом с которой уже расположились и куда продолжают подходить полуобнажённые женщины, изображающие, как следует из Программы (с. 22), «вакханок».

Персонаж «Тангейзер» подводит персонажа «Иисус Христос» (00:16:11 – 00:16:15) к указанному строению, где персонаж «Иисус Христос» располагается в положении полусидя-полулежа в окружении полуобнажённых женщин (00:16:17 – 00:16:20). Видеоряд 00:16:23 – 00:16:30 демонстрирует, как персонаж «Иисус Христос» укладывается на обнажённое колено и на внутреннюю часть обнажённого бедра сидящей на полу (на возвышенности в составе декорации, представляющей собой архитектурное строение в левой части сцены и, соответственно, кадра) полуобнажённой женщины (которая в момент 00:16:19 – 00:16:20 совершает отчётливо выраженные движения, пододвигаясь к нему тазом и ногами, что свидетельствует о прямом режиссёрском замысле этой сцены), причём некоторое время подыскивает себе позу поудобнее. Такого рода физический контакт (укладывание головой на женское бедро) не только с почти обнажённой, но даже с одетой женщиной в российской и, шире, европейской культуре совершенно определённо признается знаком сексуального характера. Отсутствие показа закамouflированного в каком-либо виде полового акта в этой и в нижеследующих, анализируемых далее, сценах не устраняет сексуальный характер этих действий, поскольку понятие «действия сексуального характера» значительно шире по объёму, чем понятие полового акта.

Само нахождение персонажа «Иисус Христос» среди почти обнажённых женщин возлежащим на обнажённом бедре одной из них так, что её обнажённая грудь находится в нескольких сантиметрах от его лица (00:16:23 – 00:16:36 – это то, что можно увидеть непосредственно в кадре аудиовидеозаписи, но, судя по всему, персонаж «Иисус Христос»



продолжает там пребывать и после 00:16:36, когда камера показывает персонажа «Тангейзер»; 00:17:37 – 00:17:42), является откровенным издевательством над образом религиозно почитаемого Иисуса Христа.

Далее демонстрируется сцена поцелуя в губы персонажа «Иисус Христос» и появившейся (подведенной к архитектурной декорации персонажем «Тангейзер») женщины в бордовом платье – персонажа «богиня Венера» (00:17:44 – 00:17:45), описываемой на с. 23 Программы как *«Венера – киноактриса, исполняющая роль богини Венеры в фильме Тангейзера»*. Персонаж «Иисус Христос» поднимается, ходит по сцене.

Видеоряд 00:18:49 – 00:19:01 демонстрирует, как персонаж «Иисус Христос», раскинув руки, идёт в левую часть сцены – в окружение полуобнажённых женщин, до того немного побродив по центру сцены, и снова совершает сексуально-чувственные объятия с персонажем «богиня Венера».

Только через 20 минут от начала спектакля (00:20:48) начинается первая сольная партия – персонажа «богиня Венера».

С момента 00:21:06 демонстрируется поющий персонаж «Иисус Христос», вновь расположившийся среди полуобнажённых женщин, одна из которых в подчёркнуто сексуальной позе гладит свои обнажённые бедро и ягодицу (00:21:04).

Сцена гомосексуальных (лесбиянских) ласк двух актрис в образах лесбиянок позади персонажа «Иисус Христос» (00:21:08 – 00:21:24), в непосредственной близости от него, реализует **приём метонимической замены (подмены) одного знака другим** на основании их сходства. Эта сцена метонимически (здесь и далее – хотя и с некоторой степенью кодирования, то есть степенью имплицитности, коммуникативного сигнала) обозначает и демонстрирует вовлечённость персонажа «Иисус Христос» в групповые сексуальные действия, гомосексуальные оргии, а также принятие им гомосексуальных отношений в качестве нормальных. То есть, по замыслу режиссёра, к образу Иисуса Христа привязываются элементы, характеризующие его (Иисуса Христа) как участника и сторонника демонстрируемых групповых действий сексуального характера.

В частности, в 00:21:15 правая (в кадре) из этих двух актрис в образах лесбиянок ласкает рукой левую грудь второй женщины (той, что левее в кадре), которая и сама в этой сцене себя часто сексуально-чувственно гладит. В 00:22:05 – 00:22:17 две актрисы в образах лесбиянок, размещённые позади (непосредственно за спиной) персонажа «Иисус Христос», вновь занимают активными лесбийскими ласками, включая сексуально-чувственное поглаживание той из актрис, что в кадре правее, обнажённой груди той актрисы, что в кадре левее (00:22:12). Многократно (00:21:10; 00:21:17 – 00:21:19; 00:21:37 – 00:21:42; 00:22:35 – 00:22:38) правая из этих двух актрис сексуально-чувственно поглаживает бедро (включая внутреннюю сторону бедра) своей партнерши слева (по кадру).

В течение ряда сцен (00:21:27 – 00:21:33; 00:21:43 – 00:21:54; 00:21:59 – 00:22:00; 00:22:21 – 00:22:34; 00:22:54 – 00:23:03; 00:23:06 – 00:23:15; 00:24:18 – 00:24:30) эти периодически изображающие на сцене взаимные лесбийские ласки женщины систематически, многократно сексуально-чувственно обнимают и поглаживают (одновременно или по очереди) персонажа «Иисус Христос».

В отрезки времени 00:22:56 – 00:23:01 и 00:23:13 – 00:23:16 левая (в кадре) из двух актрис в образах лесбиянок прижимается своей обнажённой грудью к голове персонажа «Иисус Христос». В 00:24:26 – 00:24:29 она же, оставшись наедине с персонажем «Иисус Христос», вновь прижимается своей обнажённой грудью к нему.

В кадрах 00:21:34–00:21:43; 00:21:46 – 00:21:54; 00:22:18 – 00:22:35; 00:22:48 – 00:23:03 показано, как к осуществлению сексуально-чувственных поглаживаний персонажа «Иисус Христос» актрисами в образах лесбиянок присоединяются и две сидящие на полу (непосредственно на сцене) перед персонажем «Иисус Христос» полуобнажённые женщины. На протяжении всей этой сцены заняты сексуально-чувственными взаимными поглаживаниями и мужчина с женщиной по левую руку от персонажа «Иисус Христос» (правее его в кадре), мужчина сексуально-чувственно гладит её обнажённые грудь и бедро, совершая, тем самым, действия сексуального характера. Чуть позже две другие разнополые пары в левой части кадра осуществляют сексуально чувственные объятия (см., например: 00:24:46 – 00:24:55; 00:26:22 и др.).

В сцене 00:24:10 – 00:24:32 актёр из одной из указанных выше пар, оставляя свою спутницу, осуществляет сексуально-чувственные поглаживания персонажа «богиня Венера», которая поёт в кадре, его рука краем ладони и пальцами касается её лобковой области в кадрах 00:24:11 – 00:24:12, а в кадрах 00:24:12 – 00:24:13; 00:24:15 – 00:24:16; 00:24:19; 00:24:26 – этот актёр уже откровенно, снова и снова, гладит лобковую область персонажу «богиня Венера». При этом сама персонаж «богиня Венера» кладет свою руку поверх его руки, тем самым выражая одобрение совершаемым им в её лобковой области сексуальным ласкам (00:24:13). В кадрах 00:24:17–00:24:18 указанный мужчина гладит грудь персонажу «богиня Венера», в остальные фрагменты в этой сцене (00:24:10 – 00:24:32) указанный мужчина сексуально-чувственно гладит бедра, ягодицы и другие части тела персонажа «богиня Венера».

На протяжении видеоряда 00:24:39 – 00:26:26 теперь уже персонаж «Иисус Христос» сексуально-чувственно обнимается с персонажем «богиня Венера», целует её (00:24:57), укладывает её в положение лёжа (00:25:04), и на протяжении всей этой сцены она сексуально-чувственно гладит его, несколько раз они довольно экспрессивно и страстно обнимаются (00:24:58 – 00:25:03). В связи с этим персонаж «Иисус Христос» демонстрирует характерные экзальтированные выражения лица (00:25:04).

Персонаж «богиня Венера» активно прижимается к персонажу «Иисус Христос» грудью (см., например: 00:25:40 – 00:25:46).

Важно подчеркнуть, что хотя оба персонажа при совершении вышеуказанных действий одеты, эти действия являются совершенно определённо выраженными сексуальными ласками. Подобного рода объятия продолжаются и позже (00:27:52 – 00:27:59), характерно при этом экзальтированное выражение лица персонажа «Иисус Христос» (как испытывающего значительное сексуальное наслаждение).

Их страстные сексуальные объятия продолжаются и далее – 00:28:02–00:28:08.

00:28:07 – 00:28:10 – к сексуальным объятиям персонажа «Иисус Христос», в дополнение к персонажу «богиня Венера», присоединяются три полуобнажённые женщины, и получается групповое сексуальное действие, прерываемое выходом к ним персонажа «Тангейзер». Через некоторое время действие продолжается: персонаж «Иисус Христос» поёт свою партию, держа голову персонажа «богиня Венера» у себя на животе или чуть поодаль, отодвинув руками (та, в свою очередь, чувственно-сексуально обнимает его правой рукой), в окружении пяти полуобнажённых женщин и двух полуобнажённых мужчин (00:28:54 – 00:29:47). Сидящие и полулежащие при этом рядом полуобнажённые мужчины и женщины чувственно-сексуально обнимают и ласкают всё это время друг друга или сами себя.

00:31:34 – 00:31:37 персонаж «богиня Венера» снова заключает персонажа «Иисус Христос» (они оба уже стоят) в явно чувственно-сексуальные объятия, и к нему тут же подбегают другие женщины (полуобнажённые), одна из которых чувственно касается его рукой (00:31:38), но затем это действие прерывается появлением персонажа «Тангейзер».

00:32:04 – 00:32:23 персонаж «Иисус Христос» вновь располагается среди полуобнажённых женщин, в момент 00:32:23 этот персонаж укладывается головой на обнажённое бедро позади сидящей полуобнажённой женщины, почти касаясь лицом её обнажённой груди, тем самым, вновь совершая явные действия сексуального характера; эта полуобнажённая женщина в ответ начинает сама его сексуально-чувственно гладить (00:32:24 – 00:32:39, далее камера перестает показывать эту часть сцены, но надо полагать, процесс продолжился).

Совершенно очевидно, что образ Иисуса Христа, через роль, которую играет один из актёров, помещён в непосредственное окружение беспорядочных сексуальных отношений, он изображён как один из их участников. Об этом свидетельствуют использованные приёмы аллюзии к таким отношениям, а также метонимические отсылки к ним, когда один и тот же мужчина ласкает разных женщин (которые последовательно совершают сексуальные действия в отношении и других мужчин и позволяют им совершать такие действия в отношении себя), а также к

гомосексуальным отношениям (показаны взаимные сексуальные ласки женщин (вакханок), совершающих лесбийские ласки).

Вполне исчерпывающее разъяснение всему этому представлено в тексте Программы – в сноске на с. 23: «...*Христос проводит эти годы в гроте богини Венеры... Испытав в царстве богини все плотские наслаждения, испробовав все искушения, доступные человеку, он...*».

Сцены с сексуально-чувственными объятиями персонажа «Иисус Христос» женщинами в образах лесбиянок реализуют коммуникативный приём метонимической замены (подмены) одного знака другим на основании их сходства. Данные сцены метонимически обозначают и демонстрируют совершение персонажем «Иисус Христос» множественных неразборчивых сексуальных действий (половых сношений) со всеми этими женщинами – не только с персонажем «богиня Венера», но и с другими полуобнажёнными женщинами, включая тех, которые создают на сцене образы лесбиянок.

Действия сексуального характера продолжаются и далее. Демонстрируется, как персонаж «Иисус Христос» продолжает возлежать головой на обнажённом бедре полуобнажённой женщины (00:34:18 – 00:34:30), обнимая её обнажённое колено своей рукой (до 00:34:33). При этом стоящий за этой женщиной полуобнажённый мужчина на кадрах 00:34:22 – 00:34:29 чувственно-сексуально гладит своей рукой её голову, шею, плечо и верх её груди (00:34:25), и при этом его самого сексуально-чувственно обнимает другая полуобнажённая женщина (00:34:19 – 00:34:29); она же одновременно (00:34:19) сексуально-чувственно гладит по волосам указанную сидящую на полу и держащую у своей обнажённой груди голову персонажу «Иисус Христос» женщину. На кадрах 00:34:25; 00:34:56 – 00:34:58; 00:35:12–00:35:14; 00:35:23–00:35:26 вышеуказанный стоящий полуобнажённый мужчина (сексуально-чувственно обнимаемый своей стоящей рядом партнёршей), чуть нагнувшись, снова открыто гладит, более чем откровенно и сексуально-чувственно ласкает обнажённую грудь указанной сидящей на полу женщины (держщей у своей обнажённой груди голову персонажу «Иисус Христос»), которая в 00:35:10 сама сексуально ласкает свою обнажённую грудь и в момент 00:35:17 сексуально-чувственно выгибается, в свою очередь, сексуально-чувственно гладит его, при этом его обнимает ещё одна полуобнажённая женщина, а он сексуально-чувственно гладит и её тоже (00:35:07). В какой-то момент вышеуказанная сидящая на полу полуобнажённая женщина начинает гомосексуально, сексуально-чувственно гладить стоящую рядом женщину – её обнажённую грудь (00:35:02–00:35:04), её лобковую область (00:35:08), внутренние стороны её обнажённых бёдер (00:35:11 – 00:35:12; 00:35:18), тянет руку к её промежности (00:35:19).

Далее персонаж «Иисус Христос», только что предававшийся сексуально-чувственным ласкам со стороны полуобнажённой женщины, на бедрах и, частично, животе которой он возлежал, подвергаясь её ласкам

даже после того, как он привстал (00:34:37), сексуально-чувственно гладит бёдра и другие части ног, ягодицы персонажу «богиня Венера» (00:34:43 – 00:35:49), лезет своей рукой ей под платье (00:34:54; 00:34:40), касается пальцами своей правой руки её лобковой области (00:35:02; 00:35:07; 00:35:18; 00:35:29; 00:35:40 – 00:35:41; 00:35:43 – 00:35:44; 00:35:46 – 00:35:47 и др.). Персонаж «богиня Венера» попирает лежащего на полу персонажа «Иисус Христос» своей правой ногой (00:35:49 – 00:35:54), а этот персонаж сексуально-чувственно гладит в это время её ногу. Одновременно с тем, как персонаж «богиня Венера» убирает с него свою ногу, голову, плечи и спину персонажу «Иисус Христос» начинает сексуально-чувственно гладить всё та же сидящая на полу чуть за ним полуобнажённая женщина, касаясь его головы своей обнажённой грудью (00:35:52 – 00:35:55).

Эти постоянные метания персонажа «Иисус Христос» от сексуальных действий с одной женщиной к таким действиям с другой женщиной – метонимически обозначают и демонстрируют участие персонажа «Иисус Христос» в многочисленных неразборчивых сексуальных связях, то есть в сексуальных оргиях, причём обозначают (через метонимическую подмену) именно половые сношения этого персонажа с указанными женщинами.

В бытовом сознании верующих христиан такое поведение, с учётом наличия гомосексуального элемента, может оцениваться и отображаться с использованием лексических конструкций «разнузданный блуд» и «сексуальные оргии».

Причём задействие гомосексуальной семантики в этом поле смыслов служит фактором усугубления оскорбительного воздействия указанных сцен<sup>148</sup>.

Если учитывать указание в синопсисе части 1 первого акта спектакля (с. 23 Программы) на то, что всё изображённое в этой части спектакля – это лишь «*финальная сцена “Грота Венеры” – сцена прощания Венеры и Иисуса*», то, принимая во внимание характер всех вышеописанных действий, реализованных в спектакле, возникает вполне логичное умозаключение, что и до «финальной сцены» действия персонажей имели не менее сексуально-чувственный характер и концентрировались вокруг реализации их половых потребностей. Фактически всё эстетическое в части 1 первого акта спектакля, за исключением музыкальной части, сведено к сексуальному, в том числе – к гомосексуальному.

Совершенно очевидная редундантность (чрезмерная избыточность) знаков выражения чувственной сексуальности и изображения на сцене действий сексуального характера (ласк, объятий), в том числе групповых,

<sup>148</sup> См.: Понкин И.В., Кузнецов М.Н., Михалева Н.А. О праве на критическую оценку гомосексуализма и о законных ограничениях навязывания гомосексуализма // <http://www.state-religion.ru/files/Doc.pdf>.

совершенно не случайны (выше нами уже указывались аналогичные фрагменты в постановке).

Учитывая, что персонажа «Иисус Христос» непосредственно окружают персонажи, занятые беспорядочными групповыми сексуальными действиями, в том числе гомосексуальными, а сам этот персонаж показан как участник групповых действий сексуального характера, следует признать, что описанными сценическими действиями осуществляется атрибутирование образу Иисуса Христа характеристик лица, живущего беспорядочной сексуальной жизнью. Выстраивание такого рода «цепочек» взаимно-одновременно или поочередно совершаемых беспорядочных действий сексуального характера многочисленными лицами с включением в такие цепочки персонажа «Иисус Христос» – метонимически обозначает и демонстрирует участие персонажа «Иисус Христос» в групповых сексуальных актах различной направленности (гетеросексуальной и гомосексуальной). Чёткое указание в тексте Программы (на с. 23) на то, что персонаж «Иисус Христос» испытал *«в царстве богини все плотские наслаждения»*, испробовал *«все искушения, доступные человеку»*, и изображаемые актёрами, окружающими персонажа «Иисус Христос», гомосексуальные действия являются взаимосвязанными знаками, коммуникативными посланиями, реализующие посредством приёмов намёка и метонимии (его сексуально-чувственно ласкают 2 актрисы в образах лесбиянок) сообщение о вовлечённости персонажа «Иисус Христос» в гомосексуальные отношения в «гроте Венеры». То есть, по замыслу режиссёра, выраженному как в постановке, так и в указанной Программе, образу Иисуса Христа атрибутируются характеристики гомосексуалиста.

00:36:15–00:36:46 на сцену выдвигается массовка одетых людей, что, надо думать, должно сформировать впечатление о том, что всё, что изображалось на сцене до этого, является изображением процесса съёмки «фильма» персонажем «Тангейзер». 00:36:46 – 00:36:48 – персонаж «Иисус Христос» продолжает полулежать, сексуально привлекаемый сидящей на полу полуобнажённой женщиной к её обнажённым ногам и груди, потом резко встаёт и начинает свою оперную партию.

00:36:48 – 00:45:40 – планы (в основном – крупные) поющих персонажей «богиня Венера» и «Иисус Христос». Далее идёт сцена их «борьбы» (00:45:41 – 00:46:09), что само по себе выглядит вульгарным, учитывая, что речь идёт об образе религиозно почитаемого в христианстве Иисуса Христа и об образе языческой «богини» Венеры. То они вступают в сексуальные отношения (на это указывает множество метонимий и аллюзий), в том числе участвуя в групповых действиях сексуального характера, то они «борются», – всё это совершенно определённо направленно на литотизацию и дениграцию образа Иисуса Христа.

Заканчивается действие части 1 первого акта спектакля (разбивка по частям уточнялась по с. 23 Программы) тем, что персонаж «Иисус Христос» покидает «грот Венеры», проходя сквозь группу полуобнажённых женщин и мужчин, и отправляется куда-то вдаль, проходя через освещённый ярким светом портик. На этом «сцена очередного киносъёмочного периода» заканчивается, и персонаж «Иисус Христос» (или актёр, его играющий) бросается обратно, радостный обнимает персонажа «богиня Венера» (или актрису, её играющую) и целует её (00:47:48), через мгновение уводит её за сцену, обняв за плечи.

Отметим, что важным смысловым элементом, выраженным в данных сценах, является то, что полуобнажённые актрисы и актёры на сцене в первой части исследуемого спектакля олицетворяют собой, судя по описанию на с. 22 Программы, вакханок, фавнов и сатиров, то есть языческих религиозных персонажей. Также и персонаж «богиня Венера» относится к числу персонажей древнеримской мифологии. И именно с такими персонажами вступление к беспорядочные сексуальные связи приписано религиозно почитаемому христианами образу Иисуса Христа.

Отдельного внимания заслуживают результаты анализа совмещения исполняемых актёрами вокальных номеров во взаимосвязи с вышеописанными драматургическими действиями. Тексты сольных номеров вагнеровского Тангейзера, исполняемые в спектакле персонажем «Иисус Христос» (непосредственно у персонажа «Тангейзер», являющегося абсолютно иным лицом в сравнении с одноимённым персонажем в оригинальной опере Вагнера, в первой части первого акта спектакля относительно немного ролевой нагрузки), будучи наложенными на совершаемые на сцене откровенные групповые и парные действия сексуального характера (парные с систематической сменой партнеров, что, собственно, тоже признак группового характера сексуальных действий), выступают как мощный приём усиления эмоционально-психологического воздействия на зрителя формируемым, по замыслу режиссёра, литотизированным и денигративным (очернённым) образом Иисуса Христа.

К примеру, в религиозном сознании верующих христиан является немислимым (сочетанием несочетаемого) нижеследующий искусственно сконструированный режиссёром исследуемого спектакля диалог между языческой «богиней» Венерой и Иисусом Христом, звучащий во второй сцене первого акта (в переводе на русский – с. 29–31 Программы; ниже приведены извлечения)<sup>149</sup>:

Слова вокальной партии, исполняемой персонажем «Иисус Христос» в исследуемом спектакле (но в Программе обозначенные как слова оригинального вагнеровского Тангейзера): *«То время, что я здесь провел, не поддаётся измеренью... **Сладкое блаженство, плод твоей благосклонности... Радостей, ах! божественного***

<sup>149</sup> Стилистика – как в Программе.

*наслаждения требовало мое сердце, жаждали чувства: ты, что когда-то ты дарила лишь богам, твоя милость отдала мне, смертному. Но смертным, ах! остался я, и слишком велика для меня твоя любовь; лишь бог может наслаждаться вечно, я же подчиняюсь перемене... Богиня, отпусти меня! ... Хвала твоей милости, слава твоей любви! Навеки счастлив тот, кто у тебя побывал! Навеки достоин зависти тот, кто, охваченный страстью, твоих объятий испытал небесный жар! Восхитительны чудеса твоего царства, все колдовские блаженства вдыхаю я в нем».*

Персонаж «богиня Венера»: **«Неверный! Горе!...»**

Персонаж «Иисус Христос»: **«Ах, прекрасная богиня, не сердись!»**

Персонаж «богиня Венера»: **«Мои прелести насытили тебя?»**

Персонаж «Иисус Христос»: **«Твоя прелесть сверхъестественна – от неё я бегу!»**

Персонаж «богиня Венера»: **«Горе тебе! Предатель! Лицемер! Неблагодарный! ...» (...)**

Персонаж «Иисус Христос»: **«Твоя сладостная красота источник всей остальной красоты, и любое чудо идёт от тебя. Жар, который ты влила в мое сердце, горит ясным пламенем для тебя одной! ... У тебя я могу быть только рабом... О, царица! Богиня, отпусти меня!»**

Персонаж «богиня Венера»: **«Уходи, обезумевший! Уходи! Иди! Смотри, предатель, я не держу тебя! ... Уходи! Безумец! ... Уходи, одураченный! ... Они, те, кого ты когда-то высмеивал, те, кем пренебрег твой ликующий дух, теперь проси пощады у тебя, кого презираешь, плачь теперь о милости! И будет гореть твой позор. ... Уходи, попрошайка».**

Персонаж «Иисус Христос»: **«Богиня блаженства и наслаждения! Нет! Ах, не в тебе найду я мир и покой! Мое спасение в Деве Марии!»**

Слова оригинального вагнеровского Тангейзера о Деве Марии вполне обоснованны в первоначальном сюжете и определяются авторским замыслом Вагнера. Но эти же слова, вложенные режиссёром исследуемого спектакля в уста персонажа «Иисус Христос», звучат совершенно глумливо в этом контексте и представляют собой явное издевательство над религиозными чувствами верующих в части отношения к образу Иисуса Христа и к образу Богоматери.

Употребление грубых бранных слов в адрес религиозно почитаемого верующими христианами образа Иисуса Христа («неверный», «предатель», «лицемер», «неблагодарный», «обезумевший», «безумец», «одураченный») не может быть списано на обоснованность авторским замыслом или чем бы то ни было подобным, но совершенно определён будет восприниматься как грубое оскорбление религиозных чувств верующих, унижение их человеческого достоинства. При этом сам такой диалог, приписанный Иисусу Христу, влечёт оскорбление несопоставимо



большее, нежели употребление в его (Иисуса Христа) адрес грубых бранных слов.

Приписывание образу Иисуса Христа (через совмещение слов партии вагнеровского Тангейзера с исполняющим её персонажем «Иисус Христос») действий, выражающих пренебрежение людьми, высмеивание их, – это ещё один приём, направленный на издевательское, дисфорическое высмеивание, литотизацию и дениграцию образа Иисуса Христа.

Очевидно, что знанием немецкого языка на уровне, достаточном, чтобы разобраться в словах оперных партий в исследуемом спектакле, обладает относительно небольшая часть зрительской аудитории, но в Программе спектакля дан перевод текстов на русский язык, в некоторых извлечениях процитированный выше. Поэтому этот элемент содержания спектакля не может быть проигнорирован, равно как происходящее на сцене не может рассматриваться в отрыве от этого элемента.

Поскольку для верующего христианина существенной ценностью в его жизни является образ Иисуса Христа, его символ входит в самоидентификацию христианина и для него существует органичная неразрывная духовная связь с образом и духовной сущностью Иисуса Христа, то описанные выше манипуляции с образом Иисуса Христа верующий христианин воспринимает и переживает как действия, непосредственно связанные с его собственным духовным состоянием и посягающие на его собственные чувства.

Описанные выше сцены направлены на формирование определённого крайне оскорбительного, денигративного (очерняемого, принижаемого) и девальвированного образа объекта религиозного поклонения в христианстве – Иисуса Христа, с очень высокой степенью провокативности и пейоративности (уничуждения).

Посредством применения в описанных выше сценах указанных приёмов осуществляется насильственное внедрение и достигается интросекция в сознание зрителей указанных выраженных в образах идей-утверждений, осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего христианина), индуцируются в его сознании крайне болезненные эмоциональные переживания чувств и состояния жесточайшей оскорблённости и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого спектакля на зрителя (адресата) индуцирует переживание им глубоких нравственных страданий.

Соответственно, действия режиссёра исследуемого публично-зрелищного мероприятия, на котором эти сцены демонстрировались, по организации таких сцен воспринимаются (не могут не восприниматься) верующими христианами как преднамеренное изощрённое и крайне уничижительное издевательство над религиозно значимым для них образом Иисуса Христа – объектом их религиозного поклонения, как преднамеренное издевательство над христианами, направленное на

достижение грубого оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства.

В контексте сказанного важным представляется также следующая содержательно-смысловая линия исследуемой постановки Т. Кулябина. В свете вышеуказанных приёмов, реализованных в этой постановке, бросается в глаза персонаж, изображающий явно несовершеннолетнюю на вид девочку – в красной в тёмную клетку юбке и с небольшим рюкзачком за спиной (00:14:05 – 00:14:06; 00:14:13 – 00:14:18 и др.). Этот персонаж, который, судя по Программе, изображает «молодого пастуха», несколько раз появляется на сцене во время представления (см., например: 00:33:28 – 00:33:53; 00:47:50 – 00:49:38; 00:51:11 – 00:52:30). Кроме того, хотя качество изображения и грим на лицах артисток не дают возможности экспертам оценить реальный возраст ещё одной из участниц действия (в момент 00:16:03 аудиовидеозаписи она в левой части кадра из двух сидящих на полу полуобнажённых женщин – правая, сидит с обнажённой грудью), но судя по ещё по-детски неразвитой её груди (помимо указанного кадра, это отчётливо просматривается и на многочисленных других кадрах – 00:15:31 – 00:15:46; 00:16:30 – 00:16:35; 00:25:03 – 00:25:08; 00:28:56; в части 1 первого акта исследуемого спектакля она длительное время присутствует на сцене, судя по аудиовидеозаписи), обоснованно было бы предположить, что и это лицо – так же несовершеннолетняя.

Для целей настоящего исследования важно, однако, не то, являются ли эти актрисы несовершеннолетними, а то, что использование этих двух образов – определённо прочитываемых как образы несовершеннолетних лиц – реализует приём метонимии (рассматривая таковой здесь во взаимосвязи с вышеуказанными приёмами), содержательно отсылающий к педофильской семантике (средняя степень кодирования коммуникативного послания). Данный вывод подтверждается сценой подглядывания девочкой, играющей роль «молодого пастуха», за персонажем «Тангейзер» (00:51:11 – 00:52:13).

Часть 2 первого акта спектакля, согласно с. 23 Программы, реализует следующее содержание (в кратком изложении его содержания – синопсисе): *«Тангейзер остаётся после съёмки один на опустевшей съёмочной площадке. Здесь его находят коллеги-режиссеры. Вольфрам, ландграф и все остальные уговаривают Генриха вернуться в Вартбург и выставить на конкурс свою новую картину. Тангейзер отказывается, но меняет решение, после того, как узнает, что это просьба его матери и главы фестиваля Елизаветы».*

Подмена режиссёром исследуемого спектакля образа влюбленной в Тангейзера Елизаветы на образ матери персонажа «Тангейзер» Елизаветы – это, очевидно, приём, реализующий отсылку к так называемому Эдипову комплексу, и осуществление такой замены несёт вполне определённую содержательно-смысловую нагрузку. Изначально оперная партия была написана Вагнером для молодой девушки, а после

режиссёрской подмены любовные чувства этой девушки теперь во втором акте спектакля выражает мать персонажа «Тангейзер». Можно предположить, что режиссёр счёл, что у него ещё пока недостаточно в спектакле всевозможных извращений и девиаций, и потому использовал этот приём в дополнение ко всему прочему.

Начинается часть спектакля короткими сценами хождения «массовки», партией персонажа «молодой пастух»; сценой с персонажем «Тангейзер», склонившимся за письменным столом, а после – задумчиво расхаживающим по сцене; сценой подглядывания девочки – «молодого пастуха» за персонажем «Тангейзер»; сценой небольшой сольной партии этой девочки; сольной партией самого персонажа «Тангейзер» и его хождениями по сцене. С момента 00:55:29 на сцену снова выходит массовка, появляется группа персонажей «коллеги-режиссёры», которые исполняют свои партии (по 01:06:11). За исключением сцены с подглядыванием девочки – «молодого пастуха» за персонажем «Тангейзер» и приёма отсылки к Эдипову комплексу, часть 2 первого акта спектакля не содержит существенных содержательных моментов, референтных поставленным перед экспертами вопросам.

С 01:06:41 начинается часть 1 второго акта спектакля режиссёра Т. Кулябина.

Отметим, что во втором и третьем актах исследуемого спектакля полностью сливаются и становятся совершенно идентичными образы персонажа «Тангейзер» спектакля режиссёра Т. Кулябина и персонажа, пропевающего слова вагнеровского Тангейзера, – в отличие от многочисленных сцен первого акта спектакля режиссёра Т. Кулябина, в которых персонаж «Иисус Христос» исполнял ряд партий вагнеровского Тангейзера.

Вплоть до 01:47:33 не содержится существенных содержательных моментов, референтных поставленным перед экспертами вопросам.

В части 2 второго акта спектакля (01:47:33 – 01:47:50) на сцене демонстрируется театральная декорация в виде полотна прямоугольной формы, изображённая на переданных для настоящего исследования 2 фотографиях (позиция 2 перечня представленных для исследования материалов).

Детальное описание данной декорации представлено в исследовании в рамках ответа на вопрос № 2 ниже, и здесь считаем повторяться излишним.

Однако для целей ответа на вопрос № 1 подчеркнём, что данная декорация являлась составной частью сюжета спектакля и была интегрирована в его сюжетную линию, а потому не может рассматриваться в отрыве от контекста, коннотации и дискурса спектакля. Содержание изображения этой декорации следует интерпретировать во взаимосвязи с содержанием части 2 второго акта исследуемого спектакля, согласно с. 25 Программы (в кратком изложении содержания – синопсисе):

«Содержание его [Тангейзера] собственного фильма “Грот Венеры” вызывает грандиозный скандал. Оскорбленные участники церемонии пытаются физически расправиться с Тангейзером. Только вмешательство Елизаветы останавливает разъяренную толпу». При этом искусственно включенная в сюжетную линию спектакля сцена плохо сыгранного возмущения участников «кинофестиваля» (01:47:27 – 01:48:10 и др.) – это лишь сознательное выражение режиссёром Т. Кулябиным идеологемы недопустимости воспрепятствования, в том числе посредством выражения возмущения и протеста, свободному ничем не ограничиваемому творчеству режиссёра (персонажа «Тангейзер») Более того, значение сцены «возмущения» (и без того – карикатурной) девальвируется базовым замыслом всего спектакля в целом, направленного на формирование у зрителей глубокого сочувствия и комплиментарности к персонажу «Тангейзер», достижению интроекции<sup>150</sup> зрителями таких чувств и оценок в отношении этого персонажа (по сюжету спектакля, именно он отвечает за эту декорацию – постер к «фильму», равно как и за весь этот «фильм»). Характерно откровенное насмешливо-глумливое выражение лица персонажа «Тангейзер» во время демонстрации указанной декорации (01:47:29 – 01:47:35).

Также отметим, что в этой группе сцен комиссией были выявлены существенные коннотативный и дискурсивный диссонансы между тем, что происходит на сцене в спектакле режиссёра Т. Кулябина, и синтезом оригинальных текстов и музыки Вагнера. То, что делал в вагнеровском оригинале оперы Тангейзер, и то, что делает персонаж «Тангейзер» в спектакле режиссёра Т. Кулябина, это полярно, существенно различающиеся действия. Сочувствие и милосердие, выражаемые к Тангейзеру Елизаветой в оригинальной опере Вагнера, совершенно не применимы к персонажу «Тангейзер» в спектакле режиссёра Т. Кулябина. Получается очевидный смысловой разрыв, который подтверждает отсутствие самостоятельной художественной ценности режиссуры Т. Кулябина применительно к его манипуляциям с оперой Вагнера «Тангейзер».

Третий акт исследуемого спектакля на представленной для исследования аудиовидеозаписи начинается с 02:10:12 в части музыкальной основы и с 02:14:05 в части захватываемых камерой действий на сцене.

В этом акте в основном не содержится референтных поставленным перед экспертами вопросам существенных содержательных моментов, за исключением нескольких нижеуказанных.

Первый из таких моментов – это многократная демонстрация (02:14:10 – 02:16:31; 02:23:21 – 02:23:25; 02:23:38 – 02:25:35; 02:33:13 –

<sup>150</sup> **Интроекция** – включение индивидом в свой внутренний мир воспринимаемых им взглядов, мотивов и установок других людей уже как своих взглядов, мотивов и установок (Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1999. – С. 244).

02:33:54; 02:35:27 – 02:36:46; 02:43:16 – 02:43:54; 02:43:56 – 02:55:16 и др.) на заднем плане сцены знака совершенно определённой семантики – в виде уроненного (лежащего) большого креста (рядом с ним наклонённо поставлен второй крест приблизительно такого же размера). Использование этих предметов в оформлении сцены, учитывая отсутствие в сюжете спектакля действий актеров с этими предметами, призвано усилить психологическое воздействие спектакля на зрителей в целях формирования девальвированного представления о христианстве в целом. В восприятии зрителей (верующих христиан) такая сцена (поваленный и наклоненный кресты) обоснованно может оцениваться крайне негативно – как оскорбление религиозных чувств, интерпретироваться как содержащая отсылку к известным и особенно многочисленным на Украине и в России событиям, связанным с «крестоповалом» – совершением актов вандализма в отношении установленных больших крестов. Такая отсылка вполне транспарентна и очевидна также и для зрителей, не относящихся к исповедующим христианство, и достаточно легко прочитываема ими. Кроме того, данный приём направлен на достижение интродекции зрителями идеи о возможности приравнивания «страданий» персонажа «Тангейзер» в спектакле режиссёра Т. Кулябина к крестному пути Иисуса Христа или к страданиям Иисуса Христа на кресте.

Вторым таким существенным моментом (причём находящимся во взаимосвязи с вышеуказанным) является контаминация (смешение) в третьей сцене третьего акта исследуемого спектакля образа Иисуса Христа с образом персонажа «Тангейзер», который жаждет вернуться в «Грот Венеры» (с. 42–43 Программы), хотя по сюжету (в отличие от вагнеровского оригинала) в первом акте спектакля там был не он, а персонаж «Иисус Христос».

Третьим моментом является сцена ухода персонажа «Тангейзер», несущего вышеупомянутый большой крест на своём плече (03:04:04 – 03:04:19). Это – так же совершенно определённый знак.

Все эти три момента подчинены цели достижения интродекции отождествления известного мученического этапа жизни Иисуса Христа (как одного из элементов его образа – крестного пути) с показываемой на сцене историей персонажа «Тангейзер» и отождествления образа Иисуса Христа с образом персонажа «Тангейзер», который, по сюжету спектакля, сначала совершает умышленные кощунственные действия, а затем, по существу, обретает психическое расстройство – теряет связь с реальностью (с. 25 Программы).

Всё это в контексте и дискурсе всего спектакля, с учётом выше описанных и разобранных сцен, является откровенной издевательской насмешкой над верующими христианами, оскорблением их религиозных чувств и унижением их человеческого достоинства.

**Ответ на вопрос № 1.**

Да, спектакль режиссёра Т. Кулябина «Тангейзер» содержит многочисленные визуальные, вербальные и иные смысловые элементы и особенности, отсылающие к христианству и выражающие связь с образами, смыслами, символами, предметами религиозного почитания, относящимися к христианству (в спектакле использованы религиозно почитаемые образы Иисуса Христа и Богоматери).

При этом спектакль направлен на формирование определённого крайне оскорбительного для верующих христиан пейоративно и дисфорически высмеянного и денигративного (очерняемого, принижаемого) образа Иисуса Христа с очень высокой степенью провокативности и пейоративности (уничужения). Данный спектакль направлен на высокой степени уничижительное издевательство над верующими христианами, жестокое унижение их человеческого достоинства и оскорбление их религиозных чувств.

**Исследование в рамках ответа на вопрос № 2.**

В части 2 второго акта (по аудиовидеозаписи, как минимум, 01:47:33–01:47:50) спектакля «Тангейзер» режиссёра Т. Кулябина, как уже было отмечено выше, на сцене демонстрировалась театральная декорация в виде полотна прямоугольной формы (далее – декорация). Эта же декорация изображена на представленных для исследования двух фотографиях (позиция 2 перечня представленных для исследования материалов).

Указанная декорация имела размеры, исходя из сопоставления с ростом изображённых на одной из двух фотографий актёров, приблизительно 6 метров в высоту на 1,5 метра в ширину.

Исследуемый объект – изображение на декорации, запечатлённой на представленных фотографиях, – визуально представляет собой исполненное в красно-бордовых тонах графическое изображение лежащей на спине обнажённой женщины, раздвинувшей ноги, в подчёркнуто выраженной сексуально-чувственной позе. На изображении положение тела женщины дано в таком ракурсе, что в результате акцентирована визуально ближайшая к зрителю часть изображения – промежность женщины. Часть промежности изображённой обнажённой женщины в области наружных половых органов и наружного сфинктера заднего прохода заслонена наложенным изображением (существенно меньшим по размеру) мужчины, одетого в набедренную повязку и с терновым венцом на голове, специфическая поза тела которого (распятая на кресте фигура) и специфическое расположение конечностей которого полностью соответствуют устоявшемуся в культуре, укоренившемуся в общественном сознании и однозначно узнаваемому, стереотипизированному образу распятого на кресте Иисуса Христа – объекта религиозного поклонения и почитания в христианстве. Отсутствие изображения собственно креста (как

предмета) на исследуемом изображении не имеет существенного содержательного значения, поскольку за счёт применения приёма визуально-семантической «синкопы» (обрубания, сокращения) содержательно-смысловая суть данного объекта (части общей композиции исследуемого изображения) – образа Иисуса Христа – не меняется.

Вывод о том, что этот элемент исследуемого изображения формирует и транслирует, согласно замыслу режиссёра постановки и автора исследуемого изображения, образ именно Иисуса Христа, подтверждается, помимо Программы, в Кратком содержании, размещённом на официальном Интернет-сайте Новосибирского государственного академического театра оперы и балета<sup>151</sup> (текстовом материале позиции 4 перечня представленных для исследования материалов), согласно которому персонаж «Иисус» пребывает в сексуальных отношениях с персонажем Венерой:

*«Первый акт*

*Кинопавильон*

*Пролог*

*На время работы над фильмом <Грот Венеры> Генрих Тангейзер оборвал все связи с внешним миром, с друзьями и семьей, целиком посвятив себя съёмкам. Тангейзер готовится к съёмочному дню. Площадку постепенно заполняют актеры, статисты, осветители, гримеры, помощники режиссера.*

*Часть 1*

*Начинаются съёмки финальной сцены <Грота Венеры> **прощание Венеры и Иисуса. Иисус хочет любой ценой освободиться из плена грота. Венера пытается удержать его сначала обещаниями вечной любви, затем угрозами и мольбами. Но Иисус стремится в реальный мир, он готов к испытаниям и смерти. В конце концов он разрушает пространство грота, призвав на помощь имя своей матери Марии.***

То, что изображается именно Иисус Христос, подтверждается также одной из сюжетных линий данного спектакля, в которой показано критическое отношение персонажа «Папа Римский» к фильму, снимаемому, согласно сюжету (Краткое содержание), главным персонажем спектакля<sup>152</sup>, а также выделенным выше (в «Кратком содержании») указанием имени матери Иисуса Христа.

Следовательно, изображение имеет непосредственное отношение к христианству (не только к православному христианству, но также к католицизму и протестантизму), что прямо подтверждается «Кратким содержанием» спектакля.

Общеизвестно, что в рамках европейской культуры и христианской цивилизации в целом образ Иисуса Христа является объектом религиозного поклонения и религиозного почитания лиц, исповедующих

<sup>151</sup> <http://www.opera-novosibirsk.ru/afisha/tangeizer.php?printable=yes>

<sup>152</sup> См.: <http://www.opera-novosibirsk.ru/afisha/tangeizer.php?printable=yes>

христианство, а кроме того – объектом уважительного отношения лиц, не исповедующих христианство, но ценящих культурное и историческое наследие человечества.

Для верующих христиан Иисус Христос является основополагающим и сверхценным, жизненно важным элементом их мировоззрения. Но при этом также следует учитывать, что и в исламе Иисус Христос – пророк Иса – является объектом религиозного почитания и уважения, поэтому оскорбительные манипуляции с образом Иисуса Христа также унижают и человеческое достоинство мусульман. Далее исследуемый объект (изображение) проанализирован с позиции его психологического воздействия именно на христиан как основных адресатов коммуникативных посланий, реализованных в исследуемом изображении.

Оценка исследуемого изображения на информативность заложенного в него коммуникативного послания (семантических особенностей коммуникативного послания, определяющих возможность адекватно интерпретировать содержание коммуникативного намерения адресанта (создателя) этого коммуникативного послания) и оценка прагматической релевантности (общественной, в том числе культурной, ценности, а также полезности информации, заложенной в коммуникативном послании, для объективного информирования об объекте, который стал предметом коммуникативного послания) этого изображения позволяют сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания. Это обусловлено отсутствием культурной, в том числе – художественной, и практической ценности исследуемого изображения, так как осуществляемое посредством него намеренное, безосновательное и неспровоцированное оскорбление большой социальной группы (за счёт выявленного применения автором изображения приёма совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (вульгарно-сексуализированным) и приёма совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с анально-эксcrementальным – см. ниже) не может иметь социальной и культурной ценности, в том числе с позиции социальных норм, принятых в обществе (общепризнаваемая недопустимость действий, способствующих унижению чувств и достоинства верующих людей).

Совмещение христианского распятия и промежности в области наружных половых органов и наружного сфинктера заднего прохода (наружной его части) обнажённой женщины выходит за пределы социальных норм публично проявляемого художественного творчества. Художественное творчество, включая литературное и другие виды творчества, не существует в отрыве от общества, оно влияет на общественные отношения и не может быть абсолютно свободным в своих проявлениях и влиянии на общество, и, в силу этого, на творчество распространяется действие социальных регуляторов, в том числе – правовых. Это совершенно очевидно и не нуждается в дополнительных



обоснованиях. Аналогичное помещение в такой контекст и в такое коннотативное окружение религиозно почитаемых предметов и (или) образов других крупнейших религий России имело бы практически такой же эффект.

Вывод о достаточно полной информативности коммуникативного послания следует из того, что содержание этого коммуникативного послания вполне ясно, чётко обнаруживается и проясняется через выявление и анализ реализованных в исследуемом изображении приёмов, а также следует из того, что использованный автором изображения образ Иисуса Христа имеет достаточно чёткую идентифицируемость.

При исследовании изображения (декорации) выявлены нижеследующие коммуникативные приёмы, посредством применения которых (автором изображения) осуществляется негативное психологическое воздействие исследуемого изображения на зрителя и которые обеспечивают направленность воздействия этого изображения на жестокое, грубое унижение человеческого достоинства и на крайне болезненное оскорбление религиозных чувств лиц, исповедующих христианство.

**Коммуникативный приём совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (обценно-генитальным), коммуникативный приём сексуально-семантической метафоры и коммуникативные приёмы метонимии и аллюзии**

Анализ исследуемого изображения показывает, что содержательно оно носит ярко выраженный вульгарно-сексуализированный характер, поскольку образ Иисуса Христа композиционно изображён так, что его изображение непосредственно наложено на изображение (совмещено с изображением) промежности обнажённой женщины, лежащей в подчёркнуто выраженной сексуально-чувственной позе, с прорисовкой её вторичных половых признаков.

При этом изображение распятого Иисуса Христа композиционно размещено прислонённым к области наружных половых органов обнажённой женщины (в её промежности), и визуально его фигура воспринимается как непосредственно касающаяся таковых частей тела женщины.

Таким совмещением указанных изображений реализуется **коммуникативный приём совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (обценно-генитальным)**, посредством чего осуществляется оскорбление религиозных чувств верующих с крайне высокой степенью негативного психо-эмоционального воздействия на верующих.

Отметим также, что на исследуемом изображении руки Иисуса Христа изображены как непосредственно касающиеся внутренних сторон обнажённых бёдер женщины, чем совершается коммуникативная отсылка к

представлениям о сексуальных действиях. Тем самым, реализуется **коммуникативный приём сексуально-семантической метафоры**. Использование этого приёма подтверждается «Кратким содержанием», в котором говорится, что во время *«прощания Венеры и Иисуса»* персонаж *«Иисус»* *«хочет любой ценой освободиться из плена грота. Венера пытается удержать его сначала обещаниями вечной любви»*, что содержательно указывает на ранее состоявшиеся сексуальные контакты между персонажем *«Иисус Христос»* и персонажем *«богиня Венера»*.

Следовательно, исследуемое изображение направлено на формирование определённого крайне оскорбительного и денигративного (очерняемого, принижаемого) образа Иисуса Христа, с очень высокой степенью провокативности и пейоративности (уничуждения).

Негативный оскорбительный характер указанного изображения, элементом которого является образ почитаемой в христианстве личности Иисуса Христа, обусловлен тем, что любые попытки сексуализировать образ Иисуса Христа, приписать ему сексуальные контакты с кем-либо психологически воспринимаются и переживаются верующими христианами как жестокие оскорбления их религиозных чувств и издевательства над ними.

Вышеуказанные коммуникативные **приёмы совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с низменно-вульгарным (вульгарно-сексуализированным) и сексуально-семантической метафоры** реализованы совместно с коммуникативным **приёмом метонимической замены (подмены) одного знака другим**, применение которого их усиливает.

Последний из указанных приёмов состоит в том, что с содержательным замыслом вышеуказанной оперной постановки, изложенным в вышеприведенной цитате, чётко коррелирует сделанная большими буквами и размещённая на исследуемой декорации надпись – *«Venus Grotte»* (грот Венеры). Учитывая сексуальную семантику описанной выше части постановки *«Тангейзер»*, отражённую также в «Кратком содержании» спектакля (см. выше), особенно – учитывая размещение на исследуемом изображении (декорации) образа распятого Иисуса Христа в непосредственной близости от области гениталий обнажённой женщины, образ которой занимает большую часть площади декорации, композиционно и семантически указанная надпись оказывается непосредственно связанной с местом такого размещения образа распятого Иисуса Христа – промежностью обнажённой женщины. А сама эта композиция реализует приём визуально-стилистической метонимии, которым один знак заменяется другим на основании их сходства. Данная сцена метонимически (хотя и с определённой степенью кодирования (то есть степенью имплицитности) коммуникативного сигнала) обозначает совершение этой женщиной (или с её участием) сексуальных действий, в которые вовлечён – через его образ – Иисус Христос.

При этом вышеозначенная надпись «Venus Grotte» (грот Венеры) реализует собою очевидную интермедиальную аллюзию (отсылку) к половому органу женщины («грот» – «влагалище»). Маркером аллюзии выступает указанная надпись, семантически чётко связанная с содержанием вышеописанной композиции изображения, а денотатом аллюзии в этом случае выступает сюжетная линия постановки (описанная в «Кратком содержании») о чувственно-сексуальных отношениях персонажа «Иисус» с персонажем Венерой в гроте. В «Кратком содержании» дополнительно разъясняется содержание коммуникативного послания, передаваемого автором исследуемого объекта (адресантом) его зрителям (адресатам).

**Коммуникативный приём совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с анально-эскрементальным и коммуникативный приём анально-эскрементальной семантической метафоры**

Помимо выявленного генитально-сексуального аспекта содержания исследуемого изображения, выявляется и анально-эскрементальный аспект содержания исследуемого изображения.

Фигура распятого Иисуса Христа композиционно размещена в промежности обнажённой женщины вплотную прислонённой к области наружных частей её мочевыделительной системы и к области наружного сфинктера заднего прохода (к наружной его части). Таким совмещением указанных изображений реализован коммуникативный приём **совмещения религиозно высокоценного (сакрального) с анально-эскрементальным**, посредством чего транслируется вполне определённое, не допускающее двойного прочтения коммуникативное послание.

Одновременно таким совмещением двух указанных изображений реализуется **приём анально-эскрементальной семантической метафоры**, воспринимающийся в культурном и бытовом сознании как характеризующийся наибольшей экспрессивной агрессивностью один из наиболее уничижительных приёмов, обеспечивающих максимальную жестокость унижения достоинства личности человека. Задействование данного приёма направлено на достижение интроекции зрителями представлений об образе Иисуса Христа как сопоставимом по своей ценности с экскрементами.

Таким образом, применение указанных приёмов в исследуемом изображении направлено на формирование крайне оскорбительного и денигративного (очерняемого, принижаемого) образа Иисуса Христа с очень высокой степенью провокативности и пейоративности (уничижения).

### **Описание интегрального воздействия вышеуказанных приёмов, реализованных в декорации**

Учитывая культурные стереотипы, ценностные установки в культурах народов Российской Федерации, существующую систему культурных стереотипов и коммуникативных кодов, обоснованно оценивать вышеуказанные выявленные приёмы как обладающие значительной экспрессивной агрессивностью наиболее уничижительные приёмы, обеспечивающие высокую степень унижения достоинства личности человека.

Указанные приёмы использованы для девальвации, принудительной литотизации<sup>153</sup> в восприятии зрителей ценности и значения образа Иисуса Христа, ценности и значения христианского распятия. Применение этих приёмов реализует цели представить христианское распятие – объект религиозного почитания в христианстве – в неприглядном, неприличном виде, профанировать его, добиться принудительного понижения уровня религиозного и нравственно-культурного восприятия его значения и ценности не только верующими христианами, но и другими зрителями, пейоративно унижить человеческое достоинство верующих христиан. Применение таких приёмов является в высокой степени жестоким и изощрённым уничижительным издевательством над верующими христианами, влечёт интенсивное болезненное оскорбление их религиозных чувств и унижение их человеческого достоинства, а также способствует разрушению социальных норм, определяющих недопустимость подобных оскорбительных и провокационных действий в отношении значительной части общества.

Использование (допущение использования) в публично-зрелищном мероприятии его исполнителями и организаторами (директором театра) декорации с указанным изображением фактически выражает их согласие с действиями режиссёра-постановщика спектакля, осуществляющего посредством этого формирование у зрителей в качестве социально приемлемого того крайне оскорбительного отношения к образу Иисуса Христа, которое выражено в исследованном изображении.

Для верующего христианина существенной ценностью в его жизни является образ Иисуса Христа, его символ входит в самоидентификацию христианина, для него существует органичная неразрывная духовная связь с образом и духовной сущностью Иисуса Христа, и поэтому описанные выше манипуляции с образом Иисуса Христа верующий христианин воспринимает и переживает как действия, непосредственно связанные с его собственным духовным состоянием и посягающие на его собственные чувства.

---

<sup>153</sup> **Литотизация** – принудительное и намеренное принижение, опускание ценности и значения чего-либо. Литота – приём преуменьшения, противоположный гиперболе, используемый для усиления изобразительно-выразительных свойств речи.

Исследуемое изображение обладает оскорбительным потенциалом и воздействием в отношении каждого верующего христианина, так как до зрителей и других лиц, узнавших о вышеуказанном изображении из СМИ или публикаций в сети Интернет, доводится коммуникативное послание, низводящее, литотизирующее основополагающие духовные ценности христианства, а значит – и образ самого верующего христианина до уровня вульгарно-низменного. Такое воздействие данного приёма проявляется исключительно в отношении христиан, поскольку именно и исключительно для них характерно прочтение (восприятие и интерпретация) смысла христианского распятия как одного из основополагающих элементов, связанных с их самоидентификацией. Поэтому обоснованно оценивать направленность исследуемого объекта как крайне оскорбительно и уничижительно воздействующего как на всё сообщество (социальную группу) верующих христиан, так и на каждого верующего христианина в отдельности.

Одновременное применение обозначенных выше приёмов мультиплицирует (то есть нелинейно и резко увеличивает) общий эффект психологического воздействия, кумулятивно усиливает значительный оскорбительный потенциал, присущий каждому из использованных приёмов, тем самым усиливая общее интегральное унижающее человеческое достоинство верующих психологическое воздействие исследуемого изображения.

Таким образом, воздействие исследуемого объекта направлено на уничижительную девальвацию, смысловую литотизацию и принудительную десакрализацию священного для христиан символа – христианского распятия, и через это – на дениграцию и девальвацию образа объекта религиозного поклонения в христианстве – Иисуса Христа.

Посредством применения в исследуемом изображении указанных выше приёмов осуществляется насильственное внедрение и достигается интроекция в сознание зрителей указанных выраженных в образах идей-утверждений, осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего христианина), индуцируются в его сознании крайне болезненные эмоциональные переживания чувств и состояния жесточайшей оскорблённости и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого изображения на зрителя (адресата) индуцирует переживание им глубоких нравственных страданий.

Соответственно, вышеуказанные действия автора изображения (декорации), режиссёра и организатора публично-зрелищного мероприятия, на котором это изображение демонстрировалось, воспринимаются (не могут не восприниматься) верующими христианами как преднамеренное изощрённое и крайне уничижительное издевательство над религиозно значимым для них христианским распятием и над образом Иисуса Христа – объектом их религиозного поклонения, как преднамеренное издевательство над христианами, направленное на

достижение грубого оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства, а равно как выражение ненависти и неприязни к христианству.

### **Ответ на вопрос № 2.**

Да, представленное для исследования изображение содержит визуальные и смысловые элементы и особенности, отсылающее к христианству (в декорации использован образ Иисуса Христа).

При этом указанное изображение (декорация) направлено на формирование определённого крайне оскорбительного для верующих христиан пейоративно и дисфорически девальвированного и денигративного (очерняемого, принижаемого) образа Иисуса Христа, с очень высокой степенью провокативности и пейоративности (уничужения).

Публичная демонстрация указанного изображения (декорации) направлена на высокой степени уничижительное издевательство над верующими христианами, жестокое унижение их человеческого достоинства и оскорбление их религиозных чувств.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 3.**

Представленная аудиовидеозапись исследуемого спектакля не даёт возможность видеть все детали происходящего на сцене, поскольку в отдельные моменты камерой, снимающей спектакль, показаны крупные планы и, тем самым, в такие моменты исключались из поля зрения действия, происходившие за рамками демонстрируемых кадров. Вместе с тем, и отображенные в аудиовидеозаписи спектакля действия на сцене дают достаточные основания для ответа на данный вопрос.

Все выявленные в рамках настоящего исследования сцены сексуальных действий, показанные в части 1 первого акта спектакля, были детально описаны и проанализированы в рамках ответа на вопрос № 1, поэтому развёрнуто повторно разбирать указанные сцены здесь, в рамках ответа на вопрос № 3, нет необходимости.

В части 1 первого акта исследуемого спектакля выявлено применение **метонимической отсылки к групповому сексу, в том числе в извращённых формах** (детально этот вывод обоснован в ходе исследования в рамках ответа на вопрос № 1), **и в этом смысле указанные действия по совокупности реализованных в нём изобразительных приёмов могут быть оценены как порнография (со средней степенью кодирования коммуникативного сигнала).**

Кроме того, натуралистичность<sup>154</sup> изображений порнографического характера может выражаться не только в показе физиологических особенностей действий сексуального характера крупным планом, но и в

---

<sup>154</sup> Определение понятия «натуралистические изображение или описание» закреплено в статье 2 Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ (ред. от 14.10.2014) «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию».

демонстрации специфических узнаваемых действий и имитации таких действий, то есть в изображении (различными средствами) действий сексуального характера, что имеет признаки порнографических образов, информации порнографического характера («знаки» порнографического характера).

И в исследуемом спектакле, помимо вышеуказанного, в ряде сцен выявлена демонстрация образов, имеющих отдельные признаки информации порнографического характера, то есть выраженная в неявной форме информация порнографического характера, которая, вместе с тем, достаточно ясно прочитывается как изображение действий сексуального характера, обладающее образностью, имеющей порнографический характер, выраженное в завуалированной форме (неявная и т.д.).

Данный вывод подтверждается выявленным наличием в части 1 первого акта спектакля (в сценах множественных, беспорядочных групповых сексуальных, в том числе гомосексуальных, действий) следующих признаков порнографии (информации порнографического характера)<sup>155</sup>. Выявлены, в частности, нижеследующие признаки порнографии:

– отсутствие самостоятельной художественной ценности сцен, изображающих персонажа «Иисус Христос» в окружении других персонажей, занимающихся беспорядочными действиями сексуального характера, в том числе групповыми и гомосексуальными;

– полное отсутствие связи изображения вокруг персонажа «Иисус Христос» неразборчивых, групповых сексуальных действий, в том числе гомосексуальных действий, и изображения вовлечённости персонажа «Иисус Христос» в групповые действия сексуального характера с сюжетом спектакля и сутью произведения, если ориентироваться на синопсис спектакля на с. 22–25 Программы, то есть налицо отсутствие обоснованности и оправданности показа указанных действий в таком объёме и в таких формах сюжетом (они использованы совершенно для иных целей);

– доминирование показа действий сексуального характера в общем объёме времени части 1 первого акта спектакля;

– отсутствие эстетической направленности изображения указанных действий на сцене в рамках исследуемого спектакля; все сцены с действиями сексуального характера в целом выглядят крайне вульгарными и низкопробными, эстетическая ценность их ничтожна. Отдельные действия, создающие образы эротического характера, не меняют данной негативной оценки эстетической ценности сцен, изображающих действия сексуального характера;

---

<sup>155</sup> Перечни таких признаков в научных работах разных авторов, а также в законодательстве разных государств в значительной части совпадают, вследствие чего возможно говорить об общих признаках, составляющих инвариантную, общую часть в разных перечнях признаков порнографии (информации порнографического характера).

– чрезмерно «откровенные» (для публичной демонстрации со сцены оперного театра) и циничные сцены явно непристойного характера с полной элиминацией интимности и стыдливости. При этом демонстративная непристойность, с точки зрения норм общественной нравственности современного российского общества, проявляется, прежде всего, в беспорядочности, гипертрофированном объёме демонстрируемых на сцене действий сексуального характера, их групповом характере и в наличии гомосексуального элемента;

– нивелированность всех личностных особенностей задействованных в указанных действиях персонажей (примитивизация, деиндивидуализированность персонажей, отсутствие психологической проработанности их характеров, редуцированность образов женщин исключительно до их телесных особенностей, то есть такие персонажи представлены только в качестве символов сексуальных действий);

– замысел этих сцен одномерен и в значительной степени направлен на демонстрацию этих действий ради самих действий, что следует из их акцентирования режиссёром: этот замысел находится в единстве с идеей режиссёра показать, чем именно Иисус Христос занимался в течение *восемнадцати “потерянных лет”* (с. 23 Программы), сознательно и провокационно оскорбляя при этом религиозные чувства верующих.

В вышеуказанных сценах части 1 первого акта исследуемого спектакля отсутствуют непосредственно изображения полового сношения или изображения гениталий, но **выявлено изображение совершения иных действий сексуального характера, сопоставимых с половым сношением**<sup>156</sup>, причём порнографические характеристики таким сценам придают **множественность и беспорядочность, групповой характер сексуальных действий (и в особенности – гомосексуальных действий)**, а также изображаемых сексуальных действий, заключающаяся в раздражении и стимуляции половых органов и интимных эрогенных зон партнёров без полового акта.

Теперь ко второй части вопроса – относительно декорации, продемонстрированной в части 2 второго акта спектакля «Тангейзер» режиссёра Т. Кулябина.

Изображение на указанной декорации (позиция 2 перечня представленных для исследования материалов) **по совокупности реализованных в нём изобразительных и лексических приёмов** (детально разобранных в ходе исследования в рамках ответа на вопрос № 2) **может быть оценено как порнографическое изображение (со средней степенью кодирования коммуникативного сигнала).**

---

<sup>156</sup> Изображение «действий сексуального характера, сопоставимых с половым сношением» является разновидностью информации порнографического характера (пункт 8 статьи 2 Федерального закона от 29.12.2010 № 436-ФЗ (ред. от 14.10.2014) «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию»).



Порнографический характер данного изображения реализован именно в части совмещения в исследуемой декорации изображения предмета религиозного почитания на переднем плане с изображением промежности обнажённой женщины, показанной в подчеркнута чувственной сексуальной позе. Поза изображённой на декорации обнажённой женщины – лежащей на спине с раздвинутыми ногами, с учётом ракурса и пропорций, жеста руки, идентифицируется как знак совершения полового акта. Причём для данного вывода не имеет решающего значения то, какой именно предмет изображён на переднем плане. А наличие в качестве такого предмета христианского распятия служит цели усиленного оскорбления религиозных чувств и унижения человеческого достоинства верующих христиан.

В исследованиях в рамках ответов на вопросы №№ 1 и 2 настоящего заключения выявлено и доказано **наличие в постановке достаточно чётко выраженных** (множеством изобразительных средств), **предопределённых авторским замыслом, связей** между изображёнными действиями и объектами сексуального характера, в том числе в указанной декорации, с одной стороны, с образами, смыслами, символами, предметами религиозного почитания, относящимися к христианству, с другой стороны.

Средства, образующие указанные связи, выявленные в совокупности демонстрирующих действия сексуального характера сцен части 1 первого акта спектакля и в продемонстрированной в части 2 второго акта спектакля декорации, с учётом содержания спектакля в целом, **совмещены (сопряжены) с образом религиозно почитаемого верующими христианами Иисуса Христа**, что определяет вполне конкретную негативную направленность (описанную в рамках ответов на вопросы № 1 и 2) соответствующих сцен части 1 первого акта спектакля и указанной декорации в части 2 второго акта спектакля на оскорбление религиозных чувств и унижение человеческого достоинства верующих христиан.

### **Ответ на вопрос № 3.**

Да. В совокупности демонстрирующих действия сексуального характера сцен части 1 первого акта спектакля «Тангейзер» режиссёра Т. Кулябина, реализованы средства, в том числе средства сценического действия, которые лишь в части некоторых эпизодических действий отдельных пар могут быть оценены как эротические по форме и содержанию. Все сцены части 1 первого акта спектакля, демонстрирующие действия сексуального характера, не являются исключительно эротическими, так как включают в себя изображения множественных, групповых, беспорядочных действий сексуального характера, в том числе гомосексуальных, что является **метонимической отсылкой к групповому сексу, в том числе в извращённых формах (порнография со средней степенью кодирования коммуникативного послания)**. А кроме того,

сцены части 1 первого акта спектакля, демонстрирующие действия сексуального характера, **содержат образы, в том числе выраженные в завуалированной форме, имеющие отдельные признаки информации порнографического характера.**

По второй части вопроса (относительно декорации) – ответ утвердительный. В представленном на исследование **изображении декорации** (позиция 2 перечня представленных для исследования материалов), продемонстрированной в части 2 второго акта спектакля «Тангейзер» режиссёра Т. Кулябина, не являющемся исключительно эротическим, выявлены элементы и особенности, имеющие порнографическое содержание (со средней степенью кодирования коммуникативного послания).

Выявленные в части 1 первого акта спектакля и в декорации, продемонстрированной в части 2 второго акта спектакля, элементы и особенности, включающие демонстрацию действий сексуального характера, по замыслу режиссёра, **совмещены (привязаны, сопряжены) с образом религиозно почитаемого верующими христианами Иисуса Христа**, что определяет вполне конкретную негативную направленность (описанную в рамках ответов на вопросы № 1 и 2) соответствующих сцен части 1 первого акта спектакля и указанной декорации в части 2 второго акта спектакля на оскорбление религиозных чувств и унижение человеческого достоинства верующих христиан.

#### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 4.**

Исследование представленных аудиовидеозаписи спектакля «Тангейзер» режиссёра Т. Кулябина и изображения (использованной в этом спектакле декорации) выявило, что нет никаких оснований считать этот спектакль и это изображение сатирическими. Утверждение об отсутствии сатиры (социальной, политической или иной) в представленных на исследование материалах основывается на том, что, исходя из смысла и определения понятия сатиры, сатира как жанр художественного (образительного, литературного, театрального) творчества должна соотноситься с реальными событиями, явлениями, отображать реально существующие недостатки и явления общественной жизни.

Для релевантного толкования понятия «сатира» необходима общепризнанная в обществе интерпретационная основа, отталкиваясь от которой возможно определить существенные признаки и социально обусловленные границы (ограничения) сатиры и условия её правовой охраны в демократическом правовом государстве. В качестве обоснования нашей позиции приведём позиции Европейского суда по правам человека, обращавшегося при рассмотрении ряда дел к вопросам о пределах допустимого в сатире.

Европейский суд по правам человека в целом признаёт, что «сатирические выступления по социальным вопросам могут играть очень

важную роль в свободном обсуждении вопросов, представляющих общественный интерес» (§ 61 Постановления Европейского суда по правам человека от 14.03.2013 (окончат. – 14.06.2013) по делу «Эон против Франции»<sup>157</sup>). Однако при этом Европейский суд по правам человека подчёркивает, что **«художник и лица, распространяющие его произведения, не обладают иммунитетом от возможных ограничений, предусмотренных пунктом 2 статьи 10 Конвенции»** (§ 26 Постановления Европейского суда по правам человека от 25.01.2007 (окончат. – 25.04.2007) по делу «Союз изобразительных искусств против Австрии»<sup>158</sup>). В пункте 2 статьи 10 Европейской конвенции о защите прав человека и основных свобод установлены основания и условия возможного правомерного ограничения свободы выражения мнений.

Согласно позиции, выраженной в Постановлении Европейского суда по правам человека от 14.03.2014 (окончат. – 14.06.2013) по делу «Эон против Франции», «сатира представляет собой форму художественного выражения и социального комментария и через присущие ей преувеличение и деформацию **реальности**, естественно, стремится спровоцировать и возбуждать» (§ 60). Данная позиция в такой же формулировке изложена в Постановлении Европейского суда по правам человека от 25.01.2007 (окончат. – 25.04.2007) по делу «Союз изобразительных искусств против Австрии» (§ 33) и в Постановлении Европейского суда по правам человека от 20.10.2009 (окончат. – 20.01.2010) по делу «Алвес да Силва против Португалии»<sup>159</sup> (§ 27).

Следовательно, это – принципиальная позиция Европейского суда по правам человека в оценке содержания и пределов сатиры: предметом сатиры («сатирической дерзости») обязательно должна выступать определённая реальность, какие-то реальные отношения, факты, черты личности, характеристики организации и т.д.

Сказанное получает дополнительное обоснованное разъяснение в особом мнении судьи Лукаидеса в вышеуказанном деле «Союз изобразительных искусств против Австрии», который отметил, что «картина не приобретает “сатирический” характер, если зритель не понимает или не получает сообщения в форме... критики, которая относится к той или иной проблеме или поведению лица... Когда мы говорим об искусстве, я не

---

<sup>157</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Cinquième section) pour l'Affaire «Eon c. France» du 14 mars 2013 (Définitif – 14.06.2013) (Requête № 26118/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-117137>>.

<sup>158</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Première section) pour l'Affaire «Vereinigung Bildender Künstler c. Autriche» du 25 janvier 2007 (Définitif – 25.04.2007) (Requête № 68354/01) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

<sup>159</sup> Arrêt de la Cour européenne des droits de l'homme (Deuxième section) pour l'Affaire «Alves da Silva c. Portugal» du 20 octobre 2009 (Définitif – 20.01.2010) (Requête № 41665/07) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-95154>>.

считаю, что любой акт художественного выражения мы можем отнести к такому независимо от его природы и его воздействия»<sup>160</sup>.

Более того, Европейский суд по правам человека подчёркивает, что «агрессивное выражение идей может оказываться вне пределов защиты свободы выражения, **если таковое реализует беспричинное очернение (денигацию)**, например, когда единственной самоцелью посягающего утверждения выступает оскорбление». Эта позиция совершенно чётко прозвучала в § 48 Постановления Европейского суда по правам человека от 21.02.2012 (окончат. – 21.05.2012) по делу «Тушальп против Турции»<sup>161</sup>, в § 34 Постановления Европейского суда по правам человека от 27.05.2003 (окончат. – 27.08.2003) по делу «Скалка против Польши»<sup>162</sup>, в §§ 29 и 30 Решения Европейского суда по правам человека от 02.10.2012 по вопросу о приемлемости жалобы по делу «Владимир Ружак против Хорватии»<sup>163</sup>, в § 20 Постановления Европейского суда по правам человека от 19.07.2011 (окончат. – 19.10.2011) по делу «Уй против Венгрии»<sup>164</sup>, в § 43 Постановления Европейского суда по правам человека от 03.12.2013 (окончат. – 03.03.2014) по делу «Унгвари и “Irodalom Kft” против Венгрии»<sup>165</sup>.

Европейский суд по правам человека чётко подтверждает известное и общепризнанное: сатира – это способ проявления комического в литературе или искусстве, состоящий в уничижительном осмеянии **явлений, которые представляются автору порочными**; злая насмешка, обличение<sup>166</sup>.

То есть в основе сатиры **должны содержаться отсылки к реально существующим** явлениям, фактам, действиям, поступкам, которые автор сатиры может субъективно считать подлежащими критике. Если же в реальности таких фактов и явлений нет, а автор сознательно придумывает несуществующие пороки или проблемы, то такие действия по их критике не имеют отношения к сатире, но могут обладать признаками клеветы и могут быть признаны унижающими человеческое достоинство. Если что-то

<sup>160</sup> <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

<sup>161</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second Section) in the case of Tuşalp v. Turkey, 21 February 2012 (Final – 21.05.2012) (Applications №№ 32131/08 and 41617/08) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-109189>>.

<sup>162</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Third section) in the case of Skalka v. Poland, 27 May 2003 (Final – 27.08.2003) (Application № 43425/98) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-61105>>.

<sup>163</sup> Decision of the European Court of Human Rights (First section) in the case of Vladimir Rujak against Croatia, 02.10.2012 (Application № 57942/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-114145>>.

<sup>164</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second section) in the case of Uj v. Hungary, 19 July 2011 (Final – 19.10.2011) (Application № 23954/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-105715>>.

<sup>165</sup> Judgment of the European Court of Human Rights (Second section) in the case of Ungváry and Irodalom Kft. v. Hungary, 3 December 2013 (Final – 03.03.2014) (Application № 64520/10) // <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-138568>>.

<sup>166</sup> Современный толковый словарь русского языка / Автор проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов / Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Норинт, 2001. – С. 719–720.

негативное, предосудительное, осуждаемое в обществе (например, поступки) заведомо ложно приписано человеку, то есть не соответствует действительности, а затем высмеяно, то это высмеивание является частью оскорбления, унижением человеческого достоинства, в ряде случаев – клеветой, но никак не сатирой.

Совершенно ясно, что в смысловой основе и содержании исследованных спектакля и изображения (декорации) отсутствует предмет сатиры – реально существующие факты, поступки и характеристики конкретных лиц, их групп или объединений.

Считаем, что для оценки и признания исследованных спектакля и изображения (декорации) как исполненных в жанре сатиры нет необходимых и достаточных оснований, поскольку в содержании этих материалов отсутствует существенный признак сатиры – наличие реально существующего предмета высмеивания, сатирического осмеяния, так как ничто из позиционируемого и транслируемого автором исследуемого изображения и режиссёром спектакля (и из указанного в «Кратком содержании» и в Программе) **как, якобы, присущее** образу религиозно почитаемого в христианстве Иисуса Христа или присущее христианству в целом, не имеет фактического подтверждения в реальности, совершенно не корреспондирует фактам, элементам действительности, которые можно было бы использовать, чтобы даже с каким-то преувеличением высмеять негативные черты реального события, негативные качества или поступки личности. Автор указанного изображения (декорации) и режиссёр спектакля перешли далеко за черту, отделяющую собственно сатиру от изощрённых, циничных и жестоких издевательств, крайне болезненных оскорблений, грубого унижения человеческого достоинства.

#### **Ответ на вопрос № 4.**

Нет. Отсутствуют основания для оценки исследованного спектакля и исследованного изображения (декорации) как реализующих приём сатиры, так как в этом изображении и в этом спектакле не применён указанный приём.

\* \* \* \* \*

**Слободчиков В.И., Троицкий В.Ю., Понкин И.В. Заключение специалистов (ответы специалистов на вопросы) от 09.04.2014 по фильму «Вся правда о Ванге»<sup>167</sup>**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее заключение специалистов подготовлено по результатам исследования, проведённого по обращениям Л.С. Гармаш и некоммерческого партнерства «Адвокатское бюро профессора М. Кузнецова» Московской городской коллегии адвокатов от 20.02.2014.

**Данные о специалистах**

Комиссия в составе:

**Слободчиков Виктор Иванович**, доктор психологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, главный научный сотрудник Института психолого-педагогических проблем детства Российской академии образования (стаж научной деятельности – 45 лет, стаж экспертной деятельности – 25 лет), председатель комиссии,

**Троицкий Всеволод Юрьевич** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения науки Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) (стаж научной деятельности – 55 лет, стаж экспертной деятельности – 23 года), член комиссии,

**Понкин Игорь Владиславович**, доктор юридических наук, профессор, председатель правления РОО «Институт государственно-конфессиональных отношений и права» (стаж научной деятельности – 24 года, стаж экспертной деятельности – 14 лет), член комиссии, –

провела комплексное психологическое, лингвистическое и юридико-лингвистическое исследование представленных материалов.

**Представленные для исследования материалы**

Для исследования представлен видео-файл (формата MP4) с записью фильма «Вся правда о Ванге», транслировавшегося на телевизионном канале РЕН ТВ 30 апреля 2013 года (далее – фильм), продолжительность – 01:34:08<sup>168</sup>.

<sup>167</sup> Понкин И.В., Слободчиков В.И., Троицкий В.Ю. Заключение специалистов (Ответы специалистов на вопросы) [по фильму «Вся правда о Ванге»] // Религия и право. – 2014. – № 2. – С. 51–61.

<sup>168</sup> Аудиовизуальный материал в представленном файле идентичен аудиовизуальному материалу, размещённому в сети Интернет по следующему адресу: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_wgm6JodK0Q](https://www.youtube.com/watch?v=_wgm6JodK0Q)>.

Кроме того, специалистам были представлены 3 фотографии схимонахини Феодосии (Косоротихиной).

**Исследование проводилось в рамках следующих вопросов, поставленных перед специалистами:**

1. Имеются ли основания для оценки фильма «Вся правда о Ванге», транслировавшегося на телевизионном канале РЕН ТВ 30 апреля 2013 г., как унижающего человеческое достоинство граждан по признаку отношения к религии и оскорбляющего их религиозные чувства? Если да, то в отношении верующих какой именно религии это реализовано, в чём конкретно это выражено, какие приёмы и средства для этого использованы и в каких фрагментах (сценах) фильма?

2. Имеются ли основания для оценки фильма «Вся правда о Ванге», транслировавшегося на телевизионном канале РЕН ТВ 30 апреля 2013 г., как унижающего честь и достоинство схимонахини Феодосии (Косоротихиной)?

**При производстве исследования были использованы методы психологического, лингвистического и юридико-лингвистического анализа.**

В рамках проведённого психологического анализа были задействованы методы психосемантического анализа, контент-анализа и другие методы<sup>169</sup>.

В рамках проведённого лингвистического и юридико-лингвистического анализа были применены методы текстологического, лексического, лингво-семантического, логического и методологического анализа<sup>170</sup>, а также формально-юридического анализа<sup>171</sup>.

<sup>169</sup> Методы изложены в литературе: *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. 3-е изд. – М.: Эксмо, 2010. – 480 с.; *Кудрявцев И.А.* Комплексная судебная психолого-психиатрическая экспертиза. – М., 1999; *Коченов М.М.* Введение в судебно-психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998, и др.

<sup>170</sup> Методы изложены в литературе: *Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е.* Методы анализа текста и дискурса: Пер. с англ. – Харьков: Гуманитарный центр, 2009. – 356 с.; Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридический мир, 2006. – 112 с.; *Галяшина Е.И.* Лингвистика vs экстремизма: В помощь судьям, следователям, экспертам / Под ред. М.В. Горбаневского. – М.: Юридический мир, 2006. – 96 с.; Цена слова: Из практики лингвистических экспертиз текстов СМИ в судебных процессах по защите чести, достоинства и деловой репутации / Под ред. М.В. Горбаневского. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Галерея, 2002, и др.

<sup>171</sup> Методы изложены в литературе: *Сырых В.М.* Логические основания общей теории права. Т. 2. Логика правового исследования. – М.: Юстицинформ, 2004. – 560 с.; *Алексеев С.С.* Право: Азбука – теория – философия: Опыт комплексного исследования. – М.: Статут, 1999. – 711 с., и др.

Использовались также следующие методы:

- 1) метод визуального семиотического<sup>172</sup> анализа исследуемого фильма (аудиовизуального материала) в целом как единого целостного произведения с реализованным единым концептуально-содержательным и композиционным замыслом и с определённой коммуникативной стратегией;
- 2) метод контекстного узконаправленного анализа отдельных сюжетных линий, проходящих через исследуемый фильм;
- 3) метод контекстного узконаправленного анализа отдельных сцен исследуемого фильма и элементов этих сцен;
- 4) метод выборочного покадрового анализа представленных аудиовизуальных материалов;
- 5) метод лингвосемантического, этимологического и юридико-лингвистического анализа реплик (высказываний), монологов и диалогов персонажей представленного для исследования фильма, в том числе лексики, используемой персонажами.

### **Структура представленного аудиовизуального произведения и хронометрическая фиксация сцен, а также действий и высказываний действующих лиц**

Сцены исследуемого аудиовизуального произведения (фильма), а также действия и высказывания его действующих лиц (персонажей) фиксировались по внутреннему хронометрическому счётчику компьютерной программы (Media Player Classic) воспроизведения видеозаписи (файла аудиовизуального произведения). Так, в настоящем заключении запись «01:09:15–01:09:18» означает отсылку к определённому фрагменту фильма, начинающемуся **приблизительно** в 1 час 9 минут 15 секунд от начала воспроизведения файла с записью указанного аудиовизуального произведения и заканчивающемуся **приблизительно** в 1 час 9 минут 18 секунд от начала воспроизведения указанного файла. Следует отметить, что возможны некоторые различия показаний хронометрической фиксации (показаний внутреннего хронометрического счётчика) в зависимости от особенностей конкретной используемой компьютерной программы воспроизведения видеозаписи (видеофайла).

Фильм состоит из 2 частей (серий); 1-я часть – с 00:00:04 до 00:47:58, 2-я часть – с 00:47:59 до 01:34:08. Автор сценария фильма – Вера

---

<sup>172</sup> **Семиотика** – наука о знаках и знаковых системах. В семиотическом анализе независимо от сферы его использования, как правило, выделяются три уровня исследования знаковых систем: синтактика изучает сочетания знаков и способы их сочетания; семантика исследует знаковые системы как средства выражения смысла – основным её предметом является интерпретация знаков и сообщений; прагматика связана с изучением отношения между знаковыми системами и теми, кто использует и интерпретирует содержащиеся в них сообщения (*Красильникова Я.А. Информационная картина мира в программах провинциального телевидения: семиотический аспект // Зарубежная и российская журналистика: трансформация картины мира и её содержания / Науч. ред. А.А. Стриженко. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. технич. универс. им. И.И. Ползунова, 2003).*



Петрова, режиссёр-постановщик – Филипп Ролихин [по данной позиции, вероятно – именно эта фамилия, поскольку текст титров в представленной видеозаписи размыт и плохо читаем] (01:33:22–01:33:23).

На протяжении всего фильма были многократно размещены рекламные вставки, но в представленном аудиовизуальном материале такие места лишь обозначены «засечками» (заставки с названием фильма, соответствующая закадровая речь).

Закадровый текст читается двумя мужскими голосами (разными лицами). Но поскольку это обстоятельство не является существенным для выводов настоящего заключения, далее закадровый текст будет маркироваться без различия по этому основанию.

Высказывания болгарских персонажей в фильме даются на болгарском языке и сопровождаются русским переводом. Далее этот момент в маркировках хронометрических фиксаций сцен указываться не будет. Фиксация в настоящем заключении осуществляется по высказываниям на русском языке.

**Время производства исследования:** 24 февраля – 8 апреля 2014 г.

### **Основная часть. Исследование**

Предметом исследования явились содержание, смысловая направленность, изобразительные приёмы и иные значимые для ответов на поставленные вопросы элементы и особенности объекта исследования (фильма) с позиции его психологической, лингвистической и юридико-лингвистической оценки в рамках поставленных вопросов.

В задачи исследования не входило выяснение меры соответствия созданного в фильме образа Ванги имевшим место в действительности качествам её личности и совершённым ею поступкам, в том числе выяснение меры соответствия действительности содержания высказываний показанных в фильме лиц о Ванге.

### **Исследование в рамках ответов на поставленные вопросы.**

Текст заключения не разбивался в привязке к вопросам.

В результате исследования фильма был выявлен основной концептуальный замысел, который состоит в следующей последовательности коммуникативных посланий, реализующей коммуникативную стратегию фильма:

1) формируется устойчивый негативный образ болгарской «гадалки» («провидицы») Ванги;

2) осуществляется трансляция утверждения об огромном материальном богатстве Ванги и об оставлении ею где-то огромного клада; при этом за счёт избыточно многократного повторения в разных вариациях (редундантности) этого коммуникативного послания достигается цель достижения интроекции зрителями этого коммуникативного послания

(трансформации этого коммуникативного послания в собственное убеждение зрителей о достоверности этих сведений о кладе);

3) формируется убежденность зрителей в тождестве Ванги и ныне проживающей в городе Скопине (Рязанская область, Россия) схимонахини Русской Православной Церкви Феодосии (Косоротихиной); для этого, в том числе, в сознание зрителей внедряется утверждение (не имеющее никаких фактических, в т.ч. документально подтверждаемых, оснований) «о подмене Ванги болгарскими государственными спецслужбами»;

4) посредством осуществляемого в фильме отождествления Ванги и схимонахини Феодосии сформированный образ Ванги переносится на схимонахиню Феодосию, и тем самым ей приписываются все заявленные в фильме черты (независимо от степени их достоверности), поступки Ванги (преимущественно негативного и социально осуждаемого православными верующими характера);

5) применением манипулятивных методов зрителей целенаправленно подводят к умозаключению о том, что поскольку Ванга и схимонахиня Феодосия – одно лицо, то, следовательно, «клад Ванги» находится у схимонахини Феодосии.

При этом важно отметить, что проживающая в городе Скопине (Рязанской области) схимонахиня Феодосия (Косоротихина) – человек в возрасте 90 лет со слабым здоровьем, плохо видящая и прикованная к постели, пользуется большим уважением среди значительной части православных верующих России, немалая часть из которых религиозно почитает её.

Следует отметить, что объектами противоправных посягательств при совершении действий, направленных на оскорбление религиозных чувств верующих и на унижение их человеческого достоинства в связи с исповеданием ими религии (по религиозному признаку), могут являться не только объекты религиозного назначения, но также и лица, в отношении которых верующие выражают особое религиозное уважение и авторитет которых неотделимо связан с авторитетом религиозной организации (или даже религии) в целом (например, отдельные священнослужители и монахи)<sup>173</sup>.

Поэтому выявленное в процессе исследования фильма применение метода отождествления Ванги и схимонахини Феодосии требует анализа формируемого фильмом образа Ванги, так как во второй части фильма этот образ переносится на схимонахиню Феодосию.

Большую часть фильма (с редкими вставками иной сюжетной линии) составляют сцены, формирующие в восприятии зрителей устойчивый и целостный крайне негативный образ Ванги. Этот образ формируют нижеследующие особенности (элементы образа).

---

<sup>173</sup> См.: Понкин И.В. Проблемы государственной политики в сфере противодействия экстремистской деятельности. – М., 2011.

Связь Ванги с «потусторонним миром» («миром мёртвых») – Ванга, как она заявляет, разговаривает с «*мёртвыми душами*» коровы и телёнка, которые, по её словам, рассказывают ей про то, как их съели волки (00:04:18–00:04:35 – закадровая речь и речь Ванги);

Ванга разговаривает с покойниками, которые «*стоят около неё*»: «*Позже Ванга не раз рассказывала о том, что имена людей ей подсказывали души умерших, с которыми она разговаривала во время сеансов*» (00:03:39–00:03:47 – закадровая речь; см. также: 00:21:53–00:22:14 – закадровая речь, речь третьего лица и речь Ванги);

Ванга «*видит мир потусторонний*» (00:07:35–00:07:38 – закадровая речь); «*у неё в голове звучат голоса, и покоя от них не было ни днём, ни ночью*» (00:22:17–00:22:28 – закадровая речь);

«*Ванга не могла нормально спать, потому что по ночам к ней приходили души умерших людей, и она с ними общалась. Ванга говорила, что этими душами были залеплены окна*» (00:22:30–00:22:42 – речь демонстрируемой в кадре женщины, представленной как Евгения Хаитова, подруга Ванги);

«*Ванга постоянно, днём и ночью, общалась с мёртвыми, постоянно у неё были какие-то видения, какие-то духи*» (00:27:08–00:27:13 – речь демонстрируемой в кадре женщины, представленной как Святослава Тодоркова, журналист).

Формируемый образ Ванги как человека неадекватного дополняется и ещё больше закрепляется приводимыми в фильме комментариями псевдоцелителя Алана Чумака. В частности, А. Чумак говорит о том, что Ванга «*проникала в будущее*» (00:05:23–00:05:26), «*жила и в настоящем, и в прошлом и в будущем одновременно*» (00:05:40–00:05:45).

Прочитируем описание псевдоцелительских рекомендаций Ванги: «*Однажды к Ванге пришла женщина, у которой болел муж. **Ванга приказала поймать птицу, вытащить сердце, положить это сердце в бокал с вином и принести к ней, чтобы оно постояло у неё один вечер. После чего Ванга сказала: “Это сердце должен съесть твой муж и выпить вино”.** Она так и сделала, и после этого он резко перестал болеть*» (00:24:06–00:24:26 – речь демонстрируемой в кадре женщины, представленной как Василка Стоянова).

Более того, в фильме открыто заявляется о том, что Ванга занималась так называемой «чёрной магией»: «*Многие соседи, жившие рядом с **Вангой**, были уверены: **женщина промышляет чёрной магией***» (00:23:57–00:24:04 – закадровая речь); «*Димитр мог опасаться того, что **Ванга владела тёмными силами**, и если бы он не выполнил то, что она хотела, она бы могла повлиять на его судьбу и **сделать ему что-то плохое***» (00:26:29–00:26:38 – речь демонстрируемой в кадре женщины, представленной как Святослава Тодоркова, журналист); «*она – **дьявол**, ... она работала в союзе с **тёмными силами***» (00:37:13–00:37:14 и 00:37:16–00:37:17 – речь демонстрируемого в кадре мужчины, в

предыдущих сценах представленного как Иван Иванов, сын Ивана Благого, телохранителя и любовника Ванги).

Характерно в этом смысле и сообщение о том, что Иван Благой «повесился прямо на воротах её дома» (00:36:29–00:36:33 – закадровая речь); при этом «поговаривают, что Иван Благой повесился не по своей воле. Якобы, **прорицательница, владевшая чёрной магией, просто приворожила мужчину. А тот не выдержал душевных мук и покончил с собой. До сих пор его родные уверены: в смерти Ивана виновата Ванга**» (00:36:52–00:37:12 – закадровая речь). Отметим, что в более ранних сценах фильма говорилось о несчастной судьбе мужа Ванги, который умер всего через несколько лет после их брака. На протяжении всего фильма многократно заявляется о каких-то проклятиях Ванги.

Исходя из официально декларируемого отношения Православных Церквей к действиям, подобным вышеописанным, обоснованно утверждать, что православные верующие идентифицируют такие действия как духовно негативные, имеющие прямое отношение к религиозному оккультизму и к соответствующим религиозным практикам, оценивают их негативно.

Всё это весьма ясно и чётко дополняет образ Ванги, последовательно формируемый создателями фильма, и, тем самым, определяет нравственное и религиозное наполнение её образа.

Характерно приводимое в фильме описание намерения Ванги построить некую «церковь», которая отличалась бы от христианских церквей: «**Ванга принимает решение – на все свои деньги построить храм и снять таким образом тяготеющее над ней проклятье**» (00:37:36–00:37:45 – закадровая речь); при этом такая «церковь будет работать и днём, и ночью. Вот. Это вам не городская церковь, чтобы по часам работала. Открыта она весь день будет. И двое мужчин, чтобы охраняли» (00:37:45–00:37:56 – речь Ванги).

Очевидно, речь идёт о культовом сооружении какой-то секты, так как ни к каким религиозным конфессиям мировых религий это строение отнести (судя по приведённым в фильме кадрам съёмки его интерьера) невозможно. Это некое «самостоятельно функционирующее» без религиозных служителей сооружение, требующее охраны.

Об отношении Болгарской Православной Церкви к Ванге и Ванги к Православной Церкви в фильме сказано ясно и определённно: «**Церковь не приняла жертву**», отказав Ванге в строительстве православного храма (01:18:11–01:18:13 – закадровая речь), поскольку «**строительство “храма” велось без благословения Православной Церкви. Священники считали, что сооружение, построенное колдуньей и по собственному проекту, – это кощунство**» (01:21:27–01:21:40 – закадровая речь). В фильме показано, как Ванга истерично, с нескрываемой злобой кричит на архиерея Болгарской Православной Церкви (01:22:00–01:22:10), позволяет себе приказывать архиерею: «**В пятницу придёшь осветить церковь! Всё!**»

*Да там просто – приходишь и “Алилуйя-Алилуйя”, и всё!» (01:22:25–01:22:31 – речь Ванги).*

Затем показано, как Ванга злобно кричит православному священнику: *«Да я – более праведная, чем ты!» (01:23:17–01:23:19 – речь Ванги).*

Примитивизированные представления Ванги о том, чем является Церковь, в чём суть её таинств, упорствование Ванги в строительстве самовольно задуманного так называемого «храма» с навязыванием такового в качестве православного храма, её выражено неприязненное и крайне грубое отношение к священнослужителям – всё это так же вполне определённо характеризует Вангу с негативной стороны и содержательно дополняет сформированный фильмом её образ.

*«...“храм” так и не освятили. Тогда пророчица поступила по-своему. Она самостоятельно открыла “храм”. Вместо икон на его стенах изображения самой Ванги» (01:24:00–01:24:13 – закадровая речь, сопровождаемая видами оккультно-религиозного сооружения и его внутреннего интерьера, свидетельствующего, по существу, об обожествлении Вангой себя и о её стремлении быть объектом религиозного почитания и даже религиозного поклонения).*

Таким образом, по существу, создатели фильма доносят до зрителей устойчивый образ некой оккультно-религиозной секты со своим собственным культовым сооружением, главное лицо которой (Ванга) находится в конфликте с Православной Церковью.

Во второй части фильма все эти акцентированные содержательные особенности образа Ванги (очевидно, крайне негативные – в восприятии православных верующих) по существу переносятся на схимонахиню Феодосию путём применения манипулятивного приёма отождествления двух лиц, зрителей стараются убедить в том, что обе эти женщины – это одно и то же лицо.

Таким образом, в отношении схимонахини Феодосии реализуется известный приём наклеивания ярлыка, в данном случае – ярлыка члена оккультно-религиозного течения, негативно воспринимаемого в православном христианстве. Ложное приписывание увлечения религиозным оккультизмом является крайне оскорбительным для любого православного верующего. Это коммуникативное послание создателей фильма является их осознанной позицией и направлено на откровенную дискредитацию, порочение в сознании зрителей, в общественном мнении образа схимонахини Феодосии.

При этом целью применения обозначенных выше приёмов является не только дискредитация одного лишь указанного лица (схимонахини Феодосии). Поскольку указанное лицо находится в очевидной неразрывной связи с социальной группой православных верующих и с Русской Православной Церковью, постольку приписывание создателями фильма крайне негативных качеств схимонахине Феодосии (посредством

применения указанных выше приёмов) одновременно автоматически влечёт за собой формирование заведомо ложного уничижительного образа православных верующих, выражающих особое уважение или религиозное почитание схимонахини Феодосии. Формируется представление о лицах, уважающих и почитающих её, как лицах с фиктивной религиозностью и низкими интеллектуальными качествами, неспособных понять абсурдность ситуации: сконструированный создателями фильма персонаж «Ванга-Феодосия» – оккультистка, занимается т.н. «чёрной магией», а православные верующие в России её («Вангу-Феодосию») религиозно почитают, что логически определяет вывод о явной неадекватности этих верующих.

Такой образ православных, формируемый фильмом, не соответствует действительности. За счёт применения вышеуказанных приёмов православным верующим (тем из них, кто выражает уважение или религиозное почитание схимонахини Феодосии), атрибутируется ряд заведомо ложных негативных, уничижительных характеристик, вследствие чего грубо унижается человеческое достоинство этих православных верующих и оскорбляются их религиозные чувства.

В фильме утверждается мысль о крайне негативных нравственно-психологических качествах личности Ванги:

*«она была ... злобной»* (00:35:55–00:35:57 – речь демонстрируемого в кадре мужчины, представленного как Иван Иванов, сын Ивана Благого, телохранителя и любовника Ванги);

*«Родные рассказывали: с каждым годом Ванга становилась всё более раздражительной и несдержанной. Своим самым близким людям она признавалась – постоянные видения лишают её контроля над собой»* (01:08:51–01:09:06 – закадровая речь).

Крайне негативно характеризует Вангу и продемонстрированное в фильме её крайне неприязненное, дисфорическое<sup>174</sup> отношение ко всем женщинам в целом, которым (каждой второй) она голословно наклеивает клеветнический инвективный ярлык *«потаскухи»*: *«А вот каждая вторая женщина – потаскуха»* (00:30:33–00:30:36 – речь Ванги).

Слово «потаскуха» является грубым бранным словом с сексуальной семантикой, имеющим высокий потенциал оскорбления и унижения достоинства личности. Так, согласно «Толковому словарю ненормативной лексики русского языка» Д.И. Квеселевича, слово «потаскуха» означает

<sup>174</sup> Здесь и далее в настоящем заключении **«дисфорический»** – характеризующийся особой нетерпимостью и непереносимостью, основанной на этих чувствах и установках злобой. От слова «дисфория» [дис... – приставка, сообщающая понятию, к которому прилагается, отрицательный или противоположный смысл, + греч. *pherō* – переношу] – расстройство настроения, характеризующееся раздраженным злобно-тоскливым состоянием, с раздражительностью, доходящей до взрывов гнева с агрессивностью (Современный словарь иностранных слов. 2-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1999. – С. 208, 204).

«женщину лёгкого поведения, развратницу, шлюху»<sup>175</sup>. Тем самым, Ванга создаёт крайне аморальный и заведомо ложный образ, свойственный, по её словам, «каждой второй женщине». В этом тоже выражается психологическая неадекватность, девиантность Ванги (или формируемого фильмом образа Ванги). Далее в фильме эти же качества автоматически атрибутируются схимонахине Феодосии путём отождествления указанных двух лиц.

Соответственно, формируется ложный образ неадекватных, лишённых самоуважения и чувства собственного достоинства православных верующих, которых (если это женщины) или близких которых (если это мужчины) сконструированный создателями фильма персонаж «Ванга-Феодосия» в каждом втором случае клеветнически определяет «*потаскухами*», но которые при этом её («Вангу-Феодосию») уважают и почитают. Именно такой формируется фильмом логический ряд. Тем самым, жестоко унижается человеческое достоинство православных верующих (тех, кто уважает и религиозно почитает схимонахиню Феодосию), грубейшим образом оскорбляются их религиозные чувства.

Следует отметить многократное публичное обсуждение сексуальной жизни самой Ванги и её мужа (см., например: 00:27:18–00:28:24 – ряд речей; 00:29:17–00:29:28 – закадровая речь; – 00:29:30–00:39:33 – речь демонстрируемой в кадре женщины без её идентификации в данной сцене; 00:15:34–00:15:41 – закадровая речь; 00:30:53–00:30:58 – закадровая речь, а также ряд других фрагментов исследуемого фильма). Заявляется, что Ванга на многие годы «*сохранила отвращение к мужчинам*» (00:15:34–00:15:39 – закадровая речь).

На протяжении всего фильма многократными сценами, с различной степенью кодирования коммуникативного сигнала, формируется образ Ванги как алчной женщины (см., например, сцену: 01:08:21–01:08:24). Чуть позже в фильме эта характеристика посредством переноса (за счёт отождествления Ванги и схимонахини Феодосии) будет атрибутирована схимонахине Феодосии. Более того, в отношении самой схимонахини Феодосии в фильме будет непосредственно подчёркнуто, что «*пророчица предсказывает... и охотно берёт за это деньги*» (01:02:37–01:02:41 – закадровая речь). Здесь «пророчицей» названа непосредственно схимонахиня Феодосия.

Отождествление Ванги и схимонахини Феодосии во второй части фильма, ведущее к переносу образа Ванги на схимонахиню Феодосию, распространяет на схимонахиню Феодосию и все вышеуказанные характеристики, атрибутированные в фильме Ванге.

Дополнительное атрибутирование характеристик несовместимости деятельности Ванги с церковной жизнью и с церковным вероучением, даже определённой антицерковности Ванги производится, когда в фильме

<sup>175</sup> *Квеселевич Д.И.* Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 656.

говорится о том, что в определённый период своей жизни Ванга *«заявляет: она больше не будет предсказывать будущее и уходит в монастырь. Но ни один монастырь не соглашается принять её»* (00:31:35–00:31:45 – закадровая речь). Указанное высказывание, а также высказывание о том, что Ванга лишь много позже *«прекращает попытки постричься в монахини»* (00:33:51–00:33:54), обоснованно оценивать как свидетельствующие о том, что Ванга продолжала такие попытки в течение длительного времени, но православные монастыри отказывали ей.

В фильме также говорится, что Ванга познакомилась и подружилась с Л. Живковой на почве увлечения *«эзотерикой и мистикой»* (00:38:51–00:39:57). Характерно содержание предложенного Вангой «рецепта» исцеления Л. Живковой, попавшей в «страшную аварию» и пребывавшей в состоянии комы: *«Ванга поручила, чтобы они никаких лекарств ей не давали, а чтобы только массаж делали»* (00:42:05–00:42:10 – речь демонстрируемого в кадре мужчины, представленного как Димитр Наполеонов, друг Ванги).

Согласно закадровой речи и по приводимому в кадре свидетельству псевдоцелителя А. Чумака, во время своих практик Ванга впадала в экзальтацию и транс (00:40:31–00:40:32 – закадровая речь), при этом *«у неё сразу в этот момент меняется голос – она начинает говорить...»*, далее А. Чумак передразнивает Вангу, имитируя её явно экзальтированное состояние, явную ненормальность её речи (интонации, темп и др.) (00:40:33–00:40:38 – речь А. Чумака в кадре), заявляет, что голос Ванги становился *«скрипучим»* (00:40:40), описывая её трансное состояние. Ближе к концу фильма это состояние уже открыто определяется в фильме как *«беснование»*: *«транс – состояние, в котором Ванга начинала предсказывать. В этом случае пророчества получались наиболее точными. Это состояние священники называют беснованием»* (01:20:12–01:20:27 – закадровая речь).

Перенос в последующих сценах образа женщины, которой свойственно беснование, на схимонахиню Феодосию одновременно формирует у зрителей представление о православных верующих, выражающих уважение или религиозное почитание схимонахини Феодосии, как о неадекватных лицах со сниженными интеллектуальными способностями и с размытыми религиозными ориентирами, неспособных ясно воспринимать и мыслить. Формируется следующий логическо-смысловой ряд: в Болгарии сконструированный создателями фильма персонаж «Вангу-Феодосию» на порог не пустили ни в один православный монастырь, этот персонаж систематически впадает в беснование и транс, а значительное число православных верующих в России её («Вангу-Феодосию») религиозно почитает.

Посредством такого совершенно необоснованного отождествления Ванги и схимонахини Феодосии фильм подводит зрителей к



умозаключению о неадекватности тех верующих, которые уважают и почитают схимонахиню Феодосию, о фиктивности их религиозных чувств.

Следовательно, за счёт применения такого приёма социальной группе православных верующих, которые уважают и почитают схимонахиню Феодосию, атрибутируется ряд характеристик, грубо унижающих человеческое достоинство этих православных верующих и оскорбляющих их религиозные чувства.

Отметим, что для анализа воздействия фильма не имеет значения мера соответствия созданного в фильме образа Ванги реальной Ванге.

Существенное значение имеет то, что на протяжении большей части фильма создаётся образ Ванги как явно психически неадекватной и нравственно порочной женщины (лгунья, клеветница), исповедующей религиозный оккультизм и занимающейся практиками т.н. «чёрной магии», а после этот образ, внедрённый в сознание зрителей путём манипулятивных приёмов, способствующих интроекции зрителями этого образа как правдивого и реального, полностью переносится на схимонахиню Феодосию. Создатели фильма применили для такого переноса образа Ванги на схимонахиню Феодосию приёмы подмены фактов мнениями, ложного атрибутирования (наклеивания ярлыков) и ложного отождествления.

Важнейшей (по существу – главной) стилистической особенностью исследуемого фильма является использование чрезмерно эмоционально окрашенной, экспрессивной авторской речи, передающей психологическое состояние нетерпения и возбуждения, что способствует (через психологический механизм индуцирования возбуждённого состояния) созданию впечатления важности сообщаемой информации, нагнетанию среди зрителей психологического напряжения, индуцирует в них возбуждённое ожидание, что будто бы в самое ближайшее время в фильме будет раскрыта некая *«ошеломляющая правда»*, будет раскрыта тайна о сегодняшнем местонахождении богатств Ванги. Избыточно эмоционально окрашенная интонация голоса за кадром, повествующего, комментирующего и делающего выводы от лица создателей фильма, способствует вовлечению зрителей в просмотр фильма и снижению их способности критически воспринимать транслируемую фильмом информацию.

При этом многократными повторами, рефреном на протяжении всего фильма зрителю очень активно и акцентированно внушается мысль о существовании огромного состояния Ванги, местонахождение которого стало «тайной»: *«И тайна многомиллионного состояния самой известной предсказательницы двадцатого века. Смотрите после рекламы»* (00:21:23–00:21:30 – закадровая речь). Далее говорится, что после смерти Ванги осталось её *«наследство»*, за которое её близкие устроили *«битву»* (00:33:40–00:33:43 – закадровая речь).

Приведём ещё ряд референтных цитат (о «богатстве» Ванги).

«*Смотрите далее... И тайна многомиллионного состояния самой известной предсказательницы XX века. Смотрите после рекламы*» (00:38:07–00:38:08 и 00:38:12–00:38:19 – закадровая речь).

«*Она хорошо знала, что вокруг её наследства разгорается огромный скандал, ведь за долгие годы провидица накопила большой капитал. Ванга постоянно говорила близким, что после её смерти между родными начнётся жестокая битва за деньги*» (00:43:18–00:43:43 – закадровая речь).

«*Знала ли Ванга, что после её смерти развернётся настоящая битва за её состояние? Ведь за годы работы великая провидица накопила немалую сумму, которую каждый хотел прибрать к рукам*» (00:46:49–00:47:05 – закадровая речь). «*Я лично вносил на счёт в банке шестнадцать миллионов левов. Это была лишь часть её состояния*» (00:47:06–00:47:12 – речь демонстрируемого в кадре мужчины, представленного как Пётр Костадинов, охранник Ванги).

«*Впрочем, скоро оказалось, Ванга предвидела делёжку наследства. Более того, великая провидица спрятала свой капитал*» (00:47:13–00:47:23 – закадровая речь); характерно нагнетающее тревогу музыкальное сопровождение, следующее за этой речью (00:47:24–00:47:28).

«*Смотрите прямо сейчас. Клад Ванги – наследство, сопоставимое с бюджетом Болгарии. Куда исчезли миллионы левов?*» (00:47:30–00:47:38 – закадровая речь).

«*Золото Ванги. О нём много говорили. Все сомневались. А мы нашли!*» (00:47:42–00:47:48 – закадровая речь).

«*К концу жизни у Ванги скопилось немало сбережений, а в доме появились ценные вещи*» (00:50:00–00:50:06 – закадровая речь).

«*А где же заработанные деньги? Куда исчезло наследство Ванги? И кто присвоил многомиллионное состояние?*» (00:50:39–00:50:49 – закадровая речь). «*Я лично вносил на счёт в банке шестнадцать миллионов левов. Это была лишь часть её состояния. И это означало лишь одно: Ванга почти не тратила деньги на себя*» (00:50:50–00:51:00 – речь демонстрируемого в кадре мужчины, представленного как Пётр Костадинов, охранник Ванги).

«*Пожилую женщину больше беспокоило, как родные будут делить её наследство. Ведь великая пророчица уже предвидела: битва за деньги развернётся нешуточная*» (00:51:12–00:51:25 – закадровая речь).

«*Ванга не любила тратить деньги. Всё, что ей приносили посетители, она складывала в небольшой тайничок у себя в комнате и уверяла родных – когда-нибудь эти сбережения ей понадобятся*» (00:53:18–00:53:31 – закадровая речь).

В фильме рассказывается о поступившем Ванге от болгарских спецслужб ультимативном предложении о «работе на казну» (01:03:38–

01:03:40 – закадровая речь) – под угрозой, что, в противном случае, «от её репутации не оставят камня на камне» (01:04:02–01:04:11 – закадровая речь). О её накоплениях в этот период говорится так: «Об этих деньгах ходят слухи, что их было **четыре миллиона долларов США**» (01:06:01–01:06:07 – речь демонстрируемой в кадре женщины, представленной ранее как Святослава Тодоркова, журналист). Причём (поскольку, как говорится в фильме, Ванга согласилась на сотрудничество) «**сотрудничество с властью наилучшим образом сказалось на зароботке Ванги**» (01:06:08–01:06:12 – закадровая речь).

«Популярность и **благополучие Ванги росли день ото дня**» (01:06:54–01:06:58 – закадровая речь).

«Кто позарился на **деньги великой провидицы?**» (01:09:59–01:10:02 – закадровая речь).

«Для чего **предсказательница копила миллионы? И удалось ли ей спасти своё золото?**» (01:10:06–01:10:14 – закадровая речь).

«Проклятая Ванга! Куда **предсказательница спрятала клад? И смог ли его кто-то найти? ... Кому досталось наследство великой пророчицы?**» (01:18:14–01:18:21 и 01:18:24–01:18:28 – закадровая речь).

«Ванга хорошо понимала: после её смерти родные станут бороться за её **наследство**» (01:20:07–01:20:13 – закадровая речь).

«Поговаривали, что на похороны Ванги посетители **привезли огромную сумму денег. Миллионы левов** родные провидицы хотели объединить со **сбережениями Ванги**, а затем поделить согласно завещанию. Но оказалось, для них был заготовлен сюрприз: нотариус объявил родственникам – всё своё наследство Ванга велела оставить государству» (01:24:30–01:24:54 – закадровая речь).

«**Пять миллионов! С ума сойти! Надо обязательно...**» (01:25:42–01:25:46 – обрывочная речь неидентифицированной в кадре женщины). На протяжении отрезка фильма с 01:25:42 по 01:26:14 многоголосицей хаотично и многократно звучат реплики разных лиц про нажитые Вангой деньги, валюту, про планы купить особняки и машины, когда Ванга «**окочурится**». Это – так же один из приёмов манипулятивного воздействия на сознание зрителей; его применение направлено на закрепление ранее внушённых зрителям коммуникативных посланий.

В фильме несколько раз говорится о «**бесследно исчезнувшей сумке с фамильными драгоценностями**» (см, например: 01:26:21–01:26:27 – закадровая речь). «**Никто не мог понять, где эта сумочка с золотом. Она должна была находиться в муниципалитете, но служащие, якобы, её отправляли в какие-то министерства. В конце концов она куда-то исчезла**» (01:26:29–01:26:40 – речь демонстрируемой в кадре женщины, представленной как Святослава Тодоркова, журналист).

«В распоряжении родственников Ванги оставалась лишь та **сумма денег, которая была собрана на её похороны. Но внезапно и**

она исчезла. **Четыре миллиона долларов** буквально растворились в воздухе» (01:27:14–01:27:29 – закадровая речь).

«Кто украл **гробовые деньги** великой провидицы? И для чего Ванга спрятала клад?» (01:27:30–01:27:36 – закадровая речь).

«История с **исчезновением четырёх миллионов долларов**, собранных на похоронах Ванги, до сих пор будоражит всю Болгарию. Одни говорят, что **деньги** осели в кассах фонда, который после смерти Ванги стал заниматься содержанием “храма”. Другие же уверяют, судьба этих **денег** куда как прозаичнее» (01:27:55–01:28:15 – закадровая речь).

«...а не там ли великая провидица спрятала свой **клад**? Десятки отчаянных людей пытались его разыскать, но пока безуспешно. Впрочем, Ванга предвидела и это и наверняка продумала, как сохранить свои **драгоценности**» (01:31:28–01:31:46 – закадровая речь).

Таким образом, на протяжении фильма коммуникативное послание о крупной сумме денег Ванги прозвучало более тридцати раз!

Отмеченное многократное повторение на протяжении всего фильма утверждения про якобы где-то спрятанное «богатство» Ванги, явная избыточность этих повторов (редундантность) в разных вариациях, даже выше отмеченный полный дословный повтор речи персонажа «Пётр Костадинов» – совершенно не случайны, а вполне целенаправленны, представляя собой манипуляцию сознанием зрителей, которая преследует вполне чёткие цели – навязать, принудительно закрепить эту мысль в их сознании, повысить возбуждённый фильмом интерес зрителей к судьбе «богатств» Ванги, а по существу – спровоцировать зрителей на активный поиск этих «богатств».

Посредством реализации такой коммуникативной стратегии у зрителей формируется представление о том, что накопленное Вангой большое богатство где-то спрятано и эта тайна вот-вот будет раскрыта именно в этом фильме. У зрителей формируется состояние возбуждённого ожидания раскрытия этой «тайны» – где спрятано состояние (реальное или мнимое) Ванги. Тем более что создатели фильма прямо утверждают, что нашли «**золото Ванги**» (00:47:42–00:47:48 – закадровая речь).

После такой массивной психологической обработки зрителей во второй части фильма начинается столь же активное внушение зрителям мысли о том, что Ванга, оказывается, жива и ныне проживает в городе Скопине под именем схимонахини Феодосии. «Как известную провидицу подменили? И правда ли, что она до сих пор жива?» (00:57:04–00:57:11 – закадровая речь). «**Действительно ли провидицу подменили? И кто это сделал?** – Вопросы, на которые многие годы никто не мог дать ответ. **И только сейчас эта загадка, похоже, разгадана.** – В селе Скопино<sup>176</sup> Рязанской области живёт пожилая слепая женщина. Она появилась тут

<sup>176</sup> Искажение статуса населенного пункта Скопин с города на село авторами фильма обоснованно оценивать как намеренное, призванное обеспечить некоторую защиту авторов фильма на случай судебных преследований. – Прим. авт.

в конце восьмидесятых, говорила по-русски с акцентом и предсказывала судьбу» (01:01:57–01:02:25 – закадровая речь). Эта женщина далее описывается следующим образом: *«Пророчица предсказывает только хорошее и охотно берёт за это деньги. Предсказания всегда сбываются – говорят сельчане. Здесь верят: в Болгарии 11 августа 1996 года похоронили не ту Вангу. Настоящая провидица, вывезенная болгарскими спецслужбами и забытая в период развала СССР, по-прежнему живет здесь под именем матушки Феодосии»* (01:02:38–01:03:07 – закадровая речь). Характерно, что одновременно с этой речью демонстрируется изображение лежащей в постели схимонахини Феодосии (01:03:04–01:03:07).

Далее до 01:31:46 про схимонахиню Феодосию в фильме нет упоминаний, но продолжается индуцирование возбуждённого интереса зрителей относительно спрятанных где-то «денег Ванги». Затем с 01:31:46 сюжет непосредственно про Вангу обрывается и начинается снова сюжет про схимонахиню Феодосию, без всяких смысловых переходов и комментариев такого резкого изменения сюжетной линии. Это один из известных манипулятивных приёмов, направленный (в данном фильме) на содействие достижению зрителями интроекции утверждения о тождестве Ванги и схимонахини Феодосии.

*«В этот дом, что стоит на окраине села Скопина, каждую пятницу выстраивается огромная очередь. Сюда за помощью приезжают люди со всей России»* (01:32:02–01:32:13 – закадровая речь).

При этом схимонахине Феодосии приписываются, по существу, свойства, сходные с теми, которыми, как следует из фильма, обладала Ванга, что способствует отождествлению схимонахини Феодосии с Вангой. В частности, заявляется, что схимонахиня Феодосия является гадалкой-предсказательницей, что для православных верующих является социально осуждаемой деятельностью, совершенно недопустимой, даже запрещённой – с религиозной (православного христианства) точки зрения.

Зрителю внушается, что предметом предсказаний схимонахини Феодосии являются какие-то мелкие бытовые вопросы (вполне в стиле газетных рекламных объявлений «гадалок»): *«Ну, да, предсказывает. Вот даже и мне она предсказывала... Она мне сказала, что “вот здесь освободится место, вот здесь в автобазе, и ты поступишь на эту работу”»* (01:32:14–01:32:24 – речь демонстрируемой в кадре женщины, представленной как Раиса Александрова, соседка). В данном случае реализован известный приём совмещения возвышенного, религиозно почитаемого (уважаемого) с профанным (не обладающим весомой ценностью), что представляет собой попытку редуцировать и литотизировать значение личности схимонахини Феодосии в восприятии и сознании православных верующих.

*«Провидицу зовут Феодосия. Но кто она и откуда, никто не знает»* (01:32:24–01:32:29 – закадровая речь). Сразу после этого

высказывания звуковой ряд о том, что *«журналистов даже на порог не пускают»* (01:32:30–01:32:32 – закадровая речь) совмещён с 01:32:28 по 01:32:35 с видеорядом, изображающим энергичные, с применением силы, самовольные попытки тележурналиста ворваться в дом схимонахини Феодосии, грубейшим образом нарушая конституционно гарантированные неприкосновенность жилища и неприкосновенность частной жизни человека и соответствующие нормы федеральных законов. После этого заявляется: *«Мы – первая съёмочная группа, которая побывала в доме ясновидящей»* (01:32:36–01:32:40 – закадровая речь); это высказывание сопровождается показом крупных планов лежащего в постели старого человека – схимонахини Феодосии (01:32:36–01:32:51; 01:33:02–01:33:05).

Учитывая, что съёмочная группа (как показано в фильме) ворвалась в дом схимонахини Феодосии насильственным образом, явно без разрешения хозяев дома, непосредственно самой схимонахини Феодосии, такие действия съёмочной группы не только глубоко аморальны, но и, очевидно, образуют состав преступления, предусмотренного статьей 139 «Нарушение неприкосновенности жилища» Уголовного кодекса РФ. Кроме того, указанные действия образуют состав преступления, предусмотренного статьей 137 «Нарушение неприкосновенности частной жизни» Уголовного кодекса РФ, а именно представляют собой незаконное собрание и распространение сведений о частной жизни лица, составляющих его личную или семейную тайну, без его согласия в публично демонстрируемом произведении в средствах массовой информации.

Кроме того, показ в фильме насильственного проникновения в дом, где находится схимонахиня Феодосия, без согласия хозяев дома, вполне способен спровоцировать на повторение таких действий некоторых зрителей, которые поверили в достоверность изложенных в фильме сведений.

Ворвавшись в спальню схимонахини Феодосии, журналист громко произносит: *«Вы – Ванга?!»* (01:32:41–01:32:42 – речь не демонстрируемого в кадре журналиста). В данном случае это – не вопрос, а утверждение, замаскированное под риторический вопрос. Этот приём так же направлен на отождествление схимонахини Феодосии с Вангой.

Затем следует утверждение о том, что *«местные жители не сомневаются – знаменитая провидица Ванга жива. Но как она оказалась в этой глубинке, никто объяснить не может»* (01:32:51–01:33:02 – закадровая речь), реализующее манипулятивный приём подмены факта мнением.

Далее журналист громко выкрикивает в лицо схимонахине (камеру максимально приближают к её лицу): *«Вы – Ванга?!»* (01:33:03–01:33:04 – речь не демонстрируемого в кадре журналиста, возможно – того, кто показан врывающимся в дом схимонахини Феодосии (01:32:28–01:32:35)). «Нет», – отвечает схимонахиня Феодосия (01:33:04).

Здесь видеоряд обрывается, и в кадре вновь демонстрируется Ванга, заявляющая: *«С большим удовольствием я погуляла бы по Москве! Посмотрела бы улицы»* (01:33:07–01:33:12 – речь Ванги). Тем самым, реализован намёк на то, что Ванга осуществила свою мечту поехать в России, по каким-то причинам оставшись потом в Скопине.

Фактически оба указанных сюжетных фрагмента (00:57:04–01:03:07 и 01:31:46–01:33:04), направленных на внедрение в сознание зрителей коммуникативного послания о тождестве Ванги и схимонахини Феодосии и разделённых массивированным внушением зрителям мысли о существовании где-то пропавших «денег Ванги», являются наивысшей точкой создаваемого в фильме напряжения, и провоцируют акты насилия в отношении схимонахини Феодосии в поисках «богатств Ванги». А своими (описанными выше) действиями как примером съёмочная группа демонстрирует возможность проникнуть в дом схимонахини Феодосии.

Реализованный концептуальный замысел фильма (описанный выше) и совокупность применённых в этом фильме приёмов манипуляции обеспечивают общий целостный эффект фильма – формирование убеждения у зрителей о тождественности двух указанных женщин и о наличии ныне у схимонахини Феодосии значительного богатства. При этом короткий фрагмент в конце фильма, предназначенный предотвратить судебные разбирательства в отношении создателей фильма: *«Ванга Гущерова родилась в далёком 1911 году. И вряд ли дожила до наших дней. Знаменитой предсказательнице приписывают различные сверхъестественные способности. Обладала ли она ими на самом деле? – Вопрос, на который нет ответа. Умерла Ванга в 1996 году в ... одиночестве»* (01:33:21–01:33:47) – не способен нейтрализовать или смягчить негативные последствия воздействия фильма (в том числе от оскорбления религиозных чувств верующих и формирования фильмом в сознании зрителей негативных убеждений в отношении схимонахини Феодосии и православных верующих), учитывая также, что эти заключительные слова звучат одновременно с бегущей строкой завершающих фильм титров.

Более того, указанный заключительный фрагмент фильма подтверждает, что создатели фильма сами не верили и не верят в тождество Ванги и схимонахини Феодосии, были убеждены, что Ванга давно умерла в Болгарии. Следовательно, тем самым авторы фильма подтверждают, что их замысел состоял **не** в журналистском расследовании, выяснении истинного отношения между Вангой и схимонахиней Феодосией, а в том, чтобы ввести зрителей в заблуждение и привлечь их внимание ложной сенсацией, рассказ о которой осознанно сопровождается осуществляемыми с особым цинизмом высказываниями и иными действиями создателей фильма, являющимися грубым унижением чести и достоинства схимонахини Феодосии, жестоким издевательством над ней, распространением о ней заведомо ложных порочащих

измышлений, одновременно – унижением человеческого достоинства православных верующих (тех из них, кто выражает уважение или религиозное почитание схимонахини Феодосии) по признаку отношения к религии и оскорблением их религиозных чувств.

Проведённый анализ фильма «Вся правда о Ванге», транслировавшегося на телевизионном канале РЕН ТВ 30 апреля 2013 г., позволяет сделать вывод о том, что в этом фильме в отношении схимонахини Феодосии реализованы следующие приёмы жестокого порочения её личности, унижения её чести и достоинства:

1) приёмы атрибутирования негативных характеристик (приём метафор и приём наклеивания ярлыков) одному лицу (Ванге) и приём отождествления одного лица (Ванги) с другим лицом (схимонахиней Феодосией), за счёт этих приёмов – реализация переноса на схимонахиню Феодосию ранее созданного негативного образа (Ванги), в результате чего осуществлено заведомо ложное и оскорбительное атрибутирование схимонахине Феодосии характеристик, в том числе инвективных:

– психически неадекватного лица, страдающего галлюцинациями (00:04:18–00:04:35; 00:03:39–00:03:47; 00:07:35–00:07:38; 00:22:17–00:22:28; 00:22:30–00:22:42; 00:21:53–00:22:14; 00:27:08–00:27:13), неспособного держать себя под контролем, ведущего себя неадекватно и систематически впадающего в экзальтацию и транс (01:08:51–01:09:06; 00:40:31–00:40:32; 00:40:33–00:40:38; 00:40:40), а также в состояние, которое «*священники называют беснованием*» (01:20:12–01:20:27);

– лица, исповедующего религиозный оккультизм и занимающегося религиозными практиками т.н. «чёрной магии» (00:24:06–00:24:26; 00:23:57–00:24:04; 00:37:13–00:37:14; 00:37:16–00:37:17; 00:26:29–00:26:38; 00:36:29–00:36:33 во взаимосвязи с 00:36:52–00:37:12); лица, увлечённого «*эзотерикой и мистикой*» (00:38:51–00:39:57), что, в силу осуждения такой деятельности в православном христианстве, является оскорбительным для православной христианки;

– лгуны и мистификатора (00:54:04; 00:54:40–00:54:44; 00:06:21–00:06:23; 00:06:09–00:06:10), злобного (00:35:55–00:35:57) и алчного человека (01:08:21–01:08:24, см. также: 01:02:37–01:02:41); лица, пребывающего в гордыне (01:23:17–01:23:19);

– лица, создавшего собственную религиозную секту со своим культовым сооружением (с изображениями облика Ванги в качестве икон), настойчиво навязываемым Православной Церкви в качестве «православного храма», которая оценивает это сооружение как «*кощунственное*» (00:37:36–00:37:45; 00:37:45–00:37:56; 01:18:11–01:18:13; 01:21:27–01:21:40; 01:22:00–01:22:10; 01:22:25–01:22:31; 01:24:00–01:24:13);

– характеристики клеветницы, называющей каждую вторую женщину «*потаскухой*» (00:30:33–00:30:36);



– «гадалки» и «ясновидящей» (01:32:14–01:32:24; 01:32:36–01:32:40), что, в силу осуждения такой деятельности в православном христианстве, является оскорбительным для православной христианки;

2) непосредственное оскорбление вторжением в частную жизнь схимонахини Феодосии посредством самовольного насильственного вторжения в её дом, незаконного собирания и распространения сведений о её частной жизни, составляющих её личную тайну, без её согласия в публично демонстрируемом произведении в средствах массовой информации (демонстрация сцен лежащей в постели схимонахини Феодосии (01:32:28–01:33:04)), что является грубейшим нарушением гарантируемой Конституцией Российской Федерации и защищаемой федеральными законами неприкосновенности её жилища и неприкосновенности её частной жизни.

Следует также отметить, что в исследуемом фильме реализованы два приёма, подстрекающие и побуждающие зрителей к совершению актов насилия в отношении схимонахини Феодосии, к вторжению в её дом в целях поиска мифического «клада» («наследства», «богатств» и т.п.) Ванги:

1) формирование убеждённости в реальном наличии такого «клада» и его огромной стоимости, о его лёгкой доступности и одновременно убеждённости о том, что этот «клад» находится у схимонахини Феодосии (длинный ряд фрагментов фильма), тем самым формируется мотив для его активного поиска;

2) показано совершение участником съёмочной группы насильственного вторжения в дом схимонахини Феодосии, что фактически является примером для повторения (01:32:28–01:33:04).

Проведённый анализ фильма «Вся правда о Ванге», транслировавшегося на телевизионном канале РЕН ТВ 30 апреля 2013 г., также позволяет сделать вывод о том, что в этом фильме применены следующие приёмы, посредством которых осуществлены жестокое унижение человеческого достоинства православных верующих (по признаку отношения к религии) и оскорбление их религиозных чувств (хронометрическая привязка указана в тексте заключения выше):

1) унижение человеческого достоинства и оскорбление религиозных чувств православных верующих через заведомо ложное и оскорбительное атрибутирование схимонахине Феодосии длинного ряда заведомо ложных крайне негативных, инвективных характеристик, приписывание ей социально и религиозно (в православном христианстве) осуждаемых действий, наклеивание ей порочащих её ярлыков, поскольку в силу высокого религиозного авторитета схимонахини Феодосии, неотделимо связанного с авторитетом Русской Православной Церкви, её унижение и дискредитация автоматически оскорбляют религиозные чувства значительной части православных верующих;

2) формирование заведомо ложного уничижительного образа непосредственно православных верующих, выражающих особое уважение или даже религиозное почитание схимонахини Феодосии, в целях унижения их человеческого достоинства по признаку отношения к религии (к православному христианству) и оскорбления их религиозных чувств:

– как лиц явно неадекватных, с низкими интеллектуальными качествами или с фиктивной религиозностью, неспособных увидеть очевидную ненормальность (даже абсурдность) складывающейся ситуации, учитывая, что в фильме показано, как указанное уважаемое и почитаемое ими лицо (через внушение тождества Ванги и схимонахини Феодосии) исповедует религиозный оккультизм и занимается религиозными практикам т.н. «чёрной магии», впадает в «беснование» и транс создало собственную религиозную секту, выражает крайне неприязненное и злобное отношение к Православной Церкви, является лгуней, мистификатором, при этом указанное лицо показано как психически неадекватное;

– как лиц неадекватных и нравственно деформированных, не обладающих самоуважением и чувством собственного достоинства, учитывая, что в фильме уважаемое и религиозно почитаемое ими лицо показано (через внушение тождества Ванги и схимонахини Феодосии) клеветницей, дисфорически относящейся к женщинам и клеветущей на женщин, создающей крайне аморальный и заведомо ложный образ женщины (каждой второй женщины) как «*потаскухи*».

### **Выводы.**

1. Да. Имеются необходимые и достаточные основания для оценки фильма «Вся правда о Ванге», транслировавшегося на телевизионном канале РЕН ТВ 30 апреля 2013 г., как направленного на унижение человеческого достоинства православных верующих в связи с исповеданием ими религии и на оскорбление их религиозных чувств.

2. Да. Имеются необходимые и достаточные основания для оценки фильма «Вся правда о Ванге», транслировавшегося на телевизионном канале РЕН ТВ 30 апреля 2013 г., как грубейшим образом унижающего честь и достоинство схимонахини Феодосии (Косоротихиной). Фильм также провоцирует совершение насильственных действий в отношении схимонахини Феодосии.

\* \* \* \* \*

**Понкин И.В., Абраменкова В.В. Заключение специалистов (ответы специалистов на вопросы) от 21.03.2011 по выпуску № 4 журнала «Артхроника» за 2010 год**

**Вводная часть**

**Основание производства исследования**

Настоящее заключение подготовлено по результатам исследования, проведённого по обращениям Л.С. Гармаш и некоммерческого партнерства «Адвокатское бюро профессора М. Кузнецова» Московской городской коллегии адвокатов от 28.12.2010.

**Данные о специалистах**

Комиссия в следующем составе:

**Понкин Игорь Владиславович**, доктор юридических наук, председатель Правления Института государственно-конфессиональных отношений и права (стаж научной деятельности – 22 года, стаж экспертной деятельности – 11 лет), председатель комиссии,

**Абраменкова Вера Васильевна**, доктор психологических наук, заведующая лабораторией Института психолого-педагогических проблем детства Российской академии образования, профессор Московского государственного психолого-педагогического университета (стаж научной деятельности – 36 лет, стаж экспертной деятельности – 14 лет), член комиссии, –

провела комплексное психологическое и юридико-лингвистическое исследование представленных материалов.

**Представленные для исследования материалы**

Для исследования представлен выпуск № 4 журнала «Артхроника» за 2010 год, содержащий подлежащие исследованию следующие помещённые в статье Сергея Ходнева «Крестовый поход» (с. 70–79)<sup>177</sup> изображения (далее – объекты исследования), а также текстовые комментарии в указанной статье, непосредственно относящиеся к обозначенным изображениям:

1. Фотография работы А. Серрано «Христос в моче»<sup>178</sup> (с. 75).
2. Фотография работы М. Киппенбергера «Сначала ноги» (с. 75).

---

<sup>177</sup> Допускаем, что, кроме третьего и седьмого изображений (объектов из указанного перечня), остальные представленные для исследования объекты относятся не к указанной статье, а к сопряжённым с ней по смыслу редакционным вставкам. На с. 78 имеется ссылка на некую Александру Новоженову как автора. Однако оценка этих вопросов не входила в круг задач авторов настоящего исследования и не имеет существенного значения для ответов на поставленные вопросы.

<sup>178</sup> Здесь и далее применительно к исследуемым изображениям использованы названия в соответствии с подписями или текстовыми комментариями, приведенными в указанной статье.

3. Фотография перформанса О. Кулика «Новая проповедь» (с. 76).
4. Фотография работы К. Офили «Дева Мария» (с. 77).
5. Фотография инсталляции Д. Незнальской «Страсть» (с. 78).
6. Фотография работы Т. Коха «Христос с эрекцией» (с. 79).
7. Фотография работы Д. Пиликина «Я тебя люблю. Но сейчас мне некогда» (с. 75).
8. Фотография инсталляции П. Шмидлина «Мисс Китти» (с. 79).

### **Исследование проводилось в рамках следующих вопросов:**

**1.** Имеются ли среди представленных для исследования изображений, опубликованных в выпуске № 4 журнала «Артхроника» за 2010 г., изображения, направленные на унижение человеческого достоинства по признаку отношения к религии? Если да, то какие из представленных для исследования изображений и за счет каких реализованных в них приёмов? По признаку отношения к какой именно религии (каким именно религиям) унижено человеческое достоинство граждан такими из представленных изображений? Имеются ли в относящихся к таким выявленным изображениям текстовых комментариях в указанном журнале какие-либо высказывания, позволяющие определить и оценить отношение к указанным изображениям со стороны редакции указанного журнала и (или) автора (авторов) статьи, в рамках которой размещены (опубликованы) указанные изображения? Если да, то каково выявленное отношение обозначенных лиц к таким изображениям?

**2.** Могут ли исследованные изображения, в отношении которых ответ на вопрос № 1 является положительным, быть обоснованно оценены как реализующие приём сатиры?

В рамках поставленных вопросов было **проведено комплексное психологическое и юридико-лингвистическое исследование** представленных материалов.

При производстве исследования были использованы методы психологического и юридико-лингвистического анализа. В рамках проведённого психологического анализа были использованы методы психосемантического анализа, контент-анализа и другие методы<sup>179</sup>. В рамках проведённого юридико-лингвистического анализа были использованы методы текстологического и лингвосемантического анализа.

Предметом исследования явились содержание, смысловая направленность, изобразительные приёмы и иные значимые для ответов на поставленные вопросы элементы и особенности представленных объектов исследования с позиции их психологической и юридико-

<sup>179</sup> Методы изложены в специальной литературе: *Кудрявцев И.А.* Комплексная судебная психолого-психиатрическая экспертиза. – М., 1999; *Коченов М.М.* Введение в судебно-психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998.

лингвистической оценки в рамках поставленных перед настоящим исследованием вопросов.

**Исследование в рамках ответа на вопрос № 1**  
**Исследование объекта № 1 – фотографии работы Андреса Серрано «Христос в моче», 1987 г. (с. 75)**

Исследуемый объект визуально представляет собой нечёткое, размытое красновато-желтого цвета изображение христианского распятия (распятия Иисуса Христа на кресте), погруженного в какую-то мутную жидкость. На то, что это именно образ распятого на кресте Иисуса Христа, указывает вполне узнаваемая конфигурация распятия, укоренившаяся в общественном стереотипе как распятие именно Иисуса Христа, в том числе положение тела распятой на кресте фигуры.

Для верующих христиан Иисус Христос – это объект религиозного поклонения, почитания и уважения. При этом здесь и далее авторами настоящего заключения также учитывается, что в исламе Иисус Христос – пророк Иса – является объектом религиозного почитания и уважения. То есть следует учитывать, что любые оскорбительные манипуляции с образом Иисуса Христа также унижают и человеческое достоинство мусульман. Однако далее исследуемые объекты проанализированы с позиции их воздействия именно на христиан, как основных адресатов коммуникативных посланий, реализованных в данном исследуемом изображении (как и в ряде других, указанных ниже).

Размещённый над исследуемым объектом на той же с. 75 текстовый комментарий следующего содержания: *«1987. Андрес Серрано. Христос в моче. Из целой серии фотографий, сделанных сквозь призму стакана с мочой, прославился именно Христос – распятие, показанное сквозь светящуюся взвесь урины художника»* – разъясняет содержание коммуникативного послания, передаваемого автором исследуемого объекта (адресантом) посредством указанного объекта его зрителям (адресатам).

Кроме того, процитированный комментарий позволяет чётко уяснить форму и содержание исследуемого объекта – это христианский крест (христианское распятие), погруженный в стеклянный сосуд (с прозрачными стенками) с мочой, либо помещённый за фоном человеческой мочи, налитой в указанный сосуд. Фон изображения содержит крапинки (схожие с пузырьками) и полосы, передающие обозначенную в текстовом комментарии технику первоначального создания изображения – съёмка *«через призму стакана с мочой»*. Мы не исключаем, что наложенный на изображение христианского распятия мутный, слабо-прозрачный красновато-желтый фон мог быть достигнут посредством использования компьютерно-программных средств. В любом случае, визуально объект объективно выглядит и может обоснованно оцениваться как намеренно создающий впечатление погружения христианского распятия в

человеческие испражнения (мочу). На это же указывает процитированный выше текст комментария. То есть реализован вполне определённый не допускающий двойного прочтения коммуникативный знак.

Оценка исследуемого объекта на информативность заложенного в него коммуникативного послания (семантические особенности коммуникативного послания, определяющие возможность адекватно интерпретировать содержание коммуникативного намерения адресанта этого коммуникативного послания) и на прагматическую релевантность (общественная, в том числе культурная, ценность, а также полезность информации, заложенной в коммуникативном послании, для объективного информирования об объекте, который стал предметом обозначенного коммуникативного послания) позволяет сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания, поскольку никакой ценности (культурной, в том числе – художественной, и практической) осуществляемое им намеренное, безосновательное и неспровоцированное оскорбление большой социальной группы (посредством применения экскрементального приёма) иметь не может, и вывод о достаточно полной информативности коммуникативного послания, поскольку коммуникативные намерения адресанта этого коммуникативного послания (автора исследуемого объекта) вполне ясны, чётко обнаруживаются и проясняются через выявление и анализ реализованных в исследуемом объекте приёмов.

Проведённое исследование объекта позволяет выделить следующие коммуникативные приёмы, посредством применения которых реализуется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя и которые обеспечивают направленность воздействия исследуемого объекта на жестокое, сильное унижение человеческого достоинства и на крайне болезненное оскорбление религиозных чувств лиц, исповедующих христианство (независимо от конфессиональной принадлежности):

1. Коммуникативный приём совмещения сакрального с экскрементальным (в более общем виде – приём совмещения сакрального с низменно-вульгарным). Указанный приём реализован дважды – как в самой композиции исследуемого визуального объекта, так и в его названии – «Христос в моче».

Допускаем, что у исходного экспоната или изображения могло быть полностью или частично иное название, но это не препятствует рассмотрению процитированного названия исследуемого объекта, поскольку в настоящем исследовании подлежит анализу не столько исходный экспонат или исходное изображение, репродукция которого опубликована в данном журнале, сколько совокупность изображения и текстового комментария, размещённого на этой же странице.

Учитывая культурные стереотипы и ценностные установки в культурах народов Российской Федерации, существующую систему

культурных стереотипов и коммуникативных кодов, обоснованно оценивать приём совмещения сакрального с экскрементальным как характеризующийся наибольшей экспрессивной агрессивностью, как один из наиболее уничижительных приёмов, обеспечивающих максимальную эффективность унижения достоинства личности человека.

Выявленное соединение священного для верующих христиан символа (распятия Иисуса Христа на кресте) и, соответственно, образа Иисуса Христа, распятого на кресте, с экскрементальным объектом является в крайней степени жестоким и изощрённым уничижительным издевательством над христианами, направленным на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства.

### 2. Коммуникативный приём использования обценной лексики.

Выявленное соединение в названии исследуемого объекта (с. 75) священного для верующих христиан символа с лексемой, отражающей экскрементальную семантику, трансформирует специфически нейтральный медицинский термин «моча» в данной коннотации в обценную лексему и даёт необходимые и достаточные основания для вывода об использовании в указанном комментарии к исследуемому объекту обценной<sup>180</sup> оскорбительной лексики в целях крайне жёсткого оскорбления, унижения адресата, позволяет оценить использование этого приёма как усиливающего негативное оскорбительное воздействие исследуемого объекта. Семантическое ядро значения (денотат) этого коммуникативного знака является однозначно негативным и оскорбительным.

### 3. Коммуникативный приём метонимической замены (подмены) одного знака другим.

Данный приём реализуется посредством того, что автор объекта добивается (за счет индуцирования действия психологического механизма переноса) метонимической замены (подмены) образа Иисуса Христа образом самого верующего, в сознании которого священный для него символ включен в самоидентификацию. Это обусловлено спецификой религиозно-психологического восприятия верующими христианами фигуры и личности Иисуса Христа как ипостаси Бога, создавшего человека по образу и подобию своему, для верующих христиан духовное приближение к образу Христа является жизненно ценным стремлением (в религиозном понимании этого).

---

<sup>180</sup> **Обценная лексика** (ненормативная, табуированная лексика, нецензурные выражения, мат, непечатная брань) – от англ. obscene (непристойный, грязный, бесстыдный), которое, в свою очередь, восходит к лат. obscenus (отвратительный, непристойный, неприличный) – сегмент бранной лексики, включающий грубейшие (похабные, непристойно мерзкие, вульгарные) бранные выражения (Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридич. мир, 2006. – С. 50–51).

То есть исследуемый объект обладает оскорбительным потенциалом и воздействием в отношении каждого верующего христианина, так как до зрителя доводится коммуникативное послание, низводящее, литотизирующее<sup>181</sup> духовные ценности христианства, а значит – и образ верующего христианина до уровня человеческих экскрементов. Воздействие данного приёма проявляется в отношении исключительно христиан, поскольку именно и исключительно для них характерно указанное выше прочтение смысла христианского распятия как элемента, связанного с самоидентификацией. Поэтому обоснованно оценивать направленность исследуемого объекта как крайне оскорбительно, унижающе воздействующего (в части описываемого приёма) – как на всю совокупность верующих христиан, так и на каждого верующего христианина в отдельности.

Исследуемый объект направлен на уничижительную девальвацию, смысловую литотизацию и принудительную десакрализацию священного для христиан символа – христианского распятия.

Исходя из выявленных и обозначенных выше коммуникативных приёмов, посредством которых осуществляется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя, обоснованно определить основную коммуникативную цель исследуемого объекта как состоящую в трансляции следующих идей-утверждений, во внушении их и обеспечении их интроекции<sup>182</sup> зрителем (адресатом):

– что образ Иисуса Христа предметно и ценностно сопоставим, равноценен человеческим экскрементам;

– что личность верующего христианина настолько малоценна, что может быть предметно и ценностно сопоставлена, приравнена к человеческим экскрементам.

Посредством применения в исследуемом объекте (его автором) указанных выше приёмов достигаются насильственные внедрение и интроекция в сознании зрителей указанных идей-утверждений, осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего христианина), индуцируются в его сознании крайне болезненные, разрушительные эмоциональные переживания чувств и состояний жесточайшей оскорбленности и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого объекта на зрителя (адресата) вызывает у него переживание очень глубоких нравственных страданий.

Совокупное и одновременное применение обозначенных выше приёмов мультиплицирует (то есть нелинейно, резко увеличивает) общий эффект психологического воздействия, кумулятивно усиливает

---

<sup>181</sup> **Литотизация** – принудительное и намеренное принижение, опускание ценности и значения чего-либо. Литота – приём преуменьшения, противоположный гиперболе, используемый для усиления изобразительно-выразительных свойств речи.

<sup>182</sup> **Интроекция** – включение индивидом в свой внутренний мир воспринимаемых им взглядов, мотивов и установок других людей уже как своих взглядов, мотивов и установок (Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1999. – С. 244).



значительный оскорбительный потенциал, присущий каждому из использованных приёмов, тем самым усиливая общее интегральное унижающее человеческое достоинство верующих психологическое воздействие исследуемого объекта.

Соответственно, такие действия не могут не восприниматься верующими христианами как преднамеренное изощрённое и крайне уничижительное издевательство над религиозно значимым для них христианским распятием и над образом Иисуса Христа – объектом их религиозного поклонения, как преднамеренное издевательство над христианами, направленное на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства, по мотиву ненависти и нетерпимости к ним.

Анализ содержания, направленности и особенностей оформления (внешнего выражения) коммуникативного послания, реализованного в исследуемом объекте, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что степень кодирования коммуникативного послания гетерогенна (различается) в зависимости от реализуемого в исследуемом объекте приёма (невысокая степень кодирования при первом и втором из вышеуказанных приёмов и средняя степень кодирования при третьем приёме).

Анализ особенностей относящегося к данному объекту исследования текста на с. 75 вышеназванного журнала позволяет оценить позицию авторов вышеуказанной статьи и редакции журнала как солидаризирующуюся с коммуникативным намерением адресанта – автора исследуемого объекта. Конкретно об этом свидетельствует уже выше процитированное высказывание: *«Из целой серии фотографий, сделанных через призму стакана с мочой, прославился именно Христос»*, в частности, использование в этом высказывании лексемы *«прославился»* (применительно к слову «Христос») – для отражения действия, по существу, приписываемого непосредственно Иисусу Христу. То есть указанное высказывание формирует ложное представление о совершении самим Иисусом Христом описанных выше манипуляций с мочой – *«прославился»*. Указанный комментарий выражает крайне пренебрежительное, оскорбляющее христиан отношение авторов статьи и редакции журнала к Иисусу Христу и имеет крайне оскорбительный характер, направлен на унижение человеческого достоинства христиан, на возбуждение религиозной вражды.

#### **Вывод по исследованию объекта № 1**

Фотография работы А. Серрано «Христос в моче» направлена на крайне жестокое унижение человеческого достоинства верующих христиан, на уничижительное оскорбление их религиозных чувств. Опубликование этой фотографии в указанном журнале является самостоятельным действием, представляющим собой характеризующееся крайней степенью жестокости изощрённо уничижительное издевательство над христианами,

оскорбление их религиозных чувств и унижение их человеческого достоинства.

**Исследование объекта № 2 – фотографии работы Мартина Киппенбергера «Сначала ноги», 1990 г. (с. 75)**

Исследуемый объект представляет собой изображение распятой на деревянном коричневом кресте (размещённом на чёрном фоне) скульптурной фигуры некоего вымышленного существа зелёного цвета с человеческим телом, но с мордой лягушки и с четырьмя лапами лягушки вместо человеческих кистей рук и ступней ног. Существо одето в набедренную повязку, у него сильно вывалился изо рта наружу язык и выпучены глаза, оно держит в правой верхней лапе темно-зеленого цвета кружку, а в левой верхней лапе удерживается (прикреплён к лапе) светло-коричневого цвета яйцевидной формы предмет (похожий размером и формой на куриное яйцо, поэтому идентифицируем его именно так), оконечности нижних лап наложены одна на другую (левая поверх правой) и вместе прикреплены к кресту гвоздем, пробившим их насквозь.

Размещённый под исследуемым объектом на той же с. 75 текстовый комментарий следующего содержания: «1990. Мартин Киппенбергер. Сначала ноги. Пьяная лягушка, распятая на кресте, с кружкой пива в одной лапе и яйцом в другой» – разъясняет содержание коммуникативного послания, передаваемого автором исследуемого объекта (адресантом) посредством указанного объекта его зрителям (адресатам).

Оценка исследуемого объекта на информативность заложенного в него коммуникативного послания и на прагматическую релевантность позволяет сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания, поскольку никакой ценности (культурной, в том числе – художественной, и практической) осуществляемое им намеренное, безосновательное и неспровоцированное оскорбление большой социальной группы иметь не может, и вывод о достаточно полной информативности коммуникативного послания, поскольку коммуникативные намерения адресанта этого коммуникативного послания (автора исследуемого объекта) вполне ясны, чётко обнаруживаются и проясняются через выявление и анализ реализованных в исследуемом объекте приёмов.

Проведённое исследование объекта позволяет выделить следующие коммуникативные приёмы, посредством применения которых реализуется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя и которые обеспечивают направленность воздействия исследуемого объекта на жестокое, сильное унижение человеческого достоинства и на крайне болезненное оскорбление религиозных чувств лиц, исповедующих христианство (независимо от конфессиональной принадлежности):

1. Коммуникативный приём метонимической замены (подмены) образа распятого на кресте Иисуса Христа (в христианстве – объект религиозного поклонения, почитания и уважения) на образ пьяного лягушкоподобного существа, в силу очевидной ассоциативной связи креста, на котором распята центральная фигура композиции, и позы распятой фигуры со священным для христиан символом – христианским распятием.

Тем самым, образ Иисуса Христа оскорбительно для христиан ставится в один ряд, сравнивается с образом лягушкоподобного существа, находящегося, как заявлено в комментарии к исследуемому объекту, в состоянии алкогольного опьянения. Дополнительно негативную роль играет облик этого пьяного лягушкоподобного существа – у него вывалился изо рта язык, выпученные глаза, а также обладающий в данном контексте самостоятельной оскорбительной семантикой знак – пивная кружка в правой лапе существа.

То есть исследуемый объект обладает оскорбительным потенциалом, который состоит в том, что до зрителя доводится коммуникативное послание, принудительно литотизирующее (невыносимо болезненно для верующих низводящее) священный для верующих христиан и религиозно почитаемый и уважаемый ими образ Иисуса Христа, превращающее образ Иисуса Христа в объект жестоких издевательских насмешек, пейоративного высмеивания. Семантическое ядро значения (денотат) этого коммуникативного знака является однозначно негативным и оскорбительным.

2. Коммуникативный приём использования в отношении образа Иисуса Христа негативной зоосемантической метафоры, в данном случае – метафоры, искусственно индуцирующей ассоциации с негативным образом описанного лягушкоподобного существа с целью особой негативно-смысловой характеристики образа Иисуса Христа, формирования в сознании зрителей пейоративно высмеянного и издевательски опороченного образа Иисуса Христа.

3. Коммуникативный приём метонимической замены (подмены) гвоздей на верхних конечностях существа, распятого на кресте, яйцом и кружкой с пивом. Верхние конечности существа держат указанные предметы, только ноги пригвождены к крестовой конструкции. Даже если при высоком разрешении этого фото и крупном увеличении изображения удастся обнаружить гвозди на верхних конечностях лягушкоподобного существа, в исследуемой журнальной публикации этого не видно. Поэтому чётко создаётся впечатление того, что верхние конечности мутанта не прибиты к кресту. И это находит свое отражение в приведенном в вышеуказанном журнале названии исследуемого объекта – «*Сначала ноги*».

Данный приём направлен на высмеивание, опровержение библейской истории о смерти Иисуса Христа на кресте и, в конечном счёте,

через сочетанное использование с другими вышеуказанными двумя приёмами – на уничижительную девальвацию, литотизацию образа Иисуса Христа.

Помещённое автором исследуемого объекта в левой лапе «лягушки» яйцо (через ассоциативные связи с пасхальными торжествами в христианстве) реализует дополнительную аллюзию к христианству.

Исследуемый объект направлен на издевательское высмеивание образа Иисуса Христа и на уничижительную девальвацию и принудительную десакрализацию, литотизацию священного для христиан символа – христианского распятия.

Исходя из выявленных и обозначенных выше коммуникативных приёмов, посредством которых осуществляется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя, обоснованно определить основную коммуникативную цель исследуемого объекта как состоящую в трансляции и внушении следующих идей-утверждений, в обеспечении их интроекции зрителем (адресатом):

– что образ Иисуса Христа предметно и ценностно сопоставим, равноценен образу «пьяной лягушки»;

– что жертва, принесенная Иисусом Христом на кресте, когда Иисус Христос был распят и умер на нём, сопоставима по ценности и значению пребыванию на кресте «пьяной лягушки» с пивной кружкой в лапе, то есть имеет ничтожное значение;

– что христианское распятие как религиозный символ не обладает никаким положительным ценностным значением, в том числе – таким, которое бы обуславливало необходимость воздержания от оскорбляющих христиан действий в отношении этого символа.

Посредством применения в исследуемом объекте (его автором) указанных выше приёмов достигаются насильственные внедрение и интроекция в сознании зрителей указанных идей-утверждений, осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего христианина), индуцируются в его сознании крайне болезненные, разрушительные эмоциональные переживания чувств и состояний жесточайшей оскорбленности и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого объекта на зрителя (адресата) вызывает у него переживание очень глубоких нравственных страданий.

Поэтому обоснованно оценивать направленность исследуемого объекта как оскорбительно, унижающе воздействующего именно на совокупность верующих христиан, равно как и на каждого верующего христианина в отдельности.

Совокупное и одновременное применение обозначенных выше приёмов мультиплицирует (то есть нелинейно, резко увеличивает) общий эффект психологического воздействия, кумулятивно усиливает значительный оскорбительный потенциал, присущий каждому из использованных приёмов, тем самым, усиливая общее интегральное

унижающее человеческое достоинство верующих психологическое воздействие исследуемого объекта.

Соответственно, такие действия не могут не восприниматься верующими христианами как изощрённое и крайне уничижительное издевательство над религиозно значимым для них христианским распятием и над образом Иисуса Христа – объектом их религиозного поклонения, как преднамеренное жестокое и изощрённое уничижительное издевательство над христианами, направленное на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства, по мотиву ненависти и нетерпимости к ним.

Анализ содержания, направленности и особенностей оформления (внешнего выражения) коммуникативного послания, реализованного в исследуемом объекте, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что степень кодирования указанного коммуникативного послания гетерогенна (различается) в зависимости от реализуемого в исследуемом объекте приёма (невысокая степень кодирования при первом и втором из вышеуказанных приёмов и средняя степень кодирования при третьем приёме).

Анализ особенностей относящегося к данному объекту исследования текста на с. 75 вышеназванного журнала позволяет оценить позицию авторов вышеуказанной статьи и редакции журнала как солидаризирующуюся с коммуникативным намерением адресанта – автора исследуемого объекта. Конкретно об этом свидетельствует следующее высказывание: *«Наущаемый Ватиканом, местный чиновник начал голодовку за удаление лягушки, что не заставило директора музея Коринн Дизенерс снять её с экспозиции. В итоге сняли саму Дизенерс».*

#### **Вывод по исследованию объекта № 2**

Фотография работы М. Киппенбергера «Сначала ноги» направлена на крайне жестокое унижение человеческого достоинства верующих христиан, на уничижительное оскорбление их религиозных чувств. Опубликование этой фотографии в указанном журнале является самостоятельным действием, представляющим собой характеризующееся крайней степенью жестокости изощрённо уничижительное издевательство над христианами, оскорбление их религиозных чувств и унижение их человеческого достоинства.

#### **Исследование объекта № 3 – фотографии перформанса Олега Кулика «Новая проповедь» (с. 76)**

Исследуемый объект представляет собой фотографию следующей сцены (перформанса), устроенной О. Куликом. В окружении продавцов мясного отдела рыночного помещения (о чём свидетельствуют изображенные на фотографии торговые прилавки, разделочные столы, лежащие куски мяса, оборудование торгового пространства – торговые весы и проч.) изображен автор и исполнитель перформанса О. Кулик,

босиком и без штанов стоящий на разделочном столе для мяса. Это – центральная фигура изображения: верхняя часть его тела одета в красно-белые материи, на его голове – сухой лавровый венок. В руках, обёрнутых белой тканью, О. Кулик держит отрубленные ноги животных с копытами (по одной в каждой руке), которые создают впечатление продолжения его рук, а на красной ткани, прижимая к груди, он держит тушку поросёнка. Лицо О. Кулика мимически изображает процесс произнесения речи – гордо поднятая вверх голова оратора, приоткрытый рот, прикрытые глаза.

Из текста комментария (названия перформанса) и изображенных на исследуемом объекте действий О. Кулика чётко прослеживается коммуникативный отсыл к религиозному христианскому сюжету о проповеди Иисуса Христа. Таким образом, автор кощунственным образом издевается над религиозными чувствами верующих по признаку их отношения к религии.

Об имитируемом О. Куликом образе Иисуса Христа свидетельствуют:

1) название работы «Новая проповедь», в котором задействована явная ассоциативная связь с проповедью как атрибутом религиозной традиции христиан;

2) лавровый венок на голове О. Кулика и тканевые полотнища в качестве одежды имеют сходство с венком и одеждой Христовой (в его укоренившемся в культурных стереотипах образе);

3) надпись – комментарий под изображением.

Размещённый под исследуемым объектом (и левее) на той же с. 76 комментарий следующего содержания: «*Олег Кулик. Новая проповедь. Москва, Даниловский рынок. 15 сентября 1994. Олег Кулик в облике Христа-мутанта (с копытами вместо рук) долго и надрывно мычал, стоя на колоде для разделки мяса*» – разъясняет содержание коммуникативного послания, передаваемого автором исследуемого объекта (адресантом) посредством указанного объекта его зрителям (адресатам).

Оценка исследуемого объекта на информативность заложенного в него коммуникативного послания и на прагматическую релевантность позволяет сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания, поскольку никакой ценности (культурной, в том числе – художественной, и практической) осуществляемое им намеренное, безосновательное и неспровоцированное оскорбление большой социальной группы иметь не может, и вывод о достаточно полной информативности коммуникативного послания, поскольку коммуникативные намерения адресанта этого коммуникативного послания (автора исследуемого объекта) вполне ясны, чётко обнаруживаются и проясняются через выявление и анализ реализованных в исследуемом объекте приёмов.

Проведённое исследование объекта позволяет выделить следующие коммуникативные приёмы, посредством применения которых реализуется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя и которые обеспечивают направленность воздействия исследуемого объекта на жестокое, сильное унижение человеческого достоинства и на крайне болезненное оскорбление религиозных чувств лиц, исповедующих христианство (независимо от конфессиональной принадлежности):

1. Коммуникативный приём использования в отношении образа Иисуса Христа негативной зоосемантической метафоры, в данном случае метафоры, искусственно индуцирующей ассоциации с негативным образом мутанта – человеческого существа с копытами и частью ног животных вместо кистей, запястий и частей предплечий рук: «**в облике Христа-мутанта (с копытами вместо рук)**». Для этого автором перформанса используются ноги животных с копытами, которые он держит в руках, скрывая собственные кисти рук под светлой тканью, визуальным подменным таким образом человеческие руки ногами копытных животных. Семантическое ядро значения (денотат) этого коммуникативного знака является однозначно негативным и оскорбительным.

2. Коммуникативный приём метонимической замены (подмены) одного знака другим. Данный приём реализуется посредством того, что имитация О. Куликом «мычания» метонимически выдается за христианскую проповедь, приравнивается к ней по ценности и значимости. Как сказано в комментарии на этой же странице, О. Кулик в качестве христианской (поскольку осуществляется метонимическая отсылка к образу Иисуса Христа) проповеди выдавал «*долгое и надрывное мычание*».

3. Коммуникативный приём использования в отношении образа Иисуса Христа негативной семантической метафоры, связанной с мифологией сатанизма.

Реализованная О. Куликом метонимическая замена (как вспомогательный в данном случае приём) рук в образе Иисуса Христа на ноги с копытами отсылает к образу сатаны, традиционно изображаемому в западной, в том числе российской, культуре в образе существа с копытами вместо ступней ног (перемена рук на ноги, очевидно, вызвана сложностями в реализации указанного приёма О. Куликом для ног). Тем самым, транслируется и формируется кощунственно издевательское для верующих христиан представление о предметной и ценностной совместимости и сопоставимости, равноценности образа Иисуса Христа и образа сатаны.

4. Коммуникативный приём прямого оскорбления, в данном случае – образа Иисуса Христа, объекта религиозного поклонения, почитания и уважения христиан.

Это осуществляется посредством использования крайне оскорбительной в реализованной в исследуемом объекте и в текстовом

комментарии к нему коннотации лексемы «мутант», с усиливающим негативное воздействие этого приёма дополнительным соединением с образом Иисуса Христа копыт (вместо рук), что является самостоятельным оскорблением. Семантическое ядро значения (денотат) этого коммуникативного знака является однозначно негативным и оскорбительным.

5. Коммуникативный приём метонимической замены (подмены) тернового венка на лавровый. То, что это лавровый венок (венок победителя), а не терновый, является особой издевкой и глумлением над образом Иисуса Христа.

Исходя из выявленных и обозначенных выше коммуникативных приёмов, посредством которых осуществляется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя, обоснованно определить основную коммуникативную цель исследуемого объекта – как состоящую в трансляции и внушении следующих идей-утверждений, в обеспечении их интроекции зрителем (адресатом):

- что образ Иисуса Христа предметно и ценностно совместим, равноценен образу мутанта – человеко-животного;
- что проповедь Христа равноценна мычанию животного;
- что образ Иисуса Христа предметно и ценностно совместим, равноценен образу сатаны.

Посредством применения в исследуемом объекте (его автором) указанных выше приёмов достигаются насильственные внедрение и интроекция в сознании зрителей указанных идей-утверждений, осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего христианина), индуцируются в его сознании крайне болезненные, разрушительные эмоциональные переживания чувств и состояний жесточайшей оскорбленности и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого объекта на зрителя (адресата) вызывает у него переживание очень глубоких нравственных страданий.

Совокупное и одновременное применение обозначенных выше приёмов мультиплицирует (то есть нелинейно, резко увеличивает) общий эффект психологического воздействия, кумулятивно усиливает значительный оскорбительный потенциал, присущий каждому из использованных приёмов, тем самым усиливая общее интегральное унижающее человеческое достоинство верующих психологическое воздействие исследуемого объекта.

В этом случае прослеживается даже определённая редундантность (избыточная множественность) в выборе и реализации в данном объекте приёмов унижения человеческого достоинства христиан.

Как результат, исследуемый объект направлен на уничижительное, издевательское высмеивание священного для христиан образа Иисуса Христа, на его десакрализацию и девальвацию (обесценивание).



Соответственно, такие действия не могут не восприниматься верующими христианами как изощрённое и крайне уничижительное издевательство над образом Иисуса Христа, как преднамеренное жестокое и изощрённое уничижительное издевательство над христианами, направленное на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства по мотиву ненависти и нетерпимости к ним.

Анализ содержания, направленности и особенностей оформления (внешнего выражения) коммуникативного послания, реализованного в исследуемом объекте, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что реализована средняя степень кодирования указанного коммуникативного послания по всем реализованным в объекте приемам.

Анализ особенностей относящегося к данному объекту исследования текста на с. 76 вышеназванного журнала позволяет оценить позицию авторов вышеуказанной статьи и редакции журнала как солидаризирующуюся с коммуникативным намерением адресанта – автора исследуемого объекта. Конкретно об этом свидетельствует использование следующей лексической конструкции в выше цитированном тексте со с. 76: **«Олег Кулик в облике Христа-мутанта (с копытами вместо рук)»**.

### **Вывод по исследованию объекта № 3**

Фотография перформанса О. Кулика «Новая проповедь» направлена на крайне жестокое унижение человеческого достоинства верующих христиан, на уничижительное оскорбление их религиозных чувств. Опубликование этой фотографии в указанном журнале является самостоятельным действием, представляющим собой характеризующееся крайней степенью жестокости изощрённо уничижительное издевательство над христианами, оскорбление их религиозных чувств и унижение их человеческого достоинства.

### **Исследование объекта № 4 – фотографии работы Криса Офили «Дева Мария», 1996 г. (с. 77)**

Исследуемый объект – фотография работы К. Офили – представляет собой графическую работу (возможно – аппликацию), на которой изображена невнятных очертаний фигура женщины с длинными волосами и в развевающемся одеянии типа балахона. Лицо женщины – отталкивающе отвратительного вида, с непропорционально толстым, большим носом, разными по конфигурации глазами и неестественно изображенными губами.

Размещённый под исследуемым объектом на той же с. 77 текстовый комментарий следующего содержания: *«изображение Девы Марии, декорированное вырезками из порножурналов и кусочками слоновьего дерьма»* – выступает ключевым при оценке содержания и направленности исследуемого объекта и разъясняет содержание коммуникативного

послания, передаваемого автором исследуемого объекта (адресантом) посредством указанного объекта его зрителям (адресатам).

В сложившейся системе культурных стереотипов и коммуникативных кодов понятие «Дева Мария» однозначно и совершенно определённо отражает религиозно почитаемый христианами образ Божьей Матери. Основания для полисемичного (многозначного) восприятия указанного словосочетания отсутствуют либо настолько ничтожны, что не могут восприниматься как релевантные и референтные.

Поверх центрального персонажа композиции и вокруг этого персонажа на желтом фоне размещены неопределённого вида и сложного состава элементы (нечёткие фрагменты изображения), напоминающие то ли половые органы человека, то ли женские молочные железы (точно установить по исследуемому изображению не представляется возможным). Из процитированного выше комментария к этому объекту заключаем, что это и есть *«вырезки из порножурналов»* и кусочки слоновьих фекалий (либо нечто, изображающее таковые).

Оценка исследуемого объекта на информативность заложенного в него коммуникативного послания и на прагматическую релевантность позволяет сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания, поскольку никакой ценности (культурной, в том числе – художественной, и практической) осуществляемое им намеренное, безосновательное, неспровоцированное и не имеющее оснований оскорбление большой социальной группы (посредством изощрённого издевательства над религиозно почитаемой христианами личностью, образом Божьей Матери) иметь не может, и вывод о достаточно полной информативности коммуникативного послания, поскольку коммуникативные намерения адресанта этого коммуникативного послания (автора исследуемого объекта) вполне ясны, чётко обнаруживаются и проясняются через выявление и анализ реализованных в исследуемом объекте приёмов.

Проведённое исследование объекта позволяет выделить следующие коммуникативные приёмы, посредством применения которых реализуется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя и которые обеспечивают направленность воздействия исследуемого объекта на жестокое, сильное унижение человеческого достоинства и на крайне болезненное оскорбление религиозных чувств лиц, исповедующих христианство (независимо от конфессиональной принадлежности):

1. Коммуникативный приём совмещения сакрального с экскрементальным.

Вышеозначенный приём реализован дважды – как в самой композиции исследуемого визуального объекта, включающей, как заявлено, изображение *«кусочков слоновьего дерьма»*, так и в комментарии к нему – в лексической конструкции *«кусочки слоновьего дерьма»*. Семантическое

ядро значения (денотат) этого коммуникативного знака является однозначно негативным и оскорбительным.

Допускаем, что у исходного экспоната или изображения мог быть полностью или частично иной комментарий, но это не препятствует рассмотрению процитированного комментария к исследуемому объекту, поскольку подлежит анализу не столько исходный экспонат или исходное изображение, репродукция которого опубликована в данном журнале, сколько совокупность изображения и текстового комментария, размещённого на этой же странице журнала.

Как уже указывалось выше, учитывая культурные стереотипы и ценностные установки в культурах народов Российской Федерации, существующую систему культурных стереотипов и коммуникативных кодов, обоснованно оценивать приём совмещения сакрального с эксcrementальным как характеризующийся наибольшей экспрессивной агрессивностью, как один из наиболее уничижительных приёмов, обеспечивающих максимальную эффективность унижения достоинства личности человека.

Выявленное соединение религиозно почитаемого христианами образа Божьей Матери с эксcrementальными объектами («кусочки слоновьего дерьма» или что-либо, изображающее это) является в крайней степени жестоким и изощрённым уничижительным издевательством над христианами, направленным на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства.

Выявленное соединение религиозно почитаемого христианами образа Божьей Матери с лексической конструкцией, отражающей эксcrementальную семантику, по существу – с обценной лексической конструкцией, даёт необходимые и достаточные основания говорить о применении в данном случае обценной, крайне оскорбительной лексики в целях крайне жёсткого оскорбления, унижения адресата и позволяет оценить использование этого приёма как усиливающего негативное оскорбительное воздействие исследуемого объекта.

2. Коммуникативный приём совмещения сакрального с низменно-вульгарным, связанным с осуждаемой в христианстве порнографией.

Данный приём реализован дважды: в самой композиции исследуемого визуального объекта, включающей, как заявлено, «*вырезки из порножурналов*», и в комментарии к нему, содержащем лексическую конструкцию «*вырезки из порножурналов*». Семантическое ядро значения (денотат) этого коммуникативного знака является однозначно негативным и оскорбительным.

3. Коммуникативный приём высмеивания внешности.

Автор исследуемого объекта комически и уродливо-гипертрофированно изображает священный для христиан образ Девы

Марии, намеренно изображая её лицо в отталкивающе отвратительном виде.

4. Коммуникативный приём метонимической замены (подмены) одного знака другим. В данном случае этот приём реализуется за счет смыслового увязывания образа Девы Марии, согласно христианскому вероучению, непорочно зачавшей, с крайней сексуальной распущенностью, с порнографией.

Посредством применения этого приёма достигается цель принудительно сформировать в сознании зрителя ложное, кощунственное для христиан представление о сексуальной распущенности Девы Марии (Божьей Матери) и, тем самым, дискредитировать церковное предание о непорочности указанного религиозно почитаемого образа.

Исследуемый объект направлен не только на изощрённо издевательское высмеивание образа Божьей Матери, но и на уничижительную девальвацию и принудительную десакрализацию образа Иисуса Христа. Указанный объект, осуществляя дискредитацию образа матери Иисуса Христа, автоматически (через логическую связь) осуществляет кощунственное издевательство над образом Иисуса Христа, так как исследуемый объект метонимически приписывает Иисусу Христу рождение от сексуально распущенной женщины.

Исходя из выявленных и обозначенных выше коммуникативных приёмов, посредством которых осуществляется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя, обоснованно определить основную коммуникативную цель исследуемого объекта как состоящую в трансляции и внушении следующих идей-утверждений, в обеспечении их интроекции зрителем (адресатом):

- что образ Божьей Матери сопоставим по ценности и значению с образами сексуально распущенных женщин, принимающих участие в порнографических действиях;

- что образ Божьей Матери сопоставим по ценности и значению с фекалиями животных;

- что христианское предание о непорочном зачатии Девы Марии имеет ничтожное значение.

Посредством применения в исследуемом объекте (его автором) указанных выше приёмов достигаются насильственные внедрение и интроекция в сознании зрителей указанных идей-утверждений, осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего христианина), индуцируются в его сознании крайне болезненные, разрушительные эмоциональные переживания чувств и состояний жесточайшей оскорбленности и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого объекта на зрителя (адресата) вызывает у него переживание очень глубоких нравственных страданий.

Совокупное и одновременное применение обозначенных выше приёмов мультиплицирует (то есть нелинейно, резко увеличивает) общий

эффект психологического воздействия, кумулятивно усиливает значительный оскорбительный потенциал, присущий каждому из использованных приёмов, тем самым, усиливая общее интегральное унижающее человеческое достоинство верующих психологическое воздействие исследуемого объекта.

Исследуемый объект направлен на уничижительное, издевательское высмеивание религиозно почитаемого христианами образа Божьей Матери и образа Иисуса Христа – объекта религиозного поклонения христиан, десакрализацию и девальвацию этих образов.

Соответственно, такие действия не могут не восприниматься верующими христианами как изощрённое и крайне уничижительное издевательство над образом Божьей Матери, как преднамеренное жестокое и изощрённое уничижительное издевательство над христианами, направленное на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства, по мотиву ненависти и нетерпимости к ним.

Анализ содержания, направленности и особенностей оформления (внешнего выражения) коммуникативного послания, реализованного в исследуемом объекте, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что реализована крайне слабая степень кодирования указанного коммуникативного послания по первому, второму и третьему из вышеуказанных приёмов (принимая во внимание текст комментария к исследуемому объекту в журнале, можно констатировать, что не декодируемыми элементами являются *«вырезки из порножурналов»*, а также *«кусочки слоновьего дерьма»*; что касается издевательского приписывания уродливой внешности Деве Марии, то направленность этого элемента коммуникативного послания также совершенно очевидна). Средняя степень кодирования коммуникативного послания реализована в исследуемом объекте посредством использования четвертого приёма.

Анализ особенностей относящегося к данному объекту исследования текста на с. 77 вышеназванного журнала позволяет оценить позицию авторов вышеуказанной статьи и редакции журнала как солидаризирующуюся с коммуникативным намерением адресанта – автора исследуемого объекта.

#### **Вывод по исследованию объекта № 4**

Фотография работы К. Офили «Дева Мария» направлена на крайне жестокое унижение человеческого достоинства верующих христиан, на уничижительное оскорбление их религиозных чувств. Опубликование этой фотографии в указанном журнале является самостоятельным действием, представляющим собой характеризующееся крайней степенью жестокости изощрённо уничижительное издевательство над христианами, оскорбление их религиозных чувств и унижение их человеческого достоинства.

### **Исследование объекта № 5 – фотографии инсталляции Дороты Незнальской «Страсть», 2001 г. (с. 78)**

Исследуемый объект – фотография фрагмента инсталляции Д. Незнальской – представляет собой пространственную крестообразную конструкцию (с перекладинами приблизительно равной длины) с наклеенным или проецируемым на его фронтальной поверхности желто-оранжевым изображением части обнажённого мужского тела с приходящимся на центральную внутреннюю часть креста порнографически натуралистическим изображением мужских гениталий.

Второй частью указанной инсталляции Д. Незнальской является видеоизображение в зеленовато-серых тонах лица и плеч лежащего мужчины, перевернутого вниз головой (видео снято таким образом, что на лицо зритель смотрит сверху вниз, не видя продолжения тела ниже плеч), испытывающего некие сильные эмоциональные или чувственные переживания, о чём свидетельствуют мимические особенности – напряжённый лоб, прикрытые глаза, приоткрытый рот. Данная часть инсталляции в настоящем исследовании не рассматривается.

Размещенный над исследуемым объектом на той же с. 78 текстовый комментарий следующего содержания: *«объект в виде греческого креста с наклеенной на него фотографией мужских гениталий»* – разъясняет содержание коммуникативного послания, передаваемого автором исследуемого объекта (адресантом) посредством указанного объекта его зрителям (адресатам). Комментарий совершенно чётко поясняет, что речь на фото идёт именно о кресте. Это очевидно и без комментария, но этот комментарий исключает основания для возможных иных прочтений.

Оценка исследуемого объекта на информативность заложенного в него коммуникативного послания и на прагматическую релевантность позволяет сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания, поскольку никакой ценности (культурной, в том числе – художественной, и практической) осуществляемое им намеренное, безосновательное и неспровоцированное оскорбление большой социальной группы (посредством изощрённого издевательства над важнейшим религиозным символом) иметь не может, и вывод о достаточно полной информативности коммуникативного послания, поскольку коммуникативные намерения адресанта этого коммуникативного послания (автора исследуемого объекта) вполне ясны, чётко обнаруживаются и проясняются через выявление и анализ реализованных в исследуемом объекте приёмов.

Проведённое исследование объекта позволяет выделить следующий коммуникативный приём, посредством применения которого реализуется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя и который обеспечивает направленность воздействия исследуемого объекта на жестокое, сильное унижение человеческого достоинства и на крайне болезненное оскорбление религиозных чувств лиц, исповедующих

христианство (независимо от конфессиональной принадлежности), – приём совмещения сакрального с общенно-генитальным.

Этот приём реализован посредством наклеивания или проецирования изображения мужских гениталий на христианский крест. Семантическое ядро значения (денотат) этого коммуникативного знака является однозначно негативным и оскорбительным.

Учитывая культурные стереотипы и ценностные установки в культурах народов Российской Федерации, существующую систему культурных стереотипов и коммуникативных кодов, обоснованно оценивать приём совмещения сакрального с генитальным как характеризующийся наибольшей экспрессивной агрессивностью, как один из наиболее уничижительных приёмов, обеспечивающих максимальную эффективность унижения достоинства личности человека.

Выявленное соединение священного для верующих христиан символа (распятия Иисуса Христа на кресте) с порнографически натуралистическим изображением гениталий, наклеенным или проецируемым на христианский крест, является в крайней степени жестоким и изощрённым уничижительным издевательством над христианами, направленным на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства.

Причём значимо даже не столько то, что с христианским крестом совмещается порнографически натуралистическое изображение гениталий, сколько сам факт такого совмещения.

Исходя из выявленного и обозначенного выше коммуникативного приёма, посредством применения которого осуществляется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя, обоснованно определить основную коммуникативную цель исследуемого объекта – уничижительная девальвация, литотизация и принудительная десакрализация священного для христиан символа – христианского распятия.

Посредством применения в исследуемом объекте (его автором) указанного выше приёма осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего христианина), индуцируются в его сознании крайне болезненные, разрушительные эмоциональные переживания чувств и состояний жесточайшей оскорбленности и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого объекта на зрителя (адресата) вызывает у него переживание очень глубоких нравственных страданий.

Соответственно, такие действия не могут не восприниматься верующими христианами как изощрённое и крайне уничижительное издевательство над христианским крестом, как преднамеренное жестокое и изощрённое уничижительное издевательство над христианами, направленное на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства, по мотиву ненависти и нетерпимости к ним.

Анализ содержания, направленности и особенностей оформления (внешнего выражения) коммуникативного послания, реализованного в исследуемом объекте, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что реализована крайне слабая степень кодирования указанного коммуникативного послания.

#### **Вывод по исследованию объекта № 5**

Фотография инсталляции Д. Незнальской «Страсть» направлена на крайне жестокое унижение человеческого достоинства верующих христиан, на уничижительное оскорбление их религиозных чувств. Опубликование этой фотографии в указанном журнале является самостоятельным действием, представляющим собой характеризующееся крайней степенью жестокости изощрённо уничижительное издевательство над христианами, оскорбление их религиозных чувств и унижение их достоинства.

#### **Исследование объекта № 6 – фотографии скульптуры Теренса Коха «Христос с эрекцией», 2008 г. (с. 79)**

Исследуемый объект представляет собой белую скульптуру, изображающую мужчину, одетого в одеяния, характерные для периода примерно 2000 лет назад, с гротескно приделанным к фигуре этого мужчины (приблизительно в области его коленей, чуть выше) эрегированным мужским половым членом гипертрофированного, явно чрезмерного размера.

Размещенный справа от исследуемого объекта на той же с. 79 текстовый комментарий следующего содержания: *«Христос с эрекцией... 74 облитых гипсом фигурки ... персонажей, включая... Христа. Все они были снабжены эрегированными гипсовыми пенисами»* – разъясняет содержание коммуникативного послания, передаваемого автором исследуемого объекта (адресантом) посредством указанного объекта его зрителям (адресатам).

Оценка исследуемого объекта на информативность заложенного в него коммуникативного послания и на прагматическую релевантность позволяет сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания, поскольку никакой ценности (культурной, в том числе – художественной, и практической) осуществляемое им намеренное, безосновательное, неспровоцированное и не имеющее оснований оскорбление большой социальной группы (посредством изощрённого издевательства над образом Иисуса Христа – объекта религиозного поклонения христиан) иметь не может, и вывод о достаточно полной информативности коммуникативного послания, поскольку коммуникативные намерения адресанта этого коммуникативного послания (автора исследуемого объекта) вполне ясны, чётко обнаруживаются и проясняются через выявление реализованного в исследуемом объекте приёма.



Проведённое исследование объекта позволяет выделить следующий коммуникативный приём, посредством применения которого реализуется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя и который обеспечивает направленность воздействия исследуемого объекта на жестокое, сильное унижение человеческого достоинства и на крайне болезненное оскорбление религиозных чувств лиц, исповедующих христианство (независимо от конфессиональной принадлежности), – приём совмещения сакрального и вульгарно-низменного, в данном случае – обценно-генитального. Семантическое ядро значения (денотат) этого коммуникативного знака является однозначно негативным и оскорбительным.

Данный приём реализован посредством присоединения к изображающей Иисуса Христа фигуре (приблизительно в области коленей фигуры, чуть выше) элемента в форме эрегированного мужского полового члена гипертрофированного, явно ненормального размера.

Выявленное соединение образа Иисуса Христа – объекта религиозного поклонения, обладающего высшей религиозной ценностью в христианстве, и элемента в форме натуралистически представленного эрегированного мужского полового члена гипертрофированного, явно чрезмерного размера есть совмещение сакрального с обценно-генитальным, что, учитывая культурные стереотипы и ценностные установки в культурах народов Российской Федерации, существующую систему культурных стереотипов и коммуникативных кодов, обоснованно оценивать как приём, характеризующийся наибольшей экспрессивной агрессивностью, как один из наиболее уничижительных приёмов, обеспечивающих максимальную эффективность унижения человеческого достоинства верующих.

При этом значимо даже не столько то, что с образом Иисуса Христа совмещается порнографически натуралистическое изображение гениталий гипертрофированно ненормальных размеров, и не столько то, что указанный элемент присоединен к этой фигуре в районе её колен (чуть выше), придавая ей гротескность, сколько вообще сам факт такого совмещения.

Исходя из выявленного и обозначенного выше коммуникативного приёма, посредством применения которого осуществляется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя, обоснованно определить основную коммуникативную цель исследуемого объекта – уничижительная девальвация, литотизация и принудительная десакрализация, уничижительное высмеивание священного для верующих христиан образа Иисуса Христа.

Выявленное соединение священного для верующих христиан образа Иисуса Христа с порнографически натуралистическим изображением гениталий является в крайней степени жестоким и изощрённым издевательством над верующими христианами, оскорблением их религиозных чувств и унижением их человеческого достоинства.

Посредством применения в исследуемом объекте (его автором) указанного выше приёма осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего христианина), индуцируются в его сознании крайне болезненные, разрушительные эмоциональные переживания чувств и состояний жесточайшей оскорбленности и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого объекта на зрителя (адресата) вызывает у него переживание очень глубоких нравственных страданий.

Соответственно, такие действия, не могут не восприниматься верующими христианами как изощрённое и крайне уничижительное издевательство над образом Иисуса Христа – объекта религиозного поклонения в христианстве, как преднамеренное жестокое и изощрённое уничижительное издевательство над христианами, направленное на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства, по мотиву ненависти и нетерпимости к ним.

Анализ содержания, направленности и особенностей оформления (внешнего выражения) коммуникативного послания, реализованного в исследуемом объекте, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что реализована крайне слабая степень кодирования указанного коммуникативного послания.

#### **Вывод по исследованию объекта № 6**

Фотография скульптуры Т. Коха «Христос с эрекцией» направлена на крайне жестокое унижение человеческого достоинства верующих христиан, на уничижительное оскорбление их религиозных чувств. Опубликование этой фотографии в указанном журнале является самостоятельным действием, представляющим собой характеризующееся крайней степенью жестокости изощрённо уничижительное издевательство над христианами, оскорбление их религиозных чувств и унижение их человеческого достоинства.

#### **Исследование объекта № 7 – фотографии графической работы Дмитрия Пиликина «Я тебя люблю. Но сейчас мне некогда» (с. 75)**

##### **Вывод по исследованию объекта № 7**

Исследование фотографии графической работы Д. Пиликина «Я тебя люблю. Но сейчас мне некогда» не выявило достаточных оснований для положительного ответа на вопрос № 1.

#### **Исследование объекта № 8 – фотографии инсталляции Паоло Шмидлина «Мисс Китти», 2007 г. (с. 79)**

Исследуемый объект представляет собой скульптуру человека (с головы приблизительно по уровень середины бедер), лицо которого имеет сходство до степени смешения с лицом Папы Римского Бенедикта XVI, главы Римской католической церкви, то есть, по существу, изображает

его. Мужчина представлен полуголым, на него надеты только белые трусы с небольшими золотистыми украшениями по бокам, белые женские кружевные чулки и небольшая белая тканевая накидка. То есть он в специфическом, характерном для гомосексуалистов одеянии (если исходить из стереотипов, отражённых в материалах ряда интернет-сайтов, пропагандирующих гомосексуализм). На его голову надет женский белый парик с маленькой женской заколкой для волос. Выражение лица может быть описано как похотливое.

Размещенный под исследуемым объектом на той же с. 79 текстовый комментарий следующего содержания: «...более чем натуралистическую копию папы Бенедикта с похотливым выражением лица, в белых трусиках и с милой заколочкой...» – разъясняет содержание коммуникативного послания, передаваемого автором исследуемого объекта (адресантом) посредством указанного объекта его зрителям (адресатам).

Оценка исследуемого объекта на информативность заложенного в него коммуникативного послания и на прагматическую релевантность позволяет сделать вывод о нулевой прагматической релевантности заложенного в исследуемом объекте коммуникативного послания, поскольку никакой ценности (культурной, в том числе – художественной, и практической) осуществляемое им намеренное, безосновательное, неспровоцированное и не имеющее оснований оскорбление большой социальной группы (посредством изощрённого издевательства над образом Папы Римского Бенедикта XVI, главы Римской католической церкви, которого почитают верующие католики) иметь не может, и вывод о достаточно полной информативности коммуникативного послания, поскольку коммуникативные намерения адресанта этого коммуникативного послания (автора исследуемого объекта) вполне ясны, чётко обнаруживаются и проясняются через выявление и анализ реализованных в исследуемом объекте приёмов.

Проведённое исследование объекта позволяет выделить следующие коммуникативные приёмы, посредством применения которых реализуется негативное психологическое воздействие исследуемого объекта на зрителя и которые обеспечивают направленность воздействия исследуемого объекта на жестокое, сильное унижение человеческого достоинства и на крайне болезненное оскорбление религиозных чувств лиц, исповедующих католичество, а также и иных, помимо католиков, лиц, выражающих уважение к католичеству и указанной персоне:

1. Коммуникативный приём совмещения сакрального и низменно-вульгарного.

Данный приём реализован посредством того, что автором исследуемого объекта образ Папы Римского Бенедикта XVI, главы Римской католической церкви, совмещен с «гомозротическим» образом (образом гомосексуалиста-эротомана) в соответствующем одеянии и с

соответствующими атрибутами, в соответствующей позе, с глумливо-похотливым выражением лица.

Выявленное соединение религиозно значимого для католиков образа главы Римской католической церкви с указанной «гомоэротической» семантикой является в крайней степени жестоким и изощрённым уничижительным издевательством над верующими католиками, направленным на достижение максимально болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства.

2. Коммуникативный приём оскорбительного, дисфорического высмеивания посредством помещения собирательного образа верующих определённой конфессии (в данном случае – католиков) в абсурдную, заведомо оскорбительную ситуацию.

3. Коммуникативный приём наклеивания ярлыка сексуально развращённого и порочного лица, гомосексуалиста.

4. Коммуникативный приём наделения оскорбительной кличкой.

В данном случае Папе Римскому Бенедикту XVI, главе Римской католической церкви, автором исследуемого объекта присвоена кличка «Мисс Китти» с очевидным гомоэротическим подтекстом.

Учитывая культурные стереотипы и ценностные установки в культурах народов Российской Федерации в отношении гомосексуализма, существующую систему культурных стереотипов и коммуникативных кодов, но главное – отрицательное, резко критичное отношение Римской католической церкви к гомосексуализму, обоснованно оценивать указанный приём как характеризующийся наибольшей экспрессивной агрессивностью, как один из действенных уничижительных приёмов, обеспечивающих высокую эффективность унижения человеческого достоинства.

Исходя из выявленных и обозначенных выше коммуникативных приёмов, посредством которых осуществляется негативное воздействие исследуемого объекта на зрителя, обоснованно определить основную коммуникативную цель исследуемого объекта как состоящую в трансляции и внушении следующих идей-утверждений, в обеспечении их интроекции зрителем (адресатом):

– что образ главы Римской католической церкви Папы Римского по ценности и значению сопоставим с образом гомосексуалиста-эротомана;

– что Папа Римский Бенедикт XVI, глава Римской католической церкви, является сексуально развращённой, порочной личностью, гомосексуалистом-эротоманом;

– что установленный в Римской католической церкви запрет на вступление священнослужителей в сексуальные связи является фиктивным;

– что Римская католическая церковь является «лицемерной» и «безнравственной».

Исследуемый объект направлен на то, чтобы умалить, подорвать авторитет католических священнослужителей, возбудить у зрителей

недоверие к ним, сформировать негативное, неприязненное, презрительное, враждебное к ним отношение, навязать ложные оскорбительные образы католического священника и Римской католической церкви в целом, унижить человеческое достоинство верующих католиков по признаку отношения к религии.

Совокупное и одновременное применение обозначенных выше приёмов мультиплицирует (то есть нелинейно, резко увеличивает) общий эффект психологического воздействия, кумулятивно усиливает значительный оскорбительный потенциал, присущий каждому из использованных приёмов, тем самым, усиливая общее интегральное унижающее человеческое достоинство верующих католиков психологическое воздействие исследуемого объекта.

Посредством применения в исследуемом объекте (его автором) указанных выше приёмов осуществляются сильнейшие психотравмирующие воздействия на зрителя (верующего католика), индуцируются в его сознании крайне болезненные, разрушительные эмоциональные переживания чувств и состояний жесточайшей оскорбленности и сильнейшей униженности. То есть воздействие исследуемого объекта на зрителя (верующего католика) вызывает у него переживание очень глубоких нравственных страданий.

Соответственно, такие действия не могут не восприниматься верующими католиками как изощрённое и крайне уничижительное издевательство над Римской католической церковью, главой и представителем которой и является Папа Римский, как преднамеренное жестокое и изощрённое уничижительное издевательство над христианами, направленное на достижение интенсивного болезненного оскорбления их религиозных чувств и унижения их человеческого достоинства, по мотиву ненависти и нетерпимости к ним.

Анализ содержания, направленности и особенностей оформления (внешнего выражения) коммуникативного послания, реализованного в исследуемом объекте, даёт необходимые и достаточные основания для вывода о том, что степень кодирования коммуникативного послания гетерогенна (различается) в зависимости от особенностей каждого из реализуемых в исследуемом объекте приёмов (низкая – по второму и четвертому из обозначенных выше приёмов, средней степени – по первому и третьему приёмам).

Анализ особенностей относящегося к данному объекту исследования текста на с. 79 вышеназванного журнала позволяет оценить позицию авторов вышеуказанной статьи и редакции журнала как солидаризирующуюся с коммуникативным намерением адресанта – автора исследуемого объекта.

### **Вывод по исследованию объекта № 8**

Фотография инсталляции П. Шмидлина «Мисс Китти» направлена на крайне жестокое унижение человеческого достоинства верующих

католиков, на уничижительное оскорбление их религиозных чувств. Опубликование этой фотографии в указанном журнале является самостоятельным действием, представляющим собой характеризующееся крайней степенью жестокости изощрённо уничижительное издевательство над католиками, оскорбление их религиозных чувств и унижение их человеческого достоинства.

### **Ответ на вопрос № 1**

Да. Среди представленных для исследования изображений, опубликованных в выпуске № 4 журнала «Артхроника» за 2010 г., выявлены изображения (№№ 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8 по перечню представленных для исследования материалов), направленные на унижение человеческого достоинства по признаку отношения к религии. Приёмы, посредством которых реализована указанная направленность этих изображений, обозначены в соответствующих разделах настоящего заключения по каждому из указанных объектов.

Да. В тексте выпуска № 4 журнала «Артхроника» за 2010 г. (с. 70–79) выявлены высказывания, позволяющие выявить отношение редакции журнала и (или) автора соответствующей публикации к таким изображениям.

В отношении изображений №№ 1, 2, 3, 4 и 8 по перечню представленных для исследования материалов обнаружены основания, позволяющие оценить позицию автора (авторов) вышеуказанной статьи и редакции журнала как солидаризирующуюся с коммуникативными намерениями адресантов – авторов соответствующих изображений.

### **Исследование в рамках ответа на вопрос № 2**

Исследование представленных материалов выявило, что указанные изображения размещены в вышеуказанном журнале в виде единой совокупности, объединённой общим концептуальным замыслом. Концептуальный замысел указанной совокупности, а также содержание каждого из представленных материалов (исключая объект №7) реализуют жестокие оскорбления в адрес верующих христиан (независимо от конфессии), направлены на сильнейшее унижение их человеческого достоинства по признаку отношения к религии.

Анализ этих материалов позволяет сделать вывод о том, что нет никаких оснований считать представленные материалы сатирическими. Отсутствие сатиры (острой социальной или другой) в представленных на исследование материалах выявлено, исходя из смысла понятия сатиры, согласно которому сатира должна соотноситься с реальными событиями, явлениями, отображать реально существующие недостатки и явления общественной жизни. Сатира – это способ проявления комического в литературе или искусстве, состоящий в уничижительном осмеянии **явлений, которые представляются автору порочными**; злая насмешка,

обличение<sup>183</sup>. То есть в основе сатиры **должны содержаться отсылки на реально существующие** явления, факты, действия, которые автор сатиры может считать порочными. Если же в реальности таких фактов, явлений нет, а автор сознательно придумывает несуществующие пороки, то такие действия не имеют отношения к сатире, но могут обладать признаками клеветы или (и) направлены на унижение человеческого достоинства. Однако в смысловой основе и содержании представленных для исследования изображений и комментариев к ним отсутствует предмет сатиры – реально существующие факты, поступки и характеристики конкретных людей или групп лиц.

Для того чтобы отнести представленные материалы к жанру сатиры, отсутствует важнейшее основание – наличие реально существующего предмета высмеивания, осмеяния, так как ничто из вменяемого авторами указанных материалов **как якобы присущее** христианской религии и христианам, а также главе Римской католической церкви (пороки или характеристики), не имеет фактического подтверждения в реальности, совершенно не корреспондирует фактам, которые можно было бы использовать, даже с некоторым допустимым преувеличением, чтобы высмеять их. Если что-то негативное, предосудительное, осуждаемое в обществе заведомо ложно приписано человеку, а затем высмеяно, то это высмеивание является частью оскорбления, унижением человеческого достоинства, в ряде случаев – клеветой, но никак не сатирой. Сатирой такое произведение назвать нельзя.

Авторы представленных материалов и редакция вышеуказанного журнала, опубликовавшая эти материалы, перешли далеко за черту, отделяющую собственно сатиру от изощрённых и циничных издевательств, крайне болезненных оскорблений, грубого унижения человеческого достоинства.

#### **Ответ на вопрос № 2**

Нет. Исследованные изображения, в отношении которых ответ на вопрос № 1 является положительным, а именно №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8 по перечню представленных для исследования материалов, не могут быть обоснованно оценены как реализующие приём сатиры, так как в них не применён приём сатиры.

\* \* \* \* \*

---

<sup>183</sup> Современный толковый словарь русского языка / Автор проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов / Институт лингв. исслед. РАН. – СПб.: Норинт, 2001. – С. 719–720.

**Понкин И.В. Заключение от 24.11.2008 по содержанию анимационного сериала «Папский городок»**

**Вводная часть**

**Основание производства заключения**

Настоящее заключение выполнено по обращению от 19.08.2008 НП «Адвокатское бюро профессора М. Кузнецова» Московской городской коллегии адвокатов в соответствии со статьей 6 Федерального закона «Об адвокатской деятельности и адвокатуре в Российской Федерации» от 31.05.2002 № 63-ФЗ.

**Данные об эксперте**

**Понкин Игорь Владиславович** – доктор юридических наук, профессор кафедры государственного управления, правового обеспечения государственной и муниципальной службы Российской академии государственной службы при Президенте Российской Федерации, член Общественного совета при МВД России (стаж научной деятельности – 18 лет, стаж экспертной деятельности – 8 лет).

**Для проведения исследования представлены следующие аудиовизуальные материалы** – анимационные фильмы (выпуски) из анимационного сериала «Папский городок» (название на английском языке на заставке анимационного сериала – «Popetown»), транслировавшиеся телепрограммой «Телеканал “2x2” Москва»:

– анимационный фильм «Двойник» (название на французском языке в титре анимационного фильма – «Le double», на английском языке в титре анимационного фильма – «The double»; выпуск № 1 сезона № 1; продолжительность – 24:51);

– анимационный фильм «Официальный визит» (название на французском языке – «La visite d'État», на английском языке – «State visit»; выпуск № 2 сезона № 1; продолжительность – 24:13);

– анимационный фильм «Большой бой» (название на французском языке – «Le Grand combat», на английском языке – «The Big fight»; выпуск № 3 сезона № 1; продолжительность – 23:47);

– анимационный фильм «Семейное дело» (название на французском языке – «Une affaire de famille», на английском языке – «A family affair»; выпуск № 7 сезона № 1; продолжительность – 24:47);

– анимационный фильм «Поездка» (название на французском языке – «La ramobile», на английском языке – «Day trip»; выпуск № 9 сезона № 1; продолжительность – 24:33).



**Исследование проводилось в рамках следующих вопросов:**

1. Какая именно социальная или религиозная группа и/или организация изображена в анимационном сериале «Папский городок»?

2. Имеются ли основания для оценки представленных выпусков анимационного сериала «Папский городок» как унижающих человеческое достоинство граждан по признаку отношения к религии, оскорбляющих религиозные чувства верующих и возбуждающих религиозную вражду? Если да, то в отношении верующих какой именно религии, в чем конкретно это проявляется, какие приёмы и средства для этого использованы?

3. Имеются ли основания для оценки представленных аудиовизуальных материалов как созданных в жанре острой социальной сатиры, высмеивающей пороки или реальные характеристики каких-либо социальных или религиозных групп и/или организаций?

4. Имеются ли основания для оценки воздействия анимационного сериала «Папский городок» как формирующего негативное отношение зрителей не только к социальной и религиозной группе и/или организации, ставшей доминирующим объектом изображения, но также и к другим социальным или религиозным группам и/или организациям? Если да, то к каким именно?

**При производстве заключения были использованы следующие методы анализа:**

1) метод визуального семиотического<sup>184</sup> контент-анализа:

– совокупности представленных аудиовизуальных материалов как единого целостного произведения (анимационного сериала) с реализованным единым концептуально-содержательным и композиционным замыслом и с определённой коммуникативной стратегией;

– каждого из представленных аудиовизуальных материалов (конкретного анимационного фильма – выпуска анимационного сериала) как самостоятельного целостного произведения с реализованным концептуально-содержательным и композиционным замыслом;

2) метод контекстного узконаправленного контент-анализа отдельных сюжетных линий, проходящих через два и более

---

<sup>184</sup> **Семиотика** – наука о знаках и знаковых системах. В семиотическом анализе независимо от сферы его использования, как правило, выделяются три уровня исследования знаковых систем: синтактика изучает сочетания знаков и способы их сочетания; семантика исследует знаковые системы как средства выражения смысла – основным её предметом является интерпретация знаков и сообщений; прагматика связана с изучением отношения между знаковыми системами и теми, кто использует и интерпретирует содержащиеся в них сообщения (*Красильникова Я.А. Информационная картина мира в программах провинциального телевидения: семиотический аспект // Зарубежная и российская журналистика: трансформация картины мира и её содержания / И.В. Рогозина, Я.А. Красильникова, С.А. Воронина, Л.М. Ныркова и др.; науч. ред. А.А. Стриженко. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. технич. университета им. И.И. Ползунова, 2003).*

представленных аудиовизуальных материала (выпуска анимационного сериала);

3) метод контекстного узконаправленного контент-анализа отдельных сцен представленных аудиовизуальных материалов и элементов этих сцен;

4) метод выборочного пок кадрового контент-анализа представленных аудиовизуальных материалов;

5) метод лингвосемантического, этимологического и юридико-лингвистического анализа реплик (высказываний), монологов и диалогов персонажей представленных анимационных фильмов, а также используемой ими лексики.

### **Структура представленных аудиовизуальных материалов и хронометрическая фиксация сцен, а также действий и высказываний персонажей**

Каждый из представленных для исследования анимационных фильмов (выпусков анимационного сериала «Папский городок») состоит из двух частей: 1) вводная часть, представляющая собой короткометражный игровой фильм, показывающий сцену в католическом учебном заведении (лицей Святого Николая<sup>185</sup>); 2) непосредственно анимационный фильм.

Сцены исследуемых анимационных фильмов, а также действия и высказывания их персонажей фиксировались по внутреннему хронометрическому счетчику компьютерной программы воспроизведения видеозаписи (файла анимационного фильма). Так, в данном заключении запись «10:19» означает, что отсылка произведена к сцене в определённом анимационном фильме либо действию или высказыванию его персонажа в момент, **приблизительно** соответствующий 10 минутам и 19 секундам от начала воспроизведения указанного анимационного фильма. Также следует уточнить, что фиксация высказываний персонажей конкретного исследуемого анимационного фильма дана по синхронному переводу на русский язык, то есть в оригинале фильма это может соответствовать моменту воспроизведения записи на языке оригинала на несколько долей секунды или 1–2 секунды раньше. Не исключено некоторое отличие показаний хронометрической фиксации (показаний внутреннего хронометрического счетчика) в зависимости от конкретной используемой компьютерной программы воспроизведения видеозаписи (видеофайла).

---

<sup>185</sup> В самом начале анимационного фильма «Двойник» название образовательного учреждения переведено как «средняя школа святого Николая».

## Исследование

**Вопрос № 1. Какая именно социальная или религиозная группа и/или организация изображена в анимационном сериале «Папский городок»?**

### Ответ на вопрос № 1

Анализ представленных для исследования анимационных фильмов – выпусков анимационного сериала «Папский городок» – позволяет сделать обоснованный вывод о том, что указанный анимационный сериал изображает Римскую Католическую Церковь, её главу Папу Римского, иных католических священнослужителей и церковнослужителей, а также мирян-католиков.

Этот вывод убедительно подтверждается выявленными в процессе настоящего исследования содержанием и направленностью использованной создателями анимационного сериала «Папский городок» коммуникативной стратегии<sup>186</sup>, а также следующими характерными особенностями смыслового содержания указанного анимационного сериала и особенностями использованных в нём средств художественного выражения (анимации):

- название анимационного сериала, недвусмысленно указывающее на его отнесенность (адресованность) именно к Римской Католической Церкви;

- определённо указывающие на такую отнесенность (адресованность) использованные в данном анимационном сериале наименования должностей, священнических санов («Папа», «Понтифик»<sup>187</sup>, «кардинал»), форм обращений (применительно к «Папе Римскому» – «*Ваше Святейшество*»; применительно к «кардиналам» – «*Ваше Преосвященство*»; применительно к рядовому священнику и монахине – соответственно, «*отец*» и «*сестра*», и т.д.), наименования организаций;

- узнаваемые религиозные облачения Папы Римского и католических кардиналов, других католических священнослужителей, а также церковнослужителей, являющихся персонажами данного анимационного сериала;

- узнаваемые изображения зданий религиозного назначения (католических храмов), в частности узнаваемый и широко известный комплекс зданий Ватикана, а также изображение характерного внутреннего убранства помещений<sup>188</sup>;

---

<sup>186</sup> Коммуникативная стратегия (в данном случае) – единство риторических и визуальных приёмов и знаковых систем, с помощью которых создатели анимационного сериала «Папский городок» стремятся сформировать у зрителей, добиться интроекции ими определённых образов, стереотипов Римской Католической Церкви, её священнослужителей и верующих мирян-католиков.

<sup>187</sup> Анимационный фильм «Семейное дело» – 12:46.

<sup>188</sup> Например, анимационный фильм «Семейное дело» – 09:10–09:19.

– религиозная символика и атрибутика, соответствующие религии католицизма и Римской Католической Церкви (священнические кресты и др.);

– характерные предметы и их наименования («папамобиль» и др.);

– содержание реплик (высказываний), монологов и диалогов, звучащих в исследуемом анимационном сериале, используемая характерная лексика, вполне определённым образом содержательно указывающие на то, что изображается именно Римская Католическая Церковь, католики.

Обоснованность вывода о том, что в исследуемом анимационном сериале изображены именно католические священнослужители, не уменьшается из-за того, что в данном сериале персонажа «Папу Римского» в основном именуют как просто «Папа». В анимационном сериале «Папский городок» сформирован собирательный образ католического священнослужителя, замещающего должность именно главы Римской Католической Церкви – Папы Римского, а также собирательные образы других католических священнослужителей.

#### **Вывод по ответу на вопрос № 1**

Анимационный сериал «Папский городок» изображает Римскую Католическую Церковь, её главу (Папу Римского) и других католических религиозных служителей, религиозную группу верующих католиков в целом.

**Вопрос № 2. Имеются ли основания для оценки представленных выпусков анимационного сериала «Папский городок» как унижающих человеческое достоинство граждан по признаку отношения к религии, оскорбляющих религиозные чувства верующих и возбуждающих религиозную вражду? Если да, то в отношении верующих какой именно религии, в чем конкретно это проявляется, какие приёмы и средства для этого использованы?**

#### **Ответ на вопрос № 2**

Исследование представленных аудиовизуальных материалов (анимационных фильмов – выпусков анимационного сериала «Папский городок») выявило их направленность на дискредитацию и оскорбительное высмеивание Римской Католической Церкви, грубое оскорбление религиозных чувств и жестокое унижение человеческого достоинства верующих католиков (в ряде сюжетов и сцен – христиан всех конфессий), на формирование крайне негативного, издевательски-насмешливого, оскорбительно-пренебрежительного к ним отношения со стороны других лиц.

Выявлено, что **указанная направленность анимационного сериала «Папский городок» обусловлена следующими особенностями его содержания, использованных в нём средств художественного**

**выражения (визуальный ряд и звуковое сопровождение<sup>189</sup>) и специальных коммуникативных приёмов и средств (в том числе манипулятивного характера):**

– художественная стилистика использованных анимационных средств изображения внешнего облика священнослужителей Римской Католической Церкви (вызывающе отталкивающая, гипертрофированно негативная, неприятная для восприятия, гротескно ненормальная внешность, конкретно – изображения лиц и их выражения) ряда изображаемых католических священнослужителей – персонажа «Папа Римский», персонажей «кардиналы», иных католических священнослужителей<sup>190</sup>;

– использование специальных манипулятивных приёмов и средств, направленных на формирование негативных представлений, стереотипов и обеспечивающих интроекцию зрителями внушаемых им мнений о широком распространении крайне негативных личностных качеств у священнослужителей Римской Католической Церкви, о присущности им психической неадекватности и крайних форм аморальности, о крайне негативных характеристиках самой Римской Католической Церкви;

– использование культурно-сниженной (в том числе обценной и иной бранной) лексики, приписывание в данном анимационном сериале католическим священнослужителям использования слов и выражений иных (помимо лексической системы литературного языка) лексико-семантических систем, являющихся негативно маркированными и стилистически сниженными по отношению к общепринятым литературным нормам языка;

– использование специальных приёмов и средств, непосредственно направленных на жестокое унижение человеческого достоинства верующих католиков (в ряде случаев – христиан всех конфессий) и на возбуждение религиозной ненависти и вражды<sup>191</sup>;

– использование сюжетов и сцен, непосредственно возбуждающих религиозную ненависть и вражду, жестоко унижающих человеческое достоинство верующих католиков, дисфорически<sup>192</sup>, пейоративно<sup>193</sup>

<sup>189</sup> Здесь и далее ответственность создателей исследуемого анимационного сериала предполагается распространённой и на лицо, ответственное за перевод этого сериала на русский язык. В задачи эксперта не входило изучение точности перевода с языка оригинала на русский, поэтому настоящее заключение ограничивается анализом визуального ряда и русского перевода звукового сопровождения.

<sup>190</sup> Например, анимационный фильм «Семейное дело» – 12:01–12:04; 12:25.

<sup>191</sup> Такая вражда возбуждается как в отношении к верующим католикам, так и у верующих католиков в качестве ответной реакции на жестокие оскорбления в их адрес, содержащиеся в исследуемом анимационном сериале.

<sup>192</sup> Здесь и далее в настоящем материале «**дисфорический**» – характеризующийся особой нетерпимостью и непереносимостью, основанной на этих чувствах и установках злобой. От слова «дисфория» [дис... – приставка, сообщающая понятию, к которому прилагается, отрицательный или противоположный смысл, + греч. pherō – переношу] – расстройство настроения, характеризующееся раздраженным злобно-тоскливым состоянием, с раздражительностью, доходящей до взрывов гнева с агрессивностью

высмеивающих Римскую Католическую Церковь, её священнослужителей, католиков-мирян, католицизм в целом.

**Проведённое исследование представленных аудиовизуальных материалов выявило использование в них следующих специальных коммуникативных приёмов и средств (в том числе манипулятивного характера), направленных на возбуждение религиозной ненависти и вражды, на жестокое унижение человеческого достоинства верующих католиков (в ряде сюжетов и сцен – христиан всех конфессий либо, помимо католиков, так же и православных христиан) по признаку отношения к религии и на оскорбление их религиозных чувств (примеры и развёрнутое обоснование приведены после данного перечисления):**

– связывание, соединение религиозно высокоценного в сознании верующих (священного, сакрального, религиозно почитаемого, религиозно значимого) с вульгарным или низменным;

– использование обценного видеоряда и обценной лексики для характеристики религиозно высокоценного (священного, сакрального, религиозно значимого, религиозно почитаемого) для католиков (в ряде сюжетов и сцен – для христиан всех конфессий);

– использование обценного видеоряда и обценной лексики для характеристики священнослужителей и церковнослужителей Римской Католической Церкви, а также других верующих католиков;

– использование культурно-сниженной, в том числе бранной, лексики, приписывание в анимационном сериале «Папский городок» католическим священнослужителям использования слов и выражений иных (помимо лексической системы литературного языка) лексико-семантических систем, являющихся негативно маркированными и стилистически сниженными по отношению к общепринятым литературным нормам языка;

– использование в отношении католических священнослужителей вульгарных метафор;

– использование в отношении католических священнослужителей негативных зоосемантических метафор;

– использование в отношении католических священнослужителей приёма наклеивания ярлыка сексуально развращенных и порочных лиц;

– использование в отношении католических священнослужителей приёма наклеивания ярлыка сексуальных извращенцев;

– помещение персонажей сериала (католических священнослужителей и церковнослужителей) в гипертрофированно абсурдные ситуации негативного характера в целях формирования представлений о них как о психически и нравственно ненормальных, неадекватных лицах;

---

(Современный словарь иностранных слов. – 2-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1999. – С. 208, 204).

<sup>193</sup> **Пейоративный** [лат. reior худший] – уничижительный (Современный словарь иностранных слов. – 2-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1999. – С. 452).

– ложное приписывание священнослужителям Римской Католической Церкви характеристик гипертрофированно алчных лиц, совершающих финансово-экономические злоупотребления и правонарушения;

– ложное приписывание священнослужителям Римской Католической Церкви характеристик крайне аморальных, гипертрофированно эгоистичных и жестоких лиц;

– использование в отношении католических священнослужителей оскорбительных семантических метафор, связанных с мифологией сатанизма;

– использование в отношении католических священнослужителей приёма наклеивания ярлыка пьяниц;

– диссимметричное, ложное противопоставление хорошего и плохого.

**Связывание, соединение религиозно высокоценного в сознании верующих (священного, сакрального, религиозно почитаемого, религиозно значимого) с вульгарным или низменным**

Создатели анимационного сериала «Папский городок» многократно визуально и вербально используют приём связывания, соединения религиозно высокоценного в сознании верующих католиков (священного, сакрального, религиозно почитаемого, религиозно значимого), с одной стороны, и вульгарного или низменного, с другой стороны.

Данный приём многократно используется в этом анимационном сериале в отношении христианского распятия.

Так, в анимационном фильме **«Большой бой»** продавец в так называемом (по сюжету фильма) «папском супермаркете» предлагает в качестве потенциального подарка для «Папы Римского» *«надувное распятие»*, определяемое продавцом как *«просто хит продаж»* (04:27–04:34). В кабинете «Папы Римского» уже большая куча таких подаренных ему *«надувных распятий»*. И когда католический священнослужитель преподносит ему в подарок очередное *«надувное распятие»*, «Папа Римский» в бешенстве швыряет его в находящуюся рядом кучу таких же, злобно ругаясь (04:44–04:54).

В описанной сцене сакральный, высокоценный в сознании и восприятии верующих христиан предмет религиозного почитания (крест Божий) соединяется, связывается с вульгарным (надувной предмет), что превращает христианский крест в предмет издевательских насмешек. Сцена носит издевательски ёрнический характер, реализуя циничное, дисфорическое высмеивание религиозно высокоценного (священного, сакрального) для верующих христиан предмета, преследуя цель девальвации религиозного значения и смысла креста. В этом случае использование указанного приёма направлено уже на существенно большую социальную группу – на унижение человеческого достоинства

христиан всех конфессий и, вследствие этого, оскорбляет религиозные чувства и унижает человеческое достоинство<sup>194</sup> верующих христиан всех конфессий.

Во вводной игровой части выпуска **«Большой бой»** учащиеся католического лица поздравляют с праздником своего учителя – католического священнослужителя, преподнося ему в качестве подарка священнический крест. Священник в ответ пренебрежительно называет крест *«побрякушкой»* (00:18), открыто выражая к нему существенное неуважение. Эта сцена оскорбительна для христиан, религиозно почитающих крест. А поскольку такое поведение категорически неприемлемо для католического священнослужителя, то указанная сцена формирует ложный образ католического священнослужителя как двуличного, не уважающего христианский крест.

В анимационном фильме **«Поездка»** (17:50–17:53) сестра Мария, стоя рядом с проституткой вблизи многочисленных сексшопов, крутит на пальце священнический крест, словно брелок для ключей (аллюзия к известному стереотипу поведения проституток в ожидании клиентов и предложении им своих услуг), чем выражает глубокое неуважение к кресту.

Многочисленное использование в анимационном сериале **«Папский городок»** приёма связывания религиозно высокоценного и вульгарного или низменного применительно к христианскому распятию реализует цели представить распятие – предмет религиозного почитания в христианстве – в неприглядном, зло высмеянном виде, профанировать его, добиться принудительного понижения уровня религиозного и нравственно-культурного восприятия его значения и ценности верующими христианами и иными зрителями, пейоративно высмеять, унижить человеческое достоинство верующих христиан.

В анимационном фильме **«Поездка»** трое «кардиналов» с издевательским смехом комментируют нанесение ими кощунственной надписи на религиозно почитаемую верующими католиками Туринскую плащаницу (одну из особо значимых католических реликвий): *«Это мы для прикола. Или ещё в тот вечер написали на обороте Туринской плащаницы “машинная стирка”. Полный угар!»* (13:14–13:25).

---

<sup>194</sup> **Достоинство личности** – это сопровождающееся положительной самооценкой лица отражение его качества в собственном сознании; ощущение и сознание человеком своей ценности (значимости) как человека вообще, как конкретной личности (личное достоинство), как представителя определённой социальной группы или общности (конкретно-социальная ценность; например, профессиональное достоинство), ценности самой этой общности, например, национальное достоинство (Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридич. мир, 2006. – С. 47). Унижение достоинства человека может осуществляться посредством не только публичного оскорбления его лично и непосредственно, но и публичного дисфорического высмеивания, грубого порочения, оскорбления его религиозных идеалов, воззрений, святынь.



В анимационном фильме «**Поездка**» указанный приём использован для девальвации, принудительного понижения в восприятии зрителей ценности и значения святых в Римской Католической Церкви посредством издевательского, дисфорического их высмеивания. Для увеличения пожертвований католиков Ватикану отец Николас, сестра Мария и «Папа Римский», по сюжету анимационного фильма, используют скелет «Святой Благотворительности» (01:24), у которого 3 левых руки из-за того, что, как комментируется в анимационном фильме, «*Господь дал ей*» три левых руки, чтобы она могла собирать вдвое больше пожертвований (01:47). Ещё больше усиливает оскорбительное воздействие этой сцены поведение в ней сестры Марии, которая издевательски превращает скелет «Святой Благотворительности» в подобие марионетки кукольного театра, глумливо имитируя голос «Святой Благотворительности», «разговаривая» за неё (01:07–01:12; 01:57–02:10; 23:43–23:45).

Аллюзия, реализуемая этой сценой, обращена к известной иконе Божией Матери «Троеручица», что грубо унижает человеческое достоинство также и православных верующих, оскорбляет и религиозные чувства. (Для справки, согласно христианскому преданию, в IX веке, во время иконоборчества, за ревностное почитание святых икон преподобный Иоанн Дамаскин был оклеветан императором Львом III перед Дамасским калифом в государственной измене. Калиф приказал отсечь кисть руки преподобного и повесить её на рынке. К вечеру святой Иоанн, испросив у калифа отрубленную кисть, приложил её к суставу и пал ниц перед иконой Божией Матери. Преподобный просил Божию Матерь исцелить руку, писавшую в защиту Православия. После долгой молитвы он задремал и увидел во сне, что Пречистая обращается к нему, обещая скорое исцеление. Проснувшись, преподобный Иоанн увидел, что рука невредима. В благодарность за исцеление святой приложил к иконе сделанную из серебра руку, отчего икона и получила название «Троеручица»<sup>195</sup>.)

В другой сцене указанного анимационного фильма («**Поездка**») во время поездки на «папамобиле» «Папа Римский» пинает ногами скелет «Святой Благотворительности» (05:05), оскорбительно отзывается о нём, называя его «*дурацким мешком костей*» (05:35–05:36), который, по словам «Папы Римского», «*всё место занял своими дурацкими руками*» (05:36–05:39), и предлагает выкинуть этот скелет из автомобиля и «переехать» его колесами (05:45–05:48).

Использование в отношении скелета (метонимия<sup>196</sup> мощей святого) «Святой Благотворительности», выступающей в анимационном фильме «**Поездка**» как собирательный образ святых в Римской Католической Церкви, слова «дурацкий» является грубым оскорблением и направлено на

<sup>195</sup> <<http://days.pravoslavie.ru/Life/life1414.htm>>.

<sup>196</sup> **Метонимия** – коммуникативный приём, которым один знак заменяется другим на основании их сходства (Кафтанджиев Х. Секс и насилие в рекламе. – СПб.: Питер, 2008. – С. 289).

издевательское высмеивание святых в Римской Католической Церкви и, опосредованно – в православных Церквях, как следствие – на оскорбление религиозных чувств верующих католиков (опосредованно – и православных христиан) и унижение их человеческого достоинства.

Далее в этом анимационном фильме («Поездка») «кардиналы» заявляют о том, что скелет «Святой Благотворительности» был сфальсифицирован, и поясняют цель этого поступка: «*чтобы было, типа, чудо такое*» (13:05). Тем самым зрителю навязывается ложное мнение, что фальсификация мощей святых якобы является обычным делом для Римской Католической Церкви, и при этом католические священнослужители относятся к мощам святых своей Церкви крайне пренебрежительно, с явным неуважением.

В анимационном фильме «**Официальный визит**» монахиня Мария выражает уверенность, что «кардиналы» сделают отца Николаса святым ещё при его жизни (03:53–03:57). Но поскольку, по сложившейся практике, при жизни людей к святым не причисляют, а также учитывая изображенный сомнительный нравственный облик отца Николаса, данная сцена вносит определённый вклад в уничижительное высмеивание анимационным сериалом «Папский городок» святых в Римской Католической Церкви.

Указанными сценами создатели анимационного сериала «Папский городок» пейоративно и дисфорически высмеивают традиции почитания святых в Римской Католической Церкви, а также, посредством механизма переноса, – и в православных Церквях.

В анимационном фильме «**Официальный визит**» «кардиналы» обсуждают план своего личного обогащения за счет размещения на папском религиозном облачении рекламных надписей за деньги (03:20–03:27; 15:38–15:43), как будто папское религиозное облачение является спортивной формой, сценическим костюмом и т.п. Этот приём направлен на девальвацию, принудительное понижение уровня религиозного и нравственно-культурного восприятия зрителями образа и значения Папы Римского.

В анимационном фильме «**Официальный визит**» один из «кардиналов» уничижительно называет «Папу Римского» культурно-сниженным жаргонным выражением «*такой мелкий чувачок в жёлтом*» (12:01–12:02), выражая, тем самым, крайнюю степень неуважения к главе Римской Католической Церкви и пренебрежения к его сану и статусу, а следовательно – и к самой Римской Католической Церкви, в которой этот «кардинал» имеет свой священнический сан. Словари ненормативной лексики и сленга приводят значение слова «чувáк» (слово «чувачок» – производное от него) не только в значении обращения к любому человеку мужского пола, но и, апеллируя к уголовному аргю, в значении «*кастрированного барана (или верблюда)*»<sup>197</sup>. В любом случае,

<sup>197</sup> Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга, 2005. – С. 469.

использование процитированного выражения в отношении главы Римской Католической Церкви направлено на дискредитацию и принудительное понижение уровня религиозного и нравственно-культурного восприятия зрителями образа и значения Папы Римского, как следствие – на унижение человеческого достоинства верующих католиков.

Анимационный фильм **«Семейное дело»** в сцене «исповеди» матери священника Николаса ему самому оскорбительно, ёрнически высмеивает религиозно значимое для христиан таинство исповеди (18:00–18:57).

### **Использование obscene видеоряда и obscene лексики для характеристики религиозно высокоценного (священного, сакрального, религиозно значимого, религиозно почитаемого) для католиков (в ряде сюжетов и сцен – для христиан всех конфессий)**

Особо оскорбительной и циничной формой указанного выше приёма связывания, соединения религиозно высокоценного для верующих с низменным является использование obscene<sup>198</sup> видеоряда и obscene лексики для характеристики религиозно высокоценного (священного, сакрального, религиозно значимого, религиозно почитаемого) для католиков (в ряде сюжетов и сцен – для христиан всех конфессий) предметов либо для характеристики чего-либо иного, связанного с Римской Католической Церковью и её священнослужителями. В силу особо сильного оскорбительного воздействия на верующих посредством такой формы указанного приёма, в силу крайне высокого заложенного в ней негативного потенциала провоцирования, возбуждения религиозной ненависти и вражды эта форма требует отдельного и более подробного рассмотрения.

В исследуемых выпусках анимационного сериала «Папский городок» выявлено систематическое использование obscene лексики и obscene видеоряда, имеющих отношение к результатам физиологических отправления человеческого организма, то есть obscene средств выражения анально-эксcrementального типа. Следует отметить, что вообще использование такого рода лексики применительно к человеку считается, воспринимается и оценивается в языковом сознании современного российского зрителя как особо циничная, пейоративная<sup>199</sup> форма личного оскорбления человека, причиняющая особо сильные нравственные страдания, оцениваемые как непереносимые.

<sup>198</sup> **Obscene лексика** – от англ. слова «obscene» (непристойный, грязный, бесстыдный), которое, в свою очередь, восходит к лат. «obscenus» (отвратительный, непристойный, неприличный) – ненормативная, табуированная лексика, нецензурные выражения, мат, непечатная брань, сегмент бранной лексики, включающий грубейшие (похабные, непристойно мерзкие, вульгарные) бранные выражения (Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридич. мир, 2006. – С. 50–51).

<sup>199</sup> **Пейоративный** [лат. pejor худший] – уничижительный (Современный словарь иностранных слов. – 2-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1999. – С. 452).

В анимационном фильме **«Большой бой»** изображается, как на день рождения «Папы Римского» католические священнослужители дарят ему в подарок «надувное распятие» и ещё один крест (похожий на «надувное распятие»), «Папа Римский» в бешенстве бросает их в находящуюся рядом кучу таких же «надувных распятий», кощунственно называя христианский крест словом «*ка́ка*» (04:48) и словосочетанием «*голимая ка́ка*» (04:53).

Обсценное слово «*ка́ка*» означает результаты физиологических отправления живого организма, является синонимом слов «кал», «испражнения» и «фекалии». Согласно «Толковому словарю ненормативной лексики русского языка» Д.И. Квеселевича, слово «*ка́ка*» означает кал, экскременты, либо, во втором значении, грязь, гадость<sup>200</sup>. «Толковый словарь русского сленга» В.С. Елистратова приводит толкование слова «*ка́ка*» как: 1) кала, нечистот; 2) зада, ягодич; 3) чего-то плохого, некачественного, отрицательно оцениваемого<sup>201</sup>.

Согласно «Толковому словарю ненормативной лексики русского языка» Д.И. Квеселевича, слово «*голимая*» имеет значение никчемной, никудышной<sup>202</sup>. «Толковый словарь русского сленга» В.С. Елистратова определяет слово «*голимый*» в качестве синонима слова «*галимый*» и толкует его в значении плохого, омерзительного, чего-либо низкопробного, плохого, всеми презираемого<sup>203</sup>. Иногда слово «*голимый*» толкуется в значении «точный», настоящий<sup>204</sup>. В любом его значении слово «*голимая*» усиливает крайне негативную коннотацию<sup>205</sup> произнесенного «Папой Римским» обсценного слова «*ка́ка*» в отношении святого в восприятии верующих христиан креста.

В данной сцене использованы обсценный аудиовизуальный ряд и обсценная лексика, совмещается высокое и выражено низменное, напрямую отождествляется святой крест – важнейший элемент христианства и религиозно почитаемый верующими христианами предмет (религиозная ценность) – с результатами физиологических отправления, с содержимым кишечника, выделяемым при испражнении. Данная сцена

<sup>200</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 315.

<sup>201</sup> Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга, 2005. – С. 163.

<sup>202</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 139.

<sup>203</sup> Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга, 2005. – С. 90, 82.

<sup>204</sup> Грачёв М.А. Толковый словарь русского жаргона. – М.: Юнвес, 2006. – С. 127.

<sup>205</sup> **Коннотация** – тип лексической информации, сопутствующей значению слова; компонент (компоненты) смысла слова: эмоциональный, оценочный, ассоциативный, стилистический. Этот компонент (компоненты) сопровождает, дополняет основное значение слова. Коннотативные компоненты в основном субъективны и зависят от многих факторов, например, от уровня образованности носителя языка, от его мировосприятия и мировоззрения (Как провести лингвистическую экспертизу спорного текста? Памятка для судей, юристов СМИ, адвокатов, прокуроров, следователей, дознавателей и экспертов / Под ред. М.В. Горбаневского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юридич. мир, 2006. – С. 49).

направлена на достижение цели в максимально грубой форме оскорбить чувства и унижить человеческое достоинство верующих христиан (не только католиков, но также и православных, и протестантов). Как следствие, эта сцена глубоко оскорбляет религиозные чувства и не просто унижает верующих христиан (не только католиков), но откровенно издевается над ними, жесточайшим образом унижает, унижает их достоинство личности по признаку отношения к религии.

