

**СЕМИОТИКА АНТИЧНОГО СЮЖЕТА  
В НАЦИОНАЛЬНОМ ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ  
ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ (НА ПРИМЕРЕ ОПИСАНИЯ  
ТОРЖЕСТВЕННЫХ ВРАТ 1703 И 1704 ГГ.)**

**К. В. Никулушкин**

Российский государственный педагогический университет  
имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия  
const.nickulushckin@yandex.ru

В статье исследуется эстетическое положение новых элементов античности, введённых Петром I в область отечественной семиотики, в структуре национального культурного сознания, интерпретирующего заимствованный древний текст в ракурсе политических изменений. Античность, проявляющаяся в формах византийской модели, является субстратом русской духовной культуры, лингвистические параметры которой в национальной литературе допетровской эпохи задавались формулами произведений Восточных Отцов церкви, чьи труды переводились с греческого языка. Эпоха Петра Великого сочетает в пространстве отечественной эстетики сюжетные линии двух исторически сложившихся модусов античной культуры: Восточной (греческой) и Западной (латинской). Цель статьи – рассмотреть объединение двух античных парадигм в онтологии русской культуры при помощи эстетических категорий «прекрасное» и «безобразное». Исследование совершается на примере аутентичных текстов начала XVIII в., заключающих в себе описание торжественных врат, на основании филологического и герменевтического методов.

**Ключевые слова:** Россия, Пётр Великий, текст античной культуры, семиотика, античная мифология, интерпретация, художественная форма, семантическое поле, эстетика.

---

**SEMIOTICS OF THE ANTIQUE PLOT  
IN NATIONAL AESTHETIC CONSCIOUSNESS OF THE ERA  
OF PETER I (ON THE EXAMPLE OF THE DESCRIPTION  
OF A SOLEMN GATE OF 1703 AND 1704)**

**Konstantin Nikulushkin**

The Herzen State Pedagogical University of Russia  
const.nickulushckin@yandex.ru

The paper is concerned with the esthetic arrangement of the new elements of Antiquity in structure of the national cultural consciousness that interprets

the borrowed ancient text in a perspective of political changes. New antiquity forms were entered by Peter I into the field of Russian semiotics and founded beginning for new cultural ideas in historical formation of Russian esthetics. The Antiquity which is revealed in forms of the Byzantine model is a substratum of the Russian spiritual culture of which its linguistic parameters were set by formulas of works of East Fathers of church in national literature of Russian Middle Ages. Peter the Great's era combines subject lines of two historically developed modes of ancient art in space of Russian esthetics: East (Greek) and Western (Latin). Article purpose is to analyze connecting of two antique paradigms in ontology of the Russian culture by means of esthetic categories: 'beautiful' / 'ugly'. The research has been conducted on the example of the authentic texts of the beginning of the 18<sup>th</sup> century on the basis of philological and hermeneutical methods.

**Keywords:** Russia, Peter the Great, text of ancient art, semiotics, antique mythology, interpretation, art form, semantic field, aesthetics.

Панегирическая литература Петровского времени раскрывает контекст новой эстетической концептуальности в ракурсе выразительности литературных форм, основанных на реконструкции античных образов в сюжете всеобщего патриотизма. Демонстративный, созидательный разворот панегирического действия в сторону имперских традиций античного Рима культивировал внешнюю пышность и устанавливал ценностное определение формы, декларируемой в эстетическом сознании заимствованными риторическими приёмами, через категории «прекрасное» и «безобразное».

Схема эстетического ракурса в панегирике Петровской эпохи и обозначение в ней категориальной пары «прекрасное / безобразное» дублирует традиционную культурную модель антитезы допетровского времени: «свой / чужой» (по большей части, враг, его образ и действия – безобразны, а национальное патриотическое чувство, погранные святыни, требующие отщепеня, и роль победителя – прекрасны); но применяемые при этом лексические средства, формирующие в сознании образное представление, отличаются от письменных формул русского средневековья.

Обратимся в пространстве русской литературы первой трети XVIII в. к примерам панегирических форм, содержательно определяющих эстетическое выражение категорий «прекрасное / безобразное».

Одной из предметных форм исследования панегирического сюжета в литературе является описание триумфальных врат,

созданных в Москве при содействии преподавателей Славяно-греко-латинской академии в честь взятия Петром-победителем шведских крепостей: Ниеншанц, Ямбург и Копорье. Описание врат было издано в Москве 10 ноября 1703 г. накануне торжества и выпущено тиражом 1200 экземпляров, а торжественное шествие Петра I состоялось 11 ноября 1703 г. и ознаменовало славу «новаго в России Геркулеса, великаго победителя Фракии, грома поражающаго свейскую силу, пленителя Ижерския земли, устранителя всея вселенныя» [Гребенюк 1979, 135].

Торжественные врата изобилуют аллегорическими фигурами персонажей древнеримского пантеона с текстами латинских сентенций, генерируя трансформацию античной формы в национальном эстетическом сознании. Изменения культурных традиций в новом определении античной формы нашли отражение в национальной рефлексии не только в качестве сюжетного фрагмента всеобщего «культурного переворота» в эпохе, но и полагали ментальный путь для новой интерпретации художественного образа, совершающего координатное изменение в отечественной эстетической системе. Моделирование женского облика на торжественной арке в структуре изображений античности римской эпохи характеризует направленность совершаемых изменений через семантическую коррекцию культурного содержания лексемы «прекрасное», устанавливающую новое измерение в эстетике формы: «На гземзе Фортуна, начальница достоинств, и Беллона, начальница воинств, держат в клейме на царском престоле венец царский и шлем, скипетр и меч, совокупленная с надписанием: *magis sociata refulgent*, сиречь: “совокупленная наипаче сияют”» [Гребенюк 1979, 140]. Аллегии Фортуны – древнеримской богини удачи и Беллоны – древнеримской богини войны, входившей в свиту Марса, совершали деконструкцию духовно-художественного образа женщины в христианском мировоззрении русской культуры, полагавшей её прекрасный облик в логосе «женская святость», «святая дева», «святая жена». В меняющейся художественно-эстетической парадигме женские образы духовного прозрения разбиваются о могущество войны, отражая осколками прежней формы новую красоту победного лика: «Защищение отечества, во образе *девы вооруженныя*, в единой руке свяску оружия держащая с надписанием: *iste erit et patri miles critique decus*, сиречь: “сей и воин и красота отечества будет”» (курсив мой – Н. К.) [Гребенюк 1979, 144]. Логос патриотической святости воплощается в латинскую букву, сочетающую идею красоты отечества с красотой войны, при этом изображённый на триумфальных вратах в лице девы

образ воина расходится с грамматикой латинского текста, информирующего о согласовании девы-воина с указательным местоимением *iste* по мужскому роду. Следует предположить, что, несмотря на аллегория защитницы отечества, апеллирующую к культурной системе исторически сложившихся взглядов, дева всё же отождествляет в форме прекрасного не духовные традиции, выросшие на христианской идее Православия, а взирает внеродовой безликостью дохристианского идола, тайно вошедшего в явно отчуждаемую допетровской эпохой латинскую букву. Соответственно, поясняющий текст требовался не столько для раскрытия идеи композиции, изображённой на триумфальной арке, сколько для адаптации национального сознания к новым Четым-Миниям<sup>1</sup> политической онтологии, координирующей в тексте движение форм прекрасного и безобразного.

Безобразное на вратах семиотизируется изображениями аллегорий: ненависти, вражды, убийства и т. д., определённых деструктивностью образного восприятия, и поверженным врагом, обусловленным тератоморфным выражением по отношению к светлому лику победителя: «Ниже ног его царского пресветлаго величества лежит лев, знамение свейскаго короля, попраный седмоглавный змий (изъображение Фракии побежденя). Троеглавный пес и змий – изъображение злонравных крамолников и злодеев внутренних, ихже его царское пресветлое величество победи. Два же лица бежащая: первое: Убийство, во образе жены крилатая, в единой руке мечь пламенный, в другой же мертвечу главу держащая. Второе: Ненависть губительная, во образе жены, ужы вместо власов и в руках имущия, от нихже тщанием его царского пресветлаго величества свободна есть Россия» [Гребенюк 1979, 144].

Положение верха и низа устанавливает в художественном образе пространственную иерархию, объединяющую эстетические категории в парность значений: то, что размещается в верхней части сюжетной композиции, является возвышенным и прекрасным, то, что в нижней, – низменным и безобразным. Культурные традиции маркирования верха и низа в изобразительном искусстве имеют богатую историю философских, культурологических, филологических

<sup>1</sup> Четы-Миней – литературный корпус житий святых Православной Церкви, собранных для чтения по порядку месяцев в году и укреплявших религиозный дух верующих; в Петровскую эпоху культивировался новый подход к ежемесячному прочтению текстов, обращённых не к христианской юдоли, а к событиям внешнеполитических успехов, укреплявших национальный дух силой государственных свершений (одним из рупоров являлась газета «Ведомости», издававшаяся регулярно с 1703 года).

и лингвистических изысканий<sup>2</sup>. Соответственно, добавлять свои соображения по данной проблеме к научному наследию, – лишь повторять уже прекрасно выраженное ранее в многочисленных исследовательских трудах. Необходим новый ракурс взгляда на структуру пространственных значений, соответствующий историческим условиям рассматриваемого времени. Исследовательский взгляд можно было бы сфокусировать на латинских фразах, входящих в семиотическое поле изображений и полагающих формульное изменение символа в русской эстетике. На триумфальных вратах латинский текст является смысловой границей, определяющей эстетическую выразительность художественного пространства и удерживающей равновесие (порядок) между хаотическим, визуальным смешением форм прекрасного и безобразного. Латинская синтаксическая конструкция всегда прилагается к образу с подчеркнутой коннотацией, отграничивая своей графемой прекрасную форму от пространства безобразного. Включение латинской лексемы в качестве системного элемента в эстетическую парадигму начала XVIII столетия является структурным обоснованием западноевропейского вхождения в национальный текст русского искусства, соединявшего внешнюю форму с меняющимся духовным обликом культуры. Взаимосвязь латинской буквы и художественной формы в русской эстетике данного периода является достаточно интересным и требует дополнительного исследования, выходящего за тематические границы и проблемное поле данной статьи.

В 1704 г. в честь «освобождения Ливонии» (взятия русскими войсками Дерпта и Нарвы) Петру I был устроен в Москве триумф и вновