

ВВОДНАЯ ЧАСТЬ

Данные о специалистах:

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) (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) (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) (ответы на вопросы 1 и 3).

Комиссия провела комплексную психолого-культуролого-лингвистическую экспертизу представленных материалов в рамках поставленных перед экспертами вопросов.

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 16x22,4 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-изобразительные, 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 юрико-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 проведенного психологического анализа были использованы методы психо-семантического анализа, контент-анализа и другие методы¹.

В рамках проведенного юрико-лингвистического анализа были использованы методы текстологического и лингвосемантического анализа².

¹ 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 судебную психологическую экспертизу. – М., 1980; *Сафуанов Ф.С.* Судебно-психологическая экспертиза в уголовном процессе. – М., 1998; и др.

² 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.; *Галышина Е.И.* Лингвистика vs экстремизма: В помощь судьям, следователям, экспертам / Под ред.

В рамках проведенного культурологического анализа были использованы методы визуального семиотического (исследование знаков) анализа, системного анализа, метод описания и другие методы, а также аксиологический (ценностный) подход³.

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, отраженное 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 года (а также 22 декабря 2014 года) на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета (режиссёр-постановщик – Тимофей Кулябин, художник-постановщик – Олег Головкин, художник-дизайнер – Оксана Палей⁴), 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

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.

³ 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.

⁴ <http://www.opera-novosibirsk.ru/afisha/tangeizer.php?printable=yes>

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, денигративная⁵ и пейоративная⁶ 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-эксcrementальным), приёмы сексуально-семантической метафоры и анально-эксcrementальной 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»);

– **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 идет именно об Иисусе Христе, находит множество подтверждений в самом содержании спектакля, а также в Программе постановки «Тангейзер»⁷, 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 действе внутри действия (внутри спектакля), как бы ни называли этого актёра. В действительности, при игре на сцене мнимая (специально, окказионально придуманная режиссёром) грань между персонажем «Христос» и персонажем *«Иисус – киноактер, исполняющий роль Христа в фильме Тангейзера»* совершенно стирается, и

⁵ Дениграция – очернение, принижение.

⁶ Пейоративный [лат. *peior* худший] – уничижительный.

⁷ 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.

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 актеры, 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 съёмок 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 возлежащих 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 подчеркнуто 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 занимаются 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 определёнными 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 продолжают 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 (держашей 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 «разнuzданный блуд» и «сексуальные оргии».

Причём задействие гомосексуальной семантики в этом поле смыслов служит фактором усугубления оскорбительного воздействия указанных сцен⁸.

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, 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 идет сцена их «борьбы» (00:45:41 – 00:46:09), что само по себе выглядит вульгарным, учитывая, что речь идет 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

⁸ 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>.

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 денегративным (очернённым) образом Иисуса Христа.

К примеру, в религиозном сознании верующих христиан является невысказанным (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)⁹:

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 поддается измеренью... Сладкое блаженство, плод твоей благосклонности... Радостей, ах! божественного 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 нее я бегу!»*

Персонаж «богиня Венера»: *«Горе тебе! Предатель! Лицемер! Неблагодарный! ...»*

(...)

Персонаж «Иисус Христос»: *«Твоя сладостная красота источник всей остальной красоты, и любое чудо идет 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, одуроченный! ... Они, те, кого ты когда-то*

⁹ Стилистика – как в Программе.

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 (уничужения).

Посредством применения в описанных выше сценах указанных приёмов осуществляется насильственное внедрение и достигается интродекция 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-режиссеры», 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 подчеркнем, 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 идеологии 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 интроекции¹⁰ 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 – 02:33:54; 02:35:27 – 02:36:46; 02:43:16 –

¹⁰ 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).

02:43:54; 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 интроекции 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 интроекции 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 Богородицы).

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 унижительно-издевательское 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 подчеркнуто 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 балета¹¹ (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 съемкам. Тангейзер готовится к съемочному дню. Площадку постепенно заполняют актеры, статисты, осветители, гримеры, помощники режиссера.

Часть 1

Начинаются съемки 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 спектакля¹², 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

¹¹ <http://www.opera-novosibirsk.ru/afisha/tangeizer.php?printable=yes>

¹² См.: <http://www.opera-novosibirsk.ru/afisha/tangeizer.php?printable=yes>

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. 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-эскрементальным – 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 (обсценно-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 подчеркнuto 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 (обсценно-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 бóльшую 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-эксcrementальным и коммуникативный приём анально-эксcrementальной семантической метафоры

Помимо выявленного генитально-сексуального аспекта содержания исследуемого изображения, выявляется и анально-эксcrementальный 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-эксcrementальным**, посредством чего транслируется вполне определённое, не допускающее двойного прочтения коммуникативное послание.

Одновременно таким совмещением двух указанных изображений реализуется **приём анально-эксcrementальной 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 эксcrementами.

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 литотизации¹³ 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

¹³ Литотизация – принудительное и намеренное принижение, опускание ценности и значения чего-либо. Литота – приём преуменьшения, противоположный гиперболе, используемый для усиления изобразительно-выразительных свойств речи.

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.

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 интродекция 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.

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 уничтожительное 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 извращенных 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, натуралистичность¹⁴ изображений порнографического характера может выражаться не только в показе физиологических особенностей действий сексуального характера крупным планом, но и в 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)¹⁵. Выявлены, в частности, нижеследующие признаки порнографии:

¹⁴ Определение понятия «натуралистическое 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».

¹⁵ 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).

– 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;

– 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**¹⁶, причем 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**

¹⁶ 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»).

кодирования коммуникативного сигнала). 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 подчеркнуто 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 «Гангейзер» 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 (изобразительного, 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»¹⁷). 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»¹⁸). 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»¹⁹ (§ 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

¹⁷ 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>>.

¹⁸ 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>>.

¹⁹ 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>>.

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»²⁰.

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 «Тушалп против Турции»²¹, в § 34 Постановления Европейского суда по правам человека от 27.05.2003 (окончат. – 27.08.2003) по делу «Скалка против Польши»²², 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»²³, в § 20 Постановления Европейского суда по правам человека от 19.07.2011 (окончат. – 19.10.2011) по делу «Уй против Венгрии»²⁴, в § 43 Постановления Европейского суда по правам человека от 03.12.2013 (окончат. – 03.03.2014) по делу «Унгвари и “Irodalom Kft” против Венгрии»²⁵.

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, обличение²⁶.

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 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

²⁰ <<http://hudoc.echr.coe.int/sites/eng/pages/search.aspx?i=001-79214>>.

²¹ 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>>.

²² 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>>.

²³ 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>>.

²⁴ 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>>.

²⁵ 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>>.

²⁶ Современный толковый словарь русского языка / Автор проекта и гл. ред. С.А. Кузнецов / Институт лингвистических исследований РАН. – СПб.: Норинт, 2001. – С. 719–720.

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.

Кандидат культурологии, доктор технических наук, профессор кафедры теологии факультета немецкого языка Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московский государственный лингвистический университет», доцент А.Ю. Евдокимов

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 И.В. Понкин

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» В.И. Слободчиков

Доктор филологических наук, учёный секретарь Научно-экспертного совета Автономной некоммерческой организации «Институт современных гуманитарных исследований» Е.В. Никольский