Дисфорически высмеивая христианский крест и глумясь над ним, создатели данного анимационного фильма, тем самым, издеваются над обладающим высшей религиозной ценностью для верующих христиан образом Иисуса Христа и, как следствие этого, жестоко унижают человеческое достоинство верующих христиан.

В анимационном фильме **«Большой бой»** сестра Мария перечисляет важные дела на текущий день: *«Нужно перезабальзамировать святого Элмина – он начинает пованивать, прочистить канализацию – она начинает пованивать, и проколоть Папе нарыв – он начинает припухать»* (01:31–01:39).

Соединяя в процитированном высказывании персонажа «сестра Мария» два сообщения – о необходимости прочистки канализации, поскольку, как заявляется, она начинает *«пованивать»*, и о недомогании «Папы Римского», создатели анимационного фильма оказание медицинской помощи «Папе Римскому» ставят в один ряд, сравнивают с процедурой прочистки канализации.

Помимо этого, используя в отношении святого Элмина и в отношении канализации один и тот же глагол «пованивать», соединяя два сообщения – о необходимости совершения манипуляций с останками святого Элмина и о необходимости прочистки канализации, тем самым, персонажем «сестра Мария» непосредственно сравниваются и умышленно соотносятся как предметы одного порядка мощи святого Элмина и канализация.

Посредством использования этого приёма создатели анимационного фильма осуществляют принудительное понижение уровня восприятия и оценки понятия и значения святых в католицизме (а опосредованно – и в православии), преследуют и реализуют цель сформировать представления зрителей (добиться интроекции у зрителей таких представлений) о том, что мощи святого и канализационные стоки – явления одного порядка, сравнимые предметы. Качества мощей святого здесь сравниваются с качествами экскрементов. В данном случае религиозно высокоценное совмещается с низменным, причём с крайней формой низменного – содержимым канализационных стоков. Реализация данного приёма направлена на жестокое оскорбление религиозных чувств верующих католиков и унижение их человеческого достоинства по признаку отношения к религии.

Описанное выше содержание анимационных фильмов не может не причинить глубокие нравственные страдания верующим католикам. Если упоминаемый в анимационном фильме святой Элмин, действительно, почитается в Римской Католической Церкви и при этом «прославлен во святых» ещё до разделения Церквей, то он также почитается и в православных Церквях, то есть в таком случае указанная аудиовизуальная сцена унижает человеческое достоинство более широкого круга лиц – также и православных верующих.

Оскорбительным является и указание в процитированном высказывании на то, что мощи были изначально забальзамированы (то есть подверглись искусственной обработке). Этой сценой формируется ложное и оскорбительное мнение о Римской Католической Церкви как об организации, которая занимается обманными манипуляциями, например, изначально фальсифицирует мощи святых, бальзамируя их, а после периодически перебальзамирует мощи святых, чтобы обман не был раскрыт из-за того, что мощи начали «пованивать».

Вышеуказанный приём связывания высокоценного объекта религиозного поклонения и почитания в христианстве с каким-либо низменным предметом с целью дискредитации первого многократно использован в данном анимационном сериале его создателями, что подтверждает их сознательные и целенаправленные стремления и усилия представить традиции, элементы и особенности христианской религиозной жизни в отталкивающе неприглядном, пейоративно высмеянном, оскверненном виде.

### **Использование obscene видеоряда и obscene лексики для характеристики священнослужителей и церковнослужителей Римской Католической Церкви, а также других верующих католиков**

В анимационном фильме **«Официальный визит»** один из «кардиналов» даёт задание отцу Николасу: *«Вы должны помыть Папу. Да, искупать его. В последнее время Папа отказывался от омовения и воняет как гниющий труп»* (05:18–05:27). Другой «кардинал» добавляет: *«Я даже сблеванул»* (05:28–05:29).

Осуществляя obscene сравнение высшего духовного лица Римской Католической Церкви Папы Римского с гниющим трупом и усиливая такую его оценку уточнением о том, что «вонь» от «Папы Римского» является непереносимой – вызывает сильный рвотный рефлекс, создатели сериала дисфорически высмеивают и глубоко унижают человеческое достоинство верующих католиков, формируют издевательски насмешливое к ним отношение со стороны иных лиц, поскольку указанным сравнением формируется сопутствующее мнение, что не могут быть нормальными люди, религиозную организацию которых возглавляет такой человек (Папа Римский). Сравнение с «гниющим трупом» высшего духовного лица – главы Римской Католической Церкви, уважаемого в мире

не только верующими католиками, но и более широким кругом лиц, не может не вызвать причинения глубоких нравственных страданий верующим католикам.

Отец Николас для совершения процедуры мытья «Папы Римского» запасается известью, проволочным ёршиком и картофелечисткой («**Официальный визит**» – 06:38–06:41). Использование приёма доведения до абсурда ещё больше усиливает издевательское воздействие всего этого видеоряда.

Далее демонстрируется сцена обценного характера, приписывающая Папе Римскому, помимо всего прочего, ещё и копрофагические<sup>206</sup> наклонности. Встречая отца Николаса в интерьере нечистот и разбросанных по комнате детских игрушек, персонаж «Папа Римский» издевательски изображен в измазанном испражнениями папском религиозном облачении, в измазанном нечистотами папском головном уборе, вокруг персонажа «Папа Римский» роем летают мухи («**Официальный визит**» – 06:52–06:55). Рот персонажа «Папа Римский» так же, судя по смыслу сцены и по использованной аниматорами цветовой гамме, испачкан испражнениями (06:54), этим создатели анимационного фильма дают понять, что он ел эти испражнения. Персонаж «Папа Римский» показывает отцу Николасу «картину», созданную им посредством намазывания на холст своих испражнений (07:02): *«А! Ты пришел поиграть? Смотри, я тут написал всякого. Я сам написал картину»* (06:58–07:04). Отец Николас, подавляя рвотные рефлексy, отвечает: *«Она прекрасна, Ваше великолепие. Смелые мазки и краски... Пойдемте, святой отец, пора купаться. Важный король едет на встречу с Вами»* (07:04–07:12; 07:36–07:39).

На это персонаж «Папа Римский» отвечает: *«Ни за что! Это мой рекорд! Я не мылся три месяца и не собираюсь мыться из-за какого-то короля»* (07:39–07:45).

Отец Николас: *«Не надо усложнять. Вы ведь знаете, мыться необходимо. И знаете, что получают хорошие, чистые Папы»* (07:45–07:50). Только пообещав «Папе Римскому» дать ему «попрыгать с прыгунком», отец Николас смог убедить того помыться.

Далее демонстрируется, как отец Николас, сидя в одной с персонажем «Папа Римский» ванне, пытается удалить с его спины (точнее – с его облачения) грязь при помощи паяльной лампы (08:08–08:09). В следующей сцене отец Николас пытается «удалить вросшие носки» персонажа «Папа Римский» при помощи картофелечистки (08:29–08:32). Сделать это ему не удаётся, и он повторяет попытку, вооружившись электрическим наждаком (08:43–08:46), но и это не даёт результата. И тогда отец Николас говорит: *«Так, бесполезно. Чтобы их снять, Вас*

---

<sup>206</sup> **Копрофагия** [греч. kopros – помёт, кал + phagos – пожирающий] – пожирание экскрементов, фекалий.

*нужно вымачивать в однокомпонентном заменителе скипидара хотя бы неделю»* (08:48–08:53).

Когда дело доходит до мытья головы, выясняется, что папский головной убор оказался приклеенным к голове «Папы Римского» огромным куском жевательной резинки, которую жевал персонаж «Папа Римский» и, по его пояснениям, «потерял» несколько месяцев назад (08:54–09:20). Несколько позже один из «кардиналов» советует отцу Николасу для более успешного отмывания «Папы Римского» воспользоваться пескоструйной машиной или шлифовальным кругом (12:45–12:46). Заканчивается «процедура мытья» тем, что отец Николас, воспользовавшись бензопилой, пытается срезать залипшую на голове «Папы Римского» жвачку, но случайно отпиливает ему голову (10:30).

Весь описанный выше видеоряд носит обценный, крайне оскорбительный для верующих католиков характер, является издевательской насмешкой и направлен на публичное унижение человеческого достоинства верующих католиков по признаку отношения к религии.

В анимационном фильме «Семейное дело» «Папа Римский» использует обценное выражение: *«туристы-опарыши»* (10:43–10:44).

Согласно Современному толковому словарю русского языка, опарыш – это червь, заводящийся в протухшей рыбе, мясе, канализационных сбросах и т.п.<sup>207</sup> Следовательно, словосочетание *«туристы-опарыши»* является обценным выражением, несёт оскорбительный, уничижительный смысл, направлено на жестокое оскорбление адресатов (туристы, приезжающие в Ватикан), приписывая им негативные качества червей, сравнивая их среду обитания с канализацией.

В этом же анимационном фильме (**«Семейное дело»**) «Папа Римский» оскорбительно называет одного из «кардиналов» обценным выражением *«блевомозглый кардинал»* (17:09–17:10).

Слово *«блевомозглый»* относится к обценной бранной лексике, несёт крайне оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата. Это слово является окказиональным (специально сконструированным создателями анимационного сериала или его переводчиками), произведённым посредством соединения обценного слова *«блевать»* (означает извергать через рот содержимое желудка<sup>208</sup>) и слова «мозг», вербально наделяет мозг адресата этой окказиональной лексемы («кардинала») качествами результата или процесса блевания, а самого «кардинала» – качествами слабоумного, дурня, ненормального, употребляется как бранное слово, несёт оскорбительный, порочащий смысл.

<sup>207</sup> Современный толковый словарь русского языка / Автор проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов / Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Норинт, 2001. – С. 453.

<sup>208</sup> *Квеселевич Д.И.* Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 44.



После того, как отец Николас в анимационном фильме **«Большой бой»** случайно травмирует резко открытой им дверью рестлера Ивана Непобедимого (обеспечив тому *«самую глубокую кому в истории»*), «Папа Римский» оскорбительно называет отца Николаса словом *«какомозглый»* (07:49–07:50) и словосочетанием *«собачья задница»* (08:10–08:11).

Слово *«какомозглый»* относится к «анально-экскрементальному» типу обсценной бранной лексики, несёт крайне оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата. Это слово является окказиональным, сконструированным посредством соединения обсценного слова *«ка́ка»* (синоним слов «кал», «испражнения» и «фекалии», см. выше) и слова «мозг», вербально наделяет мозг адресата этой окказиональной лексемы (отца Николаса) качествами испражнений, кала, а самого отца Николаса – качествами слабоумного, дурня, ненормального, употребляется как бранное слово, несёт оскорбительный, порочащий смысл.

Словосочетание *«собачья задница»* является вульгаризмом, грубым бранным выражением, с элементом зоосемантической метафоры, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на оскорбление адресата.

В анимационном фильме **«Большой бой»** «Папа Римский» адресует ватиканскому охраннику оскорбительное выражение *«вонючие твои яйца»* (16:55–16:56).

Словосочетание *«вонючие твои яйца»* является обсценной лексикой «генитального» типа, грубым бранным выражением и несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата, приписывая ему негативные личные качества (несоблюдение личной гигиены, отсутствие привычки к этому), а также приписывая физические недостатки – делая акцент на патологическом, особо неприятном запахе, исходящем от его половых органов.

В анимационном фильме **«Семейное дело»** отец Николас заявляет, что в Папский городок желает приехать его мать, чтобы сделать то, *«что делают все туристы»*. Сестра Мария на это задаёт уточняющий вопрос: *«Наблевать в фонтаны?»* (01:57–01:58). То есть персонаж «сестра Мария» описывает традиции паломничества верующих католиков и туристов, посещающих Ватикан, с использованием обсценной лексики, оскорбляя и пороча указанных лиц.

**Использование в анимационном сериале «Папский городок» культурно-сниженной, в том числе бранной, лексики, приписывание католическим священнослужителям использования слов и выражений иных (помимо лексической системы литературного языка) лексико-семантических систем, являющихся негативно маркированными и стилистически сниженными по отношению к общепринятым литературным нормам языка**

Реализация данного приёма направлена на формирование у зрителей ложных представлений о священнослужителях Римской Католической Церкви (в том числе о Папе Римском) как об аморальных людях с крайне низким уровнем общей культуры и интеллекта, для которых культурно сниженная лексика является характерной, типичной, а использование ненормативной бранной лексики является обычным для них поведением в межличностном общении.

В анимационном фильме **«Большой бой»** во время вручения подарков персонажу «Папа Римский» он называет одного из «кардиналов» оскорбительными словами *«дебил»* (05:17) и *«придурак»* (05:22).

Слова *«дебил»* и *«придурак»* означают умственно отсталого, слабоумного, тупицу, дурня, придурковатого, ненормального человека<sup>209</sup>, несут крайне оскорбительный, порочащий смысл, приписывая адресату использования этих слов («кардиналу») соответствующие негативные качества – крайне низкие интеллектуальные качества и психическое заболевание.

Широкий круг бранных инвективных лексем систематически адресуется в исследуемом анимационном сериале отцу Николасу.

В анимационном фильме **«Официальный визит»** персонаж «Папа Римский» оскорбительно называет отца Николаса *«тупым идиотом»* (16:07). Словосочетание *«тупой идиот»* является грубым бранным выражением, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата, приписывая ему крайне низкие интеллектуальные качества и психическое заболевание.

В анимационном фильме **«Большой бой»** «кардиналы» называют отца Николаса оскорбительным бранным словом *«идиот»* (10:58).

Указанными сценами создатели исследуемого анимационного сериала формируют ложное негативное мнение о том, что в Римской Католической Церкви межличностные отношения носят крайне неприязненный характер, а слово *«идиот»* в отношении друг к другу применяется как вполне обычное.

В других сценах анимационного фильма **«Большой бой»** персонаж «Папа Римский» использует бранные слова *«идиот»* (09:12), *«урод»* (11:53) и *«коматозник»* (12:33) применительно к персонажу «Иван Непобедимый».

<sup>209</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 165, 671; Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга, 2005. – С. 322.

Слово «урод» в данном случае употребляется как бранное слово<sup>210</sup>, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата.

Аналогично, бранным, инвективным смыслом обладает в данном случае слово «коматозник» – производное от слова «кома». Это слово является грубым бранным выражением, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата, приписывая ему существенную психическую неадекватность.

В более поздней сцене анимационного фильма «**Большой бой**» персонаж «Папа Римский», спрыгнувший с крыши и упавший на ватиканского охранника, адресует этому охраннику оскорбительное выражение «*сосисочный мозг*» (17:10). Словосочетание «*сосисочный мозг*» является грубым бранным выражением, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата, приписывая ему крайне низкие интеллектуальные качества.

В анимационном фильме «**Двойник**» (19:27) и в анимационном фильме «**Семейное дело**» (20:41–20:42) персонаж «Папа Римский» оскорбительно называет отца Николаса «*рыбомордым*». Окказиональное слово «*рыбомордый*» является вульгаризмом, грубым бранным выражением, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата, вербально наделяет лицо адресата этой окказиональной лексемы (отца Николаса) крайне уродливой, явно ненормальной, отталкивающе неприятной внешностью.

В анимационном фильме «**Двойник**» персонаж «Папа Римский» оскорбительно называет отца Николаса «*сиськомозглым*» (19:35). Окказиональное слово «*сиськомозглый*» является вульгаризмом, грубым бранным выражением, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата, приписывая ему крайне низкие интеллектуальные качества.

В анимационном фильме «**Поездка**» демонстрируется, как персонаж «Папа Римский» оскорбительно называет отца Николаса «*свинорылым*» (05:12).

Слово «*свинорылый*» является вульгаризмом, грубым бранным выражением, с элементом зоосемантической метафоры, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата. Это слово является окказиональным, сконструированным посредством соединения слова «свиной», то есть имеющий отношение к свинье, и слова «рыло», вербально наделяет лицо адресата этой окказиональной лексемы (отца Николаса) крайне уродливой, явно ненормальной, отталкивающе неприятной внешностью, внешним обликом как у свиньи, употребляется как бранное слово.

---

<sup>210</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 887.

В анимационном фильме **«Семейное дело»** персонаж «Папа Римский» называет отца Николаса оскорбительным выражением *«отец сосискорылый»* (13:47–13:48), называет убегающих от него отца Николаса и сестру Марию оскорбительным выражением *«грязные заразы, паршивые, плешивые, прыгучие, вонючие»* (21:33–21:39).

В анимационном фильме **«Семейное дело»** персонаж «Папа Римский» называет «кардинала» оскорбительным выражением *«колбасная вонючка»* (17:28). Далее в этом же фильме персонаж «Папа Римский» кричит: *«Дрожите предо мной, черви!»* (22:14–22:16).

Таким образом, Папе Римскому приписывается произнесение слов, которые не могут произноситься религиозным человеком, католическим священнослужителем, тем более, главой Римской Католической Церкви.

Приписывание Папе Римскому употребления им процитированной обценной лексики «анально-эскрементального» типа и иной оскорбительной бранной лексики направлено на дискредитацию главы Римской Католической Церкви, на дисфорическое и пейоративное его высмеивание, понижение уровня религиозного и нравственно-культурного восприятия образа и значения Папы Римского зрителями данного анимационного сериала – как католиками, так и иными лицами, не являющимися католиками, но уважительно относящимися к Римской Католической Церкви и католицизму. Использование указанного приёма направлено на жестокое унижение человеческого достоинства верующих католиков по признаку отношения к религии, а также на унижение человеческого достоинства лиц, не исповедующих католицизм, но уважительно относящихся к нему, и на возбуждение крайне негативного, нетерпимого, презрительно насмешливого отношения иных лиц к католицизму, к Римской Католической Церкви и её священнослужителям.

Вкладывание создателями анимационного сериала в уста персонажа «Папа Римский» бранной оскорбительной, культурно-сниженной лексики, одновременно реализуя приём наклеивания оскорбительных ярлыков католическим священнослужителям, помимо того, направлено на формирование крайне негативных, клеветнических, издевательских, вызывающих устойчивое неприязненное отношение образов католических священнослужителей.

При этом создатели анимационного сериала «Папский городок» нарочито представляют католических кардиналов типами, чьё поведение по сюжету сериала и по сюжетам отдельных его выпусков даёт основания характеризовать этих персонажей на уровне мнения именно такими словами. Тем самым усиливается формируемый сериалом «Папский городок» соответствующий клеветнически искаженный, религиозно и нравственно-культурно сниженный образ католических священнослужителей-кардиналов.

В анимационном фильме **«Большой бой»** ватиканский охранник грубо прогоняет пришедших посмотреть на нынешний *«традиционный»*

трик Папы» верующих католиков, а также туристов, используя в отношении них оскорбительное слово «свиньи» (03:36).

Слово «свиньи» является зоосемантической метафорой, грубым бранным выражением, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата.

В анимационном фильме «**Официальный визит**» приехавший президент нецензурно ругается с использованием выражения «*пó херу*» (11:13–11:14), оскорбительно называет отца Николаса «*придурком*» (12:03) и «*куском сраным*» (12:07–12:08). Слово «*придурок*» означает глуповатого человека, дурня, является грубым бранным выражением, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата. Слово «*сраный*» является обценным грубым бранным выражением, несёт оскорбительный смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата. Поэтому и вся лексическая конструкция «*кусок сраный*» является обценным бранным выражением, несёт оскорбительный, порочащий смысл, направлено на жестокое оскорбление адресата, обозначает что-то дрянное, никудышнее, ничтожное<sup>211</sup>, плохое, дурное<sup>212</sup>.

В анимационном фильме «**Двойник**» католический священник – телеоператор называет отца Николаса «*каким-то дятлом в платье*» (06:23).

Весьма специфична лексика, используемая персонажем «сестра Пенелопа». Например, в анимационном фильме «**Большой бой**» она заявляет: «*отдуплил здоровенного монстра*» (09:01–09:03).

«Толковый словарь ненормативной лексики русского языка» Д.И. Квеселевича приводит следующие два значения слова «*отдуплить*»: 1) совершить акт мужеложства; 2) избить кого-либо<sup>213</sup>.

В анимационном фильме «**Двойник**» персонаж «Папа Римский» говорит о своих интенциях в отношении собравшихся в Ватикане детей-сирот: «*Пойду-ка я – вздрючу сироток*» (15:08). Согласно «Толковому словарю ненормативной лексики русского языка» Д.И. Квеселевича, слово «*вздрючить*» означает: 1) задать сильную вздрючку, трёпку кому-либо; 2) разозлить, вывести из себя кого-либо; 3) совершить половой акт (о мужчине)<sup>214</sup>. «Толковый словарь русского жаргона» М.А. Грачёва даёт следующее толкование этого слова: 1) избить; 2) совершить половой акт<sup>215</sup>.

<sup>211</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 810.

<sup>212</sup> Елистратов В.С. Толковый словарь русского сленга. – М.: Аст-Пресс Книга, 2005. – С. 388.

<sup>213</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 549.

<sup>214</sup> Квеселевич Д.И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка. – М.: Астрель; АСТ, 2005. – С. 82.

<sup>215</sup> Грачёв М.А. Толковый словарь русского жаргона. Серия «Словарная классика». – М.: Юнвес, 2006. – С. 79.

Таким образом, в описанной сцене Папе Римскому приписано выраженное им вслух намерение избить малолетних детей-сирот, либо, что уже совершенно запредельно, Папе Римскому приписано намерение совершить с малолетними детьми педофильные сексуальные действия, посягнув на половую неприкосновенность детей. Тем самым дисфорически и пейоративно высмеиваются, дискредитируются, грязно порочатся образы Папы Римского и всей Римской Католической Церкви. Описанная сцена направлена на унижение человеческого достоинства верующих католиков по признаку отношения к религии.

В анимационном фильме **«Поездка»** сестра Мария, имитирующая голос «Святой Благотворительности», «разговаривая» за нее, приписывает ей использование культурно-сниженной лексики *«чувиха»* (23:44–23:45).

В анимационном фильме **«Семейное дело»** «кардиналы» называют молодого человека, сумевшего заработать много денег, *«мелким прыщавым ушлёпком»* (11:08–11:09).

Цель использования в анимационном сериале «Папский городок» его создателями культурно-сниженной, в том числе бранной, лексики, приписывания ими католическим священнослужителям использования слов и выражений иных (помимо лексической системы литературного языка) лексико-семантических систем, являющихся негативно маркированными и стилистически сниженными по отношению к общепринятым литературным нормам языка, – умалить, подорвать авторитет католических священнослужителей, возбудить у зрителей недоверие к ним, сформировать негативное, неприязненное, презрительно насмешливое, враждебное к ним отношение, навязать ложный оскорбительный образ католического священника.

### **Использование в отношении католических священнослужителей вульгарных метафор**

В анимационном сериале «Папский городок» многократно использован приём вульгарных метафор в целях дисфорического высмеивания католических священнослужителей и формирования их ложных негативных образов.

В анимационном фильме **«Большой бой»** продавец так называемого «папского супермаркета», демонстрируя ассортимент возможных подарков для «Папы Римского», рекомендует купить в качестве подарка «Папе Римскому» небольшую тряпичную куклу под названием *«Папа на веревочке»* в виде брелка или сувенира, который можно повесить на стену или в автомобиле (04:19–04:20). Данная сцена направлена на существенное понижение восприятия зрителями образа и значения главы Римской Католической Церкви Папы Римского, на представление его в пейоративно высмеянном виде.

Оскорбительное воздействие этой сцены аналогично воздействию гипотетических сцен, в которых показывались бы предметы «раввин на

липучке» или «мулла на прищепке». Как подобные предметы вызвали бы сильнейшие протесты верующих соответствующих религий в силу их оскорбительной направленности, так же и описанная выше сцена направлена на жестокое унижение человеческого достоинства верующих католиков. Сцена с обыгрываемым сувениром «Папа на веревочке» вульгаризирует, делает издевательски-комичным образ Папы Римского, принудительно низводит его до уровня тряпичной куклы, является аллюзией к ложному, пейоративному стереотипу, что будто бы Папа Римский не способен самостоятельно принимать решения, является марионеткой. Зрителям внушается именно такой его образ, не соответствующий действительности.

В анимационном сериале «Папский городок», в частности в анимационном фильме **«Большой бой»**, религиозно и культурно значимые для католиков, требующие уважительного отношения здания Ватиканского комплекса (прежде всего – католические храмы) оскорбительно и уничижительно по отношению к верующим католикам отождествляются с заведениями увеселительно-развлекательного характера. Тем самым, осуществляется религиозное и нравственно-культурное понижение образа и значения Римской Католической Церкви и её храмов в восприятии зрителей.

Цель использования этого приёма – умалить, подорвать авторитет католических священнослужителей, возбудить у зрителей недоверие к ним, сформировать негативное, неприязненное, презрительно-насмешливое, враждебное к ним отношение, навязать ложные оскорбительные образы главы Римской Католической Церкви, католического священнослужителя вообще и Римской Католической Церкви в целом.

### **Использование в отношении католических священнослужителей негативных зоосемантических метафор**

В анимационном сериале «Папский городок» выявлено использование приёма негативных зоосемантических метафор.

Зоосемантические метафоры – метафоры, отсылающие к названиям и образам животных или птиц с целью особой смысловой (в частности – негативной) характеристики тех или иных действий каких-либо лиц и формирования в сознании зрителей негативных образов таких лиц.

Анализ представленных аудиовизуальных материалов выявляет использование в них негативных зоосемантических метафор, вносящих определённые смысловые (негативные, порочащие) дополнения в формируемый анимационным сериалом «Папский городок» ложный негативный образ католического священнослужителя.

В анимационном фильме **«Большой бой»** демонстрируется разговор сестры Пенелопы и отца Николаса о запланированном поединке отца Николаса с соперником. Отец Николас в ответ на вопрос сестры

Пенелопы заявляет, что внутренне ассоциирует себя с пингином (13:15), но сестра Пенелопа убеждает отца Николаса, что ему следует ассоциировать себя с крупным рогатым скотом (13:17–13:30). Готовя отца Николаса к бою, сестра Пенелопа обряжает его в издевательски-комичное, унижительное одеяние, имитирующее корову с огромным выменем (15:19–15:43; 15:48–15:51; 15:56–16:10; 16:17–16:28 и др.).

Данная сцена оскорбительно высмеивает священнослужителей Римской Католической Церкви, представляя их умственно неполноценными, психически неадекватными людьми, формируя ложный порочащий образ Римской Католической Церкви как сборища негативных персонажей, балагана. Эта сцена направлена на жестокое унижение человеческого достоинства и оскорбление религиозных чувств верующих католиков.

Анализ содержания и контекста использования в отношении католических священнослужителей негативных зоосемантических метафор позволяет сделать вывод об их использовании с целью оскорбления, унижения достоинства священнослужителей Римской Католической Церкви, пейоративного их высмеивания, понижения уровня их религиозного и нравственно-культурного восприятия зрителями, возбуждения в обществе недоверия к ним, формирования негативного, неприязненного, враждебного отношения к этим священнослужителям и к Римской Католической Церкви в целом.

### **Использование в отношении католических священнослужителей приёма наклеивания ярлыка сексуально развращенных и порочных лиц**

Анимационная часть выпуска «**Большой бой**» начинается с того, что сестра Мария будит спящего отца Николаса, а затем делает ему скабрёзные намёки на то, что он проговорился во сне об отношениях с какой-то девицей. Эти слова сестры Марии заставляют отца Николаса покраснеть от стыда (01:14–01:22). В этой сцене используется приём так называемой нулевой морфемы, предусматривающий, что в условиях некоторых недоговорок, отсутствия коммуникативных знаков, вместе с тем, благодаря контексту, зрителю становится вполне понятной суть коммуникативного послания и вполне ясным содержание подразумеваемой последующей сцены. Посредством использования в указанной сцене приёма нулевой морфемы формируется убежденность зрителей, что отец Николас систематически вступает в сексуальные связи, нарушая обет безбрачия<sup>216</sup>.

На понижение уровня восприятия Римской Католической Церкви работает и сексуализированный образ весьма развязно ведущей себя

<sup>216</sup> В католицизме священнослужитель даёт обет воздержания, он не может быть женат и иметь сексуальные связи.



сестры Пенелопы из информационного агентства «Папские новости» (в ряде выпусков анимационного сериала «Папский городок»), и образ развратно ведущей себя матери отца Николаса в анимационном фильме **«Семейное дело»** (08:00–08:06; 08:18–08:19; 14:24–14:32; 20:25–20:30).

В анимационном фильме **«Поездка»** у отца Николаса похищают «папамобиль», превращая последний в передвижной публичный дом (18:53–19:02; 19:35–19:45; 20:36–21:05), к которому выстраивается очередь желающих совершить внутри него половой акт. На «папамобиле» размещена табличка *«дикая страсть в папской машине»* (19:01). Помимо всех прочих, в очереди показан зоофил с пандой (18:54).

В этом же анимационном фильме сестра Мария знакомится с проституткой около её места привлечения клиентов на улице, затем отец Николас встречает там сестру Марию, которая поясняет отцу Николасу происхождение появившихся у неё денег: *«Пятьдесят долларов только за то, что я сделала то, о чём меня попросил милый мужчина на машине»* (17:48–17:53). Ошарашенному отцу Николасу сестра Мария не даёт исчерпывающих пояснений и уточнений сути совершённых ею действий, ограничиваясь совершенно неубедительными отговорками (18:09–18:13). В данном случае так же реализован приём нулевой морфемы, благодаря которому зрителям очевидно, за что именно сестра Мария получила деньги в этой сцене.

В анимационном фильме **«Официальный визит»** монахиня Мария пришла будить спящего отца Николаса. На его вопрос, почему она снова поднимает его в такую рань, сестра Мария с сексуальными интонациями и недвусмысленным придыханием отвечает: *«Чтобы первым Вы сегодня увидели мое лицо»*, после чего сестра Мария восклицает: *«О, нет! Ох, ох! Это же мои сокровенные мысли!»* (01:04–01:10).

Сюжет анимационного фильма **«Семейное дело»** заключается в том, что к персонажу «отец Николас» приезжает его мать на один день, чтобы посмотреть на швейцарского гвардейца, на Папский городок и получить благословение у Папы Римского. Но вместо этого она флиртует и заводит роман со швейцарским гвардейцем существенно моложе её самой («второе» её моложе – 18:06), а далее на протяжении всего анимационного фильма даются откровенные намёки на их интимные отношения, которые выражаются, например, в сексуальных криках и столах, доносящихся из комнаты швейцарского гвардейца. В этом анимационном фильме («Семейное дело») сестра Мария, копируя поведение матери отца Николаса, имитирует её сексуальные эмоциональные возгласы, судя по сюжету, подслушанные сестрой Марией, и совершает характерные эротические телодвижения, приговаривая: *«О, да! Да! Давай ещё! Доставка свой блестящий ствол! О! О! Как давно у меня этого не было. У папы Николаса был такой коротенький ствол»* (15:39–15:58). В сцене позднее сестра Мария, вновь находясь под сильным впечатлением от сексуальных возгласов матери отца Николаса, возбужденно восклицает:

«*Стреляй же из ствола, сержант! Да!*» (21:08–21:12). Слова «ствол» и «стволик» использованы как метафоры и означают подразумеваемые части тел сержанта ватиканской охраны (швейцарской гвардии) Рихтера и покойного папы священника Николаса.

Указанные выше действия сестры Марии, которая является монахиней и взяла на себя обет безбрачия, воспринимаются как оскорбительные намёки на существование у неё (как собирательного образа католической монахини) или дальнейшее установление ею таких сексуальных связей.

Цель использования в отношении католических священнослужителей в названных анимационных фильмах приёма наклеивания ярлыка сексуально развращенных и порочных лиц – умалить, подорвать авторитет католических священнослужителей, возбудить у зрителей недоверие к ним, сформировать негативное, неприязненное, презрительное, враждебное к ним отношение, навязать ложные оскорбительные образы католического священника и Римской Католической Церкви, унижить человеческое достоинство верующих католиков по признаку отношения к религии.

### **Использование в отношении католических священнослужителей приёма наклеивания ярлыка сексуальных извращенцев**

Особо оскорбительной и циничной формой реализации указанного выше приёма наклеивания ярлыка сексуально развращенных и порочных лиц является наклеивание священнослужителям Римской Католической Церкви ярлыка сексуальных извращенцев в целях формирования их ложных негативных образов. В силу особенно болезненного восприятия верующими использования в отношении священнослужителей их религии такой формы описанного приёма, в силу крайне высокого заложенного в ней негативного потенциала провоцирования, возбуждения религиозной ненависти и вражды эта форма требует здесь отдельного и более подробного рассмотрения.

В анимационном фильме «**Официальный визит**» (03:41–03:43; 04:04–04:15; 09:50–10:15) католический священник отец Бош читает журнал «Экзотические животные» (демонстрируется надпись на обложке журнала – «*Exotic animals magazine*» (04:03)) и высказывает явно обусловленное зоофильными интенциями восхищение: «*Какой крепкий молодой орангутанг! Ого-го!*» (04:12–04:15). В демонстрируемой несколько позднее сцене отец Бош разглядывает в указанном журнале (он называет по телефону название журнала как «*Экзотические друзья*» (09:54)) картинки животных – среднекодированные коммуникативные послания зоосексуального характера (на изображении бегемота явно внимание сфокусировано на его гениталиях; антропоформированная поза гигантской панды не свойственна для этого животного, напоминает

эротические рекламные фото проституток; самец обезьяны озабоченно смотрит на очищенный банан в своих лапах, размещённый таким образом, что даёт намёк на эрегированный половой член), что также подкрепляет уверенность в зоофильных пристрастиях и намерениях этого католического священнослужителя (10:05–10:06). Отец Бош выражает намерение сделать заказ на доставку выбранных по этому журналу-каталогу животных и останавливает свой выбор на гигантской панде, требуя её доставить немедленно (10:11–10:15). Использование в данной сцене приёма нулевой морфемы не оставляет у зрителя сомнений в конкретных (зоофильных) целях такого его заказа. С доставленной гигантской пандой отец Бош ведёт себя, в этом смысле, вполне ожидаемо, предлагает ей заняться *«любовью с камерой»*, сам демонстрирует сексуализированно томные, жеманные манеры, разговаривает с ней в явно похотливых интонациях (17:57–18:19).

Описанный ряд сцен указанного анимационного фильма ясно даёт понять, что персонаж «отец Бош» страдает сексуальным извращением зоофилии, пристрастием к половым сношениям с животными.

В анимационном фильме **«Поездка»** показан бегающий по католическому храму, а затем по двору папского дворца католический священник с явно проявляемыми им зоофильными намерениями (09:31–09:44; 12:24–12:36).

В анимационном фильме **«Семейное дело»** католический священнослужитель, страдающий пороком зоофилии, пристает с весьма характерными предложениями к гигантской белке: *«Здравствуй, мой маленький древесный друг. Не хотел бы ты погрызть мои жёлуди, такие гладкие, вкусные»* (05:39–05:50). Интонации речи указанного священнослужителя, использованный приём метонимии (среднекодированное коммуникативное послание) не оставляют сомнений в действительных интенциях указанного персонажа. Чуть позже этот же персонаж пытается подобраться с указанными выше предосудительными целями к гигантской белке, переодевшись в «дерево» (13:15–13:26).

Многочисленные сцены подобного рода в анимационном сериале «Папский городок» направлены на формирование ложного, клеветнического образа католических священнослужителей как лиц, среди которых распространена зоофилия, что имеет целью опорочить Римскую Католическую Церковь, жестоко унижить человеческое достоинство верующих католиков, оскорбить их религиозные и нравственные чувства.

В анимационном фильме **«Большой бой»** «Папу Римского» с рестлером Иваном Непобедимым фотографирует католический священник с внешностью и поведенческими признаками сексуального извращенца (06:45–06:48).

Во вводной игровой киночасти выпуска **«Официальный визит»** учащиеся католического лицея слушают объяснения учителя – католического священника – о том, что такое диктатура, которые он даёт посредством приказов: *«По моей команде – начали бить себя по лицу!»*

*Головой о парту – бей! Взяли ручку и воткнули себе в шею!»* (00:03–00:16). После чего уже обучающиеся выступают в роли «диктатора», выкрикивая приказания: *«Наступите себе на ногу! С разбегу ударьтесь головой о доску! Отрежьте себе голову ножницами!»* (00:30–00:40).

Все эти побудительные высказывания (пусть даже приведенные в качестве примеров некоего тоталитарного строя) и имитации сочиняемых учителем и учащимися действий входят в семантическое поле садизма и мазохизма. Данная сцена направлена на формирование ложных представлений об образовательном процессе в католических учебных заведениях.

Цель использования в отношении католических священнослужителей в названных анимационных фильмах приёма наклеивания ярлыка сексуальных извращенцев – умалить, подорвать авторитет католических священнослужителей, возбудить у зрителей недоверие к ним, сформировать негативное, неприязненное, презрительное, враждебное к ним отношение, навязать ложные оскорбительные образы католического священника и Римской Католической Церкви, жестоко унижить человеческое достоинство верующих католиков по признаку отношения к религии.

**Использование приёма помещения персонажей сериала (католических священнослужителей и церковнослужителей) в гипертрофированно абсурдные ситуации негативного характера в целях формирования представлений о них как о психически и нравственно ненормальных, неадекватных лицах**

В исследуемом анимационном сериале «Папский городок» в гипертрофированно абсурдные ситуации негативного характера постоянно помещается персонаж «Папа Римский», что свидетельствует об одной из целей указанного сериала – дискредитировать, опорочить образ и значение главы Римской Католической Церкви (Папы Римского).

Указанный персонаж в исследуемом анимационном сериале постоянно совершает поступки, дающие весомые основания для предположений и утверждений о наличии у него психических отклонений<sup>217</sup>.

Приведем два примера из многочисленных сюжетов и сцен сериала, в которых показаны католические священнослужители в явно психически ненормальном виде. В анимационном фильме «**Большой бой**» во время телешоу (18:20–18:24) и во время матча-реванша (19:44–19:50; 20:11–20:16) отца Николаса и Ивана Непобедимого в числе зрителей показаны несколько католических священнослужителей, внешний вид которых (в том числе выражение лица) наводит на мысль об их явном психическом

<sup>217</sup> В настоящем материале указываются сцены, где психические отклонения у персонажей анимационного сериала «Папский городок» настолько явно выражены и продемонстрированы, что их оценка и фиксация не требуют специальной профессиональной медицинской подготовки.

нездоровье. Аналогичен внешний вид католического священнослужителя, сидящего за компьютером в ватиканской библиотеке в анимационном фильме **«Официальный визит»** (07:27–07:32).

В исследуемом анимационном сериале систематически демонстрируется множество детских игрушек во дворце у «Папы Римского», которыми этот персонаж сам играет; также он прыгает по Ватиканскому дворцу на детском прыгунке (пружинном игровом механизме) (вводная часть многих выпусков анимационного сериала), рисует картинки собственными испражнениями (анимационный фильм **«Официальный визит»**).

В анимационном фильме **«Семейное дело»** персонаж «Папа Римский» развлекается тем, что активно и увлеченно портит специально закупаемые *«невероятно дорогие афганские»* (04:21–04:25) ковры, умышленно пачкая их красками, разрезая их ножницами, обливая их горячей жидкостью и поджигая (04:44–05:05)

Помимо этого, персонаж «Папа Римский» периодически кого-то убивает или калечит, совершает акты насилия в отношении своего окружения и других католиков. Так, в анимационном фильме **«Большой бой»** во время вручения подарков персонажу «Папа Римский» он убивает католического священнослужителя выстрелом из арбалета в лоб (04:57). В этом смысле, характерно также объявление по громкоговорителю, звучащее в анимационном фильме **«Официальный визит»**: *«Немедленное присутствие отца Николаса под страхом смерти требуется в офисе кардиналов...»* (01:15–01:20).

В анимационном фильме **«Большой бой»** рассказывается о дне рождения «Папы Римского». Сестра Мария обсуждает с отцом Николасом, что произойдет, если он не преподнесёт «Папе Римскому» подарок. Как поясняется, отца Николаса в этом случае ожидает участь быть вываленным в смолу и перьях (01:44–01:53). Поэтому отец Николас с сестрой Марией отправляются в так называемый «папский супермаркет» за подарками для «Папы Римского». По пути туда они обсуждают сложившуюся традицию проведения в честь дня рождения «Папы Римского» *«традиционного трюка Папы на день рождения»*. Отец Николас заявляет, что в прошлый раз таким *«традиционным трюком Папы»* явилось перепрыгивание «Папы Римского» на мотоцикле через сто священников, а сестра Мария комментирует последствия того «трюка», используя для этого слово «мясорубка» (03:28–03:35). В указанном анимационном фильме демонстрируется, что во время празднования дня рождения «Папы Римского» Ватикан превращается в своего рода цирк-шапито, где главным циркачом выступает именинник – персонаж «Папа Римский». Рассказывается, что каждый год на свой день рождения персонаж «Папа Римский» готовит новый цирковой номер (06:04–06:08). Ряд таких «цирковых номеров», исполненных им, зафиксирован на демонстрируемых зрителю фотографиях. Одна из них: «Папа Римский» на мотоцикле, номер назывался *«Человек – огненный шар»*.

Другую фотографию персонаж «Папа Римский» комментирует, рассказывая, как они с напарником *«на двоих сожрали двигатель от трактора»* (06:52–07:05).

Такое изображение Папы Римского в неприглядном, пейоративно высмеянном виде – в виде циркача с совершенно не адекватным, абсурдным поведением, в виде балаганного развлекателя публики (посмотреть на «Папу Римского», как на клоуна, съезжаются иностранные туристы) направлено на то, чтобы девальвировать, принудительно понизить уровень религиозного и нравственно-культурного восприятия зрителями образа и значения главы Римской Католической Церкви, жестоко унижить человеческое достоинство верующих католиков и болезненно оскорбить их религиозные чувства.

Кроме того, в описанной сцене реализован приём метонимии, посредством которого осуществляется пейоративное высмеивание сложившейся практики ежегодного обращения Папы Римского к верующим католикам.

По сюжету анимационного фильма **«Большой бой»**, персонаж «Папа Римский» является большим поклонником рестлера Ивана Непобедимого (имя и фамилия либо сценический псевдоним), громилы с явно проявляемыми им психическими отклонениями, постоянно пребывающего в состоянии немотивированной злобной агрессивности. (Для справки, рестлер – борец, выступающий в зрелищном шоу по имитации борьбы с запланированным сценарием.) В сцене фотографирования «Папы Римского» с Иваном Непобедимым интеллект «Папы Римского» показан на уровне интеллекта малолетнего ребёнка. По сюжету анимационного фильма, персонаж «Папа Римский» на этот день рождения планирует выступить с номером «Летающий человек», а ассистировать ему приглашен именно Иван Непобедимый. По замыслу «Папы Римского», Иван Непобедимый должен был *«зашвырнуть как можно дальше»* «Папу Римского» (06:12–06:21). После того, как отец Николас сорвал указанный запланированный трюк, невольно исключив возможность Ивана Непобедимого ассистировать «Папе Римскому», персонаж «Папа Римский» решает самостоятельно осуществить свою идею (выполнить «трюк») и бросается с крыши здания вниз (14:46–15:11), падая на ватиканского охранника. После чего «Папа Римский» истерично орет на охранника, оскорбляя его (16:50–16:57). «Папа Римский» заставляет ватиканского охранника-гвардейца доставить пушку для выполнения задуманного им циркового трюка. «Папа Римский» залезает в пушку, из которой им выстреливают (20:42–20:46; 21:39–21:55). «Папа Римский» летит и падает на ринг, где идёт поединок между отцом Николасом и рестлером Иваном Непобедимым. Прилетевший «Папа Римский», падая, сбивает рестлера, и тот погибает (22:17). Таким образом «Папа Римский» становится победителем боя и «рестлером номер один». Восхищенный

этой победой, «Папа Римский» отрекается от своего сана, решив провести остаток своей жизни, работая рестлером (23:03–23:07).

Выше описанный видеоряд демонстрирует совершенно абсурдное и неадекватное поведение персонажа «Папа Римский», которое не свойственно не только Папе Римскому, но и вообще психически нормальным людям. Сцена отказа «Папы Римского» от статуса главы Римской Католической Церкви и сана её священнослужителя ради работы шоуменом («рестлером») совершенно абсурдна. Эта сцена, по существу, призвана сформировать ложное, негативное мнение о должности Папы Римского, понизить уровень восприятия её значения, религиозной и общественной ценности. Следует учитывать, что должность Папы Римского – это не какая-то административно-распорядительная должность наемного работника, а высшая должность в Римской Католической Церкви, оцениваемая в восприятии католиков как религиозно высокоценная, особый, в восприятии католиков, образ, связанный с божественным. Это особый статус, традиционно требующий и предполагающий от всех католиков безусловно уважительного отношения к нему и к лицу, им обладающим. Весь описанный видеоряд направлен на пейоративное высмеивание Римской Католической Церкви, её главы и других её священнослужителей и, как следствие, на жестокое унижение человеческого достоинства верующих католиков по признаку отношения к религии.

В анимационном фильме **«Двойник»** «Папа Римский» объявляет правила игры в прятки, в которую он заставляет играть своих подчиненных – отца Николаса и сестру Марию: *«А тот, кто меня находит, съедает мои носки»* (03:11). В процессе этой игры персонаж «Папа Римский» оскверняет своими непристойными действиями место захоронения умершего – склеп, пуская «шептунов», как он сам выразился (07:37).

В анимационном фильме **«Поездка»** «Папа Римский» во время торжественной поездки в «папамобиле» сидит позади отца Николаса, и обращение отца Николаса с просьбой перестать толкать его ногами влечёт за собой истеричную реакцию «Папы Римского: *«А ты меня заставь, свинорылый»* (05:12). После чего «Папа Римский» начинает злобно кричать на сестру Марию, многократно повторяя: *«Заткнись!»* (05:17–05:20).

В анимационном фильме **«Официальный визит»** отец Николас начинает срезать бензопилой залипший на голове «Папы Римского» слой жвачки, но в этот момент в кабинет внезапно врывается сестра Мария с сообщением. От вскрика сестры Марии рука отца Николаса срывается и почти полностью срезает голову «Папы Римского» с его шеи. Обезглавленное тело персонажа «Папа Римский» бежит по кабинету, а голова висит на каком-то жгутике, болтаясь сзади, как на ниточке – *«как маятник болтается»*. После чего «Папу Римского» прячут в шкаф. Позже туловище «Папы Римского» сбегает оттуда и на «детском прыгунке»

начинает прыгать по всему залу. А отрезанная голова персонажа «Папа Римский» скачет по полу перед телевизором. Отец Николас просит «Папу Римского» послушаться: *«Прошу, умоляю Вас! Давайте приделаем голову на место. И после ужина будем весь оставшийся день надувать у пруда земноводных»* (10:19–11:07; 13:07–13:32).

Обезглавленное тело персонажа «Папа Римский» бежит по кабинету, натывается на отрезанную голову, которая с хохотом катается по полу, и начинает играть головой как футбольным мячом: *«Смотри, какой суперфутбол показывает Папа!»*. Тело персонажа «Папа Римский» наносит удар ногой по своей отрезанной голове, и та, разбивая стекло, вылетает в окно, падает под ноги азиатских туристов, находящихся во дворе Ватиканского дворца. Те радостно начинают играть ею, подкидывая её в воздух. Отец Николас мечется по дворцу в поисках потерянной головы «Папы Римского» и находит её у туристов, играющих ею словно мячом. Отобрав у них голову «Папы Римского», отец Николас поспешно возвращается в кабинет (15:09–15:18; 15:56–16:19; 17:26–17:56).

Отождествление головы (в данном случае головы «Папы Римского») с игрушкой, футбольным мячом, которой играют все, кому она попадает под ноги, является издевательским высмеиванием и умалением образа и значения главы Римской Католической Церкви, направлено на формирование неуважительного, уничижительного отношения к нему и, посредством этого, оскорбляет всех верующих католиков и унижает их человеческое достоинство.

В анимационном фильме **«Семейное дело»** «Папа Римский» катается на своем велосипеде по апартаментам для того, чтобы наэлектризоваться от синтетических ковров (закупленных по приказу «кардиналов» вместо *«невероятно дорогих афганских»* (04:21–04:25) ковров) (09:53–10:05; 10:16–10:21), бьёт статическим электричеством сестру Марию (10:06; 10:22–10:28), умышленно причиняя ей сильную боль, а потом специально выезжает на площадь Папского городка, чтобы поиздеваться над туристами, и бьёт статическим электричеством всех, кто попадает на пути (10:49–10:54; 13:49–13:50; 17:06; 17:12–17:15; 19:42–19:44), в частности – отца Николаса (13:49–13:50).

Рассмотренные выше сцены являются откровенным злобным издевательством над Папой Римским и над Римской Католической Церковью в целом.

Помещение образа Папы Римского в гипертрофированно абсурдные, гротескные ситуации негативного, явно оскорбительного характера, приписывание ему неподобающего для его сана и должности неадекватного, явно психически ненормального, аморального поведения, наделение его не соответствующими действительности гипертрофированно негативными личностными качествами, – все это направлено на дисфорическое и пейоративное высмеивание, дискредитацию и принудительное понижение уровня религиозного и



нравственно-культурного восприятия зрителями образа и значения главы Римской Католической Церкви и всей Римской Католической Церкви в целом, на формирование у зрителей неуважительного, уничижительного, издевательски-насмешливого отношения к Папе Римскому и вообще к верующим католикам, а равно направлено на унижение человеческого достоинства верующих католиков.

Столь же неадекватно себя ведущими показаны и «кардиналы», которые, помимо всего прочего, откликаются на обращения «*мои безнравственные друзья*» (анимационный фильм «**Поездка**» – 03:30; 16:40) и «*мои аморальные друзья*» (тот же фильм – 23:15).

В анимационном фильме «**Поездка**» один из «кардиналов» пьет воду из вазы с продолжающими стоять в ней цветами (03:44). В этом же выпуске «кардиналы» осуществляют ныряние в сухой бассейн (без воды), что свидетельствует об их психическом нездоровье, эта сцена осуществляет аллюзию к широко известному анекдоту про психических больных лиц (07:33–07:36).

### **Ложное приписывание священнослужителям Римской Католической Церкви характеристик гипертрофированно алчных лиц, совершающих финансово-экономические злоупотребления и правонарушения**

Практически во всех представленных выпусках сериала «Папский городок» («**Двойник**», «**Большой бой**», «**Поездка**» и др.) показана группа из трёх католических «кардиналов», озабоченных только одним – как максимально лично обогатиться любыми путями, даже совершением вопиюще аморальных действий.

В анимационном фильме «**Поездка**» «кардиналы» обсуждают способы остаться в списке самых богатых персон мира, чему угрожают их значительные затраты на дорогостоящий проект поставок им «целительной воды» для их бассейна за тысячи километров. В своем обсуждении они приходят к решению компенсировать свои потери за счет хищений ими добровольных пожертвований верующих католиков Ватикану (03:35–04:40).

В анимационном фильме «**Большой бой**» «кардиналы» озабоченно обсуждают несправедливость, на их взгляд, того, что у Брунейского султана больше денег, чем у них. Они обсуждают, что им нужно сделать, чтобы остаться в списке самых богатых людей мира. Для достижения этой цели они не брезгают никакими средствами. На день рождения «Папы Римского» они намереваются организовать в интересах личного обогащения платный показ шоу рестлинга. По их замыслу, от Римской Католической Церкви будет участвовать в бое отец Николас (11:30–11:51). В качестве спонсора мероприятия «кардиналы» аморально привлекают «Глобальную компанию по сбросу химических отходов» (13:48–14:02; 19:21–19:30), то есть, исходя из её названия, – организацию, извлекающую прибыль из осуществления незаконных и наносящих вред окружающей среде сбросов и захоронений

химических отходов, тем самым её рекламируя. Всё это преподносится зрителю в издевательски-комичной, гротескной форме. Показывается, как во время матча-реванша Николаса-«быка» и Ивана Непобедимого «кардиналы» организуют безнравственное рекламирование предприятий по незаконной и бесконтрольной утилизации химических отходов, наносящей непоправимый ущерб окружающей среде. Гипертрофированные жадность и алчность «кардиналов» выражаются и в том, что перед началом шоу двое из них самостоятельно бегают по улице, продавая билеты на шоу, а третий передвигается с тележкой, торгуя фаст-фудом (18:59–19:08). При этом один из «кардиналов» рекламирует свой товар следующим образом: *«Хот-доги, бургеры, сальмонелла»* (19:02–19:04).

Постоянное использование «кардиналами» в исследуемом анимационном сериале культурно-сниженной лексики, в частности, их выражение *«миллиарды поднимать»* («**Большой бой**» – 11:21–11:23), выражение *«немедленно поднять бабла»* («**Двойник**» – 03:50), дополняет формируемый анимационным сериалом крайне негативный, отталкивающий образ католических кардиналов.

В анимационном фильме **«Двойник»** показан подвал папского дворца, где трудятся находящиеся в крайней степени истощения и прикованные к рабочим местам рабы, производящие *«благословенные вафли»* (19:26–19:32; 20:53–21:00; 21:20–21:32).

В анимационном фильме **«Официальный визит»** «кардиналы» обсуждают очередной план извлечения прибыли, находясь в обычной по сюжету этого сериала окружающей их обстановке – расположившись на лежаках на имитации пляжа (слой песка насыпан на мраморный пол) около личного бассейна в Папском дворце (02:41) и употребляя коктейли (иное часто показываемое их времяпрепровождение в этом сериале – плавать на надувных креслах в этом бассейне). Один из «кардиналов» вкратце излагает намеченный план: *«Ещё разок в последний раз. Президент недавно созданной очень богатой революционной Республики, пока что без названия, приезжает сюда где-то через полчаса, чтобы подписать очень выгодный спонсорский договор»*. Характеризуя президента указанной Республики, «кардиналы» используют для его оценки выражения *«ужасный человек»*, *«шокирующий диктатор»*. Но ни это, ни упоминаемые ими геноцид и разработки химического оружия в его стране, судя по сюжету, не являются для них никакими нравственными преградами. Главным заявляется извлечение прибыли. «Кардиналы» поясняют: *«Он хочет разместить логотип национальных авиалиний на спине папской мантии. А деньги обеспечат нам первое место в списке самых богатых людей мира»*. Ими заявляется, что этот план никто не должен знать, помимо них. «Кардиналы» решают, что всем остальным они станут лгать. *«Я расскажу кое-что Николасу. Кое-что выдуманное»*, – заявляет один из «кардиналов» (02:40–03:35; 04:16–04:35). Один из «кардиналов» в последующей сцене вручает (05:46–05:55) отцу Николасу особую мантию

для «Папы Римского» (с рекламной надписью) и напоминает: *«Чтобы к тому времени, как будут подавать ужин, он был чистым и выглядел прилично. И чтобы обязательно был в той мантии, что я Вам выдал»* (12:50–12:56).

Далее вся сюжетная линия этого анимационного фильма об общении «кардиналов» с приехавшим с государственным визитом президентом далекой страны «без названия» выстроена вокруг их попыток убедить его выписать им чек на крупную сумму в американских долларах, при этом они пытаются выведать у президента информацию о наличии в его Республике алмазов, интересуются китобойной отраслью и программой по разработке химического оружия. Пока президент рассказывает им, насколько богата его страна, «кардиналы» подобострастно смотрят на него, всячески ему льстят (13:37–14:06).

В анимационном фильме **«Семейное дело»** у «кардиналов» в зале стоят три телефонных аппарата – как поясняет один из «кардиналов» – из серебра, платиновый и инкрустированный бриллиантами (03:44–03:49). В этом же фильме перед зрителями вновь предстают финансово озабоченные «кардиналы», жуящие устрицы и плюющиеся жемчугом (07:35–07:42), постоянно сожалеющие о том, что они не входят в список самых богатейших людей мира (07:06–07:37). В итоге они решают поправить свое материальное положение путём продажи туристам *«черных резиновых хвостов»* по 300 долларов за штуку (14:47–15:00; 16:54–17:10; 23:20–23:23).

Анимационный сериал «Папский городок» навязывает зрителю ложные, негативные, отталкивающие образы католических священнослужителей как совершенно беспринципных, гипертрофированно алчных, аморальных, коррумпированных типов, зацикленных на вопросе, каким образом финансово обогатиться. Крайне отрицательные, гипертрофированно негативные по внешнему виду и моральным качествам гротескные образы католических священнослужителей представляются в этом анимационном сериале зрителям как собирательно-типичные для Римской Католической Церкви. Тем самым осуществляется пейоративное высмеивание, дискредитация, порочение Римской Католической Церкви в восприятии не только зрителей, являющихся верующими католиками, но и других людей.

### **Ложное приписывание священнослужителям Римской Католической Церкви характеристик крайне аморальных, гипертрофированно эгоистичных и жестоких лиц**

В анимационном фильме **«Двойник»** «Папа Римский» делает несколько заявлений, свидетельствующих о его крайне аморальном, выразительно пренебрежительном отношении к детям-сиротам: *«Сирот я ненавижу»* (10:14); *«Пойду-ка я – вздрючу сироток»* (15:08), что

совершенно не корреспондирует образу Римской Католической Церкви, формирует ложные образы этой Церкви и её главы – Папы Римского.

Сестра Пенелопа в анимационном фильме **«Двойник»** откровенно издевается над детьми-инвалидами, к тому же – сиротами. Например, она цинично задаёт мальчику-инвалиду на коляске Тому следующие по-садистски издевательские вопросы, интервьюируя его для телепередачи «Папские новости»: *«Ты чувствуешь печаль? Ты чувствуешь себя уродом? Тебя посещают мысли о самоубийстве?»* (06:57–07:02). Не понравившийся сестре Пенелопе ответ мальчика влечёт её удар ногой по его инвалидной коляске (07:08). Чуть позже она оскорбительно называет его *«малолетним дебилом»* (07:23).

В анимационном фильме **«Двойник»** сестра Мария перечисляет важные дела на текущий день: *«Нужно достать верблюда из отстойника. Ещё нужно встретить парализованных сирот, прилетающих сегодня из Англии на одиннадцатичасовую мессу с Папой»* (01:14–01:27). Тем самым, встреча с малолетними сиротами-инвалидами сопоставляется с абсурдным *«доставанием верблюда из отстойника»*.

В анимационном фильме **«Официальный визит»** «кардиналы» дают задание отцу Николасу приготовить банкет для «благородного доброго короля хорошей страны» (так «кардиналы» назвали в этой сцене приезжающего президента революционной Республики) и его свиты. Отец Николас даёт соответствующее задание сестре Марии – узнать, каким является национальное блюдо в стране, из которой должен приехать государственный руководитель, и приготовить соответствующую «аутентичную трапезу» этой страны. Сестра Мария отыскивает книгу под названием «Традиционная кухня прогнивших режимов» (08:38) и как основное блюдо для официального обеда выбирает блюдо из запечённой гигантской панды. Выкрав доставленную по заказу отца Боша (по сюжету фильма – в зоофильных целях) гигантскую панду, сестра Мария даёт указание ватиканскому повару запечь её для гостей. При этом сестра Мария самостоятельно выпотрошила и освежевала гигантскую панду (использован приём нулевой морфемы, эффект которого усиливается специфическим звуком иссечения мяса ножом за кадром последующей сцены – 19:35–19:39).

Панда является редким животным, находящимся под защитой, она занесена в «Красную книгу» и является одним из национальных символов Китая. Рассмотренная сцена направлена на формирование ложного образа католических священнослужителей и церковнослужителей как крайне аморальных лиц, пренебрегающих общепринятыми требованиями гуманного отношения к животному миру, особо бережного отношения к его видам, находящимся под угрозой вымирания.

В анимационном фильме **«Поездка»** «кардиналы» наполняют свой бассейн за счет уничтожения целой экосистемы на другом конце света (23:20–23:27).

В анимационном фильме **«Семейное дело»** понятие матери ёрнически сравнивается с кроссовками и чипсами, причём такое сравнение приписано персонажу, изображающему католического священнослужителя. Этот персонаж также в издевательской, ёрнической манере имитирует страдания женщины при родах, изображает предродовые схватки, по существу, пейоративно высмеивая материнство (00:04–00:31).

### **Использование в отношении католических священнослужителей оскорбительных семантических метафор, связанных с мифологией сатанизма**

В анимационном сериале **«Папский городок»** выявлено использование приёма оскорбительных семантических метафор, связанных с мифологией сатанизма, в целях дисфорического высмеивания католических священнослужителей и формирования их ложных негативных образов.

В качестве одного из примеров приведем следующий. В анимационном фильме **«Официальный визит»** отец Николас, нечаянно отрезавший голову персонажу **«Папа Римский»**, берёт иголку с ниткой и пришивает голову к телу, но задом наперед (20:30–20:52). Изображение Папы Римского двигающимся с пришитой к телу задом наперед головой направлено на демонизацию его образа (среднекодированное коммуникативное послание), является аллюзией к известным произведениям про зомби, одержимых бесами людей и т.д. Такое изображение направлено на унижение человеческого достоинства верующих католиков.

Выявлена цель использования указанных метафор – жестоко унижить человеческое достоинство верующих католиков, дисфорически высмеять, навязать зрителям негативный образ священнослужителей Римской Католической Церкви, подорвать их авторитет, возбудить у зрителей недоверие к ним, сформировать негативное, неприязненное, враждебное отношение к этим священнослужителям и к Римской Католической Церкви в целом.

### **Использование в отношении католических священнослужителей приёма наклеивания ярлыка пьяниц**

В анимационном фильме **«Большой бой»** показан продавец так называемого **«папского супермаркета»** в одеянии католического священника, находящийся в состоянии сильного алкогольного опьянения, судя по его речи и действиям (пьет непосредственно из бутылки прямо на рабочем месте) (04:05–04:11).

Аналогично в анимационном фильме **«Официальный визит»** в **«папском супермаркете»**, куда прибегает сестра Мария, чтобы закупить продукты для официального банкета, продавец – католический

священник – находится в состоянии сильного алкогольного опьянения, употребляет алкогольный напиток на рабочем месте (14:09–14:38).

Использование создателями анимационного сериала «Папский городок» в отношении католических священнослужителей приёма наклеивания ярлыка пьяниц направлено на формирование ложного, клеветнического образа католических священнослужителей как лиц, чрезмерно употребляющих алкоголь, в том числе на рабочем месте. Такой образ, бесспорно, является социально негативным и отталкивающим в контексте современных общественных отношений.

### **Использование манипулятивного приёма диссимметричного, ложного противопоставления хорошего и плохого**

В анимационном сериале «Папский городок» выявлено использование манипулятивного приёма игры на контрастах, диссимметричного, ложного противопоставления хорошего и плохого. На фоне персонажей сериала – католических священнослужителей, страдающих сексуальными извращениями, психическими отклонениями, крайне аморальных и неадекватных, в качестве контрастирующих с ними положительных персонажей представлены отец Николас и сестра Мария.

Именно образы отца Николаса и сестры Марии преподносятся и внедряются в сознание зрителей в качестве собирательных образов нормальных, положительных служителей Римской Католической Церкви.

Однако исследование поведения отца Николаса и сестры Марии, показанных в данном сериале, выявляет ряд их личностных качеств, которые не могут быть оценены положительно с позиции общественной нравственности, что даёт основания для вывода о том, что эти персонажи не могут считаться безусловно положительными.

Так, отца Николаса отличает маргинальное правосознание, нарушение обета безбрачия, включающего запрет сексуальных отношений, его неуважительное, пренебрежительное отношение к религии католицизма (к молитвам и др.) и к Римской Католической Церкви.

Например, в анимационном фильме «**Большой бой**» отец Николас откровенно издевается над католическими молитвами, используя кощунственную по смыслу игру слов (07:08–07:14), тем самым усиливая формируемый анимационным сериалом «Папский городок» искаженный образ католического священнослужителя.

В этом же анимационном фильме («**Большой бой**»), как уже было отмечено выше, посредством использования приёма нулевой морфемы создатели исследуемого сериала формируют образ отца Николаса как систематически вступающего в предосудительные с точки зрения его священнического положения сана сексуальные отношения (см. выше).

В анимационном фильме «**Семейное дело**» отец Николас ёрнически, кощунственно издевается над святым для христиан таинством исповеди и молитвой «Аве, Мария» (18:00–18:39).

## **Вывод по ответу на вопрос № 2**

Да. Проведённое исследование представленных аудиовизуальных материалов – выпусков анимационного сериала «Папский городок» – выявило наличие необходимых и достаточных оснований для оценки представленных материалов как направленных на унижение человеческого достоинства верующих католиков (в ряде сюжетов и сцен – более широкого круга лиц, христиан всех конфессий, либо помимо католиков также и православных) по признаку отношения к религии и на оскорбление их религиозных чувств, на возбуждение недоверия, религиозной ненависти и вражды к ним. Анимационный сериал «Папский городок» обоснованно оценивать как жестоко унижающий человеческое достоинство верующих католиков, умышленно на это направленный, как провоцирующий конфликты.

В результате проведённого исследования представленных выпусков анимационного сериала «Папский городок» была выявлена их умышленная и явная направленность на дискредитацию, издевательское, оскорбительное высмеивание Римской Католической Церкви, на оскорбление религиозных чувств и унижение человеческого достоинства верующих католиков (в ряде сюжетов и сцен – христиан других конфессий), на формирование крайне негативного, издевательски-насмешливого, оскорбительно пренебрежительного к ним отношения со стороны других лиц. Такая противоправная направленность анимационного сериала «Папский городок» обусловлена особенностями его содержания, использованных в нём средств художественного выражения (визуальный ряд и звуковое сопровождение) и коммуникативных приёмов и средств, в том числе манипулятивного характера.

Исследование представленных аудиовизуальных материалов позволяет сделать обоснованный вывод о том, что концептуальным замыслом и главной целью данного анимационного сериала, а также целью его публичной демонстрации (в данном случае – демонстрации телепрограммой «Телеканал “2x2” Москва») является целенаправленное возбуждение религиозной ненависти и вражды посредством изощрённого издеательства, надругательства над религиозными чувствами верующих католиков, циничного, грубого унижения их человеческого достоинства по религиозному признаку, посредством пейоративного высмеивания и издевательств над религиозно значимым (священным, сакральным, религиозно ценным, религиозно почитаемым) для верующих католиков, формирования клеветнического, ложного образа указанной религии, её традиций и верующих католиков.

**Вопрос № 3. Имеются ли основания для оценки представленных аудиовизуальных материалов как созданных в жанре острой социальной сатиры, высмеивающей пороки или реальные характеристики каких-либо социальных или религиозных групп и/или организаций?**

**Ответ на вопрос № 3**

Исследование представленных аудиовизуальных материалов (анимационных фильмов – выпусков анимационного сериала «Папский городок») выявило, что указанный сериал выполнен в жанре театра абсурда<sup>218</sup> с использованием приёма издевательского гротеска и представляет собой единое по замыслу и многоплановое по исполнению злобное клеветническое произведение, направленное против Римской Католической Церкви, её священнослужителей и прежде всего – её главы Папы Римского, против верующих католиков в целом. Сатира – это способ проявления комического в искусстве, состоящий в уничтожающем осмеянии **явлений, которые представляются автору порочными**; злая насмешка, обличение<sup>219</sup>. То есть в основе сатиры **должны содержаться ссылки на реально существующие** явления, факты, действия, которые автор сатиры может считать порочными. Если же в реальности таких фактов, явлений нет, а автор сознательно придумывает несуществующие пороки, то такие действия не имеют отношения к сатире, но могут обладать признаками клеветы или возбуждения вражды.

Сюжетный (концептуальный) замысел сериала в целом, его содержание как единого художественного произведения, а также содержание каждого его выпуска в отдельности представляют собой многократные и систематические оскорбления в адрес верующих католиков и христиан других конфессий, направлены на жестокое унижение их человеческого достоинства по признаку отношения к религии.

Нет никаких оснований считать анимационный сериал «Папский городок», в частности, исследованные в настоящем заключении его выпуски, шутками, иносказаниями, сатирой и т.п. Отсутствие сатиры (острой социальной или другой) в анимационном сериале «Папский городок» выявлено, исходя из смысла понятия сатиры, согласно которому сатира должна соотноситься с реальными событиями, явлениями, отображать реально существующие недостатки и явления общественной жизни. Однако в основе сюжетов анимационного сериала «Папский городок» отсутствует предмет сатиры – реально существующие факты, поступки и характеристики конкретных людей или групп лиц (исключение составляют несколько сцен, связанных с персонажем «сестра Мария»).

<sup>218</sup> **Жанр театра абсурда** – абсурдистское направление в драматургии и театре, в рамках которых мир представлен как бессмысленное, лишённое логики нагромождение фактов, поступков, слов и судеб (<<http://ru.wikipedia.org>>).

<sup>219</sup> Современный толковый словарь русского языка / Автор проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов / Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Норинт, 2001. – С. 719–720.



Для того, чтобы отнести анимационный сериал «Папский городок» к жанру сатиры, отсутствует важнейшее основание – наличие реально существующего предмета высмеивания, осмеяния, так как ничто из вменяемого создателями этого сериала Римской Католической Церкви, её священнослужителям и церковнослужителям (пороки или характеристики) не имеет фактического подтверждения в реальности, совершенно не корреспондирует каким-то фактам, которые можно было бы использовать даже, что называется, «с натяжкой», чтобы высмеять их в данном анимационном сериале. Если что-то негативное, предосудительное, осуждаемое в обществе заведомо ложно приписано человеку, а затем высмеяно, то это высмеивание является частью оскорбления, унижением человеческого достоинства, в ряде случаев – клеветой, но никак не сатирой. Сатирой такое произведение назвать нельзя.

За многочисленными использованными в анимационном сериале «Папский городок» метафорическими и метонимическими коммуникативными приёмами и иными средствами выражения и передачи смыслов совершенно отсутствует внутренняя сентенциозно-смысловая нагрузка и отсутствует корреспонденция действительному положению дел. За исключением того, что вполне реален объект издевательских насмешек и оскорблений – Римская Католическая Церковь, её глава, иные католические священнослужители, а также католические церковнослужители, католики в целом. Высмеивание в указанном анимационном сериале не имеет социально оправданной функции сатиры, критики, поскольку изображаемые явления не корреспондируют действительности. А характеристики персонажей, их высказывания и поступки принципиально отличаются от характеристик и поступков реальных людей, которых этот анимационный сериал порочит, оскорбляет, дисфорически высмеивает.

Глава Римской Католической Церкви в реальной жизни не совершает тех действий с отходами человеческой жизнедеятельности, которые ему вменяются в анимационном сериале «Папский городок», не допускает в отношениях с другими католическими священнослужителями инвективной бранной (в том числе обценной) лексики, не глумится над мощами католических святых и христианским крестом, не совершает убийств католических священнослужителей и т.п. (можно отнести сюда все выше описанные показанные в исследуемом анимационном сериале поступки персонажа «Папа Римский»).

Создатели анимационного сериала «Папский городок» перешли далеко за черту, отделяющую собственно сатиру от изощрённых и циничных издевательств, клеветы, крайне болезненных оскорблений, грубого унижения человеческого достоинства.

Главная цель создания и распространения анимационного сериала «Папский городок» – жестоко унижить человеческое достоинство верующих католиков, надругаться над их религиозными чувствами, вызвать среди остальных зрителей (не являющихся католиками) выражено отрицательное,

пейоративно насмешливое, враждебное отношение к верующим католикам и к Римской Католической Церкви.

Также отметим, что отсутствие весомых оснований считать представленные аудиовизуальные материалы как выполненные в жанре сатиры убедительно подтверждается и тем, что в указанных материалах использована совокупность коммуникативных средств и приёмов, в том числе манипулятивного характера, свойственных не сатире, а именно материалам, используемым для дискредитации каких-либо лиц или организаций или для возбуждения ненависти и вражды и унижения человеческого достоинства.

### **Вывод по ответу на вопрос № 3**

Нет. Анализ представленных аудиовизуальных материалов убедительно свидетельствует об отсутствии оснований оценивать анимационный сериал «Папский городок» (материалы, представленные для исследования) как созданный в жанре острой социальной сатиры, высмеивающей пороки или реальные характеристики каких-либо социальных или религиозных групп и/или организаций.

**Вопрос № 4. Имеются ли основания для оценки воздействия анимационного сериала «Папский городок» как формирующего негативное отношение зрителей не только к социальной и религиозной группе и/или организации, ставшей доминирующим объектом изображения, но также и к другим социальным или религиозным группам и/или организациям? Если да, то к каким именно?**

### **Ответ на вопрос № 4**

При трансляции анимационного сериала «Папский городок» в России его воздействие характеризуется тем, что расширительно переносит, экстраполирует формируемое им крайне негативное, пейоративно насмешливое и грубо оскорбительное отношение к католикам на верующих христиан других конфессий (на православных и протестантов).

Этот негативный эффект сериала обеспечивается следующими использованными в нём приёмами:

– показ в издевательской, оскорбительной форме религиозно высокоценного в сознании верующих (священного, сакрального, религиозно почитаемого, религиозно значимого) – общего для католиков и православных либо для христиан всех конфессий (христианский крест и др.)<sup>220</sup>;

– использование факта совпадения в русском языке, в языковом сознании обозначений специфических явлений и атрибутов католицизма и православия (одинаковое по форме обращение к Папе Римскому и

<sup>220</sup> Примеры подробно описаны и разобраны выше.

Патриарху Московскому и всея Руси – «Ваше Святейшество», а также к католическим кардиналам и православным епископам – «Ваше Преосвященство», ряд иных примеров);

– активное использование приёма метонимии (коммуникативный приём, которым один знак заменяется другим на основании их сходства<sup>221</sup>), с помощью которого достигается отождествление католических священнослужителей – персонажей анимационного сериала «Папский городок» – со священнослужителями Русской Православной Церкви.

#### **Вывод по ответу на вопрос № 4**

Да. Имеются необходимые и достаточные основания для оценки воздействия анимационного сериала «Папский городок» как формирующего крайне негативное, презрительно-враждебное, пейоративно насмешливое, оскорбительное отношение зрителей не только к верующим католикам и Римской Католической Церкви, ставшим доминирующими объектами изображения, но и к православным верующим и Русской Православной Церкви, а в ряде случаев – также и к протестантам.

\* \* \* \* \*

---

<sup>221</sup> Кафтанджиев Х. Секс и насилие в рекламе. – СПб.: Питер, 2008. – С. 289.

Научное издание

## **Защита человеческого достоинства верующих**

**Экспертизы и материалы по делам об оскорблении  
религиозных чувств и унижении  
человеческого достоинства верующих христиан**

**Сост.: д.ю.н., проф. И.В. Понкин**

Издаётся в авторской редакции

Подписано в печать 06.11.2017. Формат 60x90 1/16.

Гарнитура «Arial». Печ. л. 18,75.

Тираж 200 экз.

Заказ № 8627.

Отпечатано в типографии ООО «Буки Веди»  
119049, г. Москва, Ленинский проспект, д. 4, стр. 1 А  
Тел.: (495) 926-63-96, [www.bukivedi.com](http://www.bukivedi.com), [info@bukivedi.com](mailto:info@bukivedi.com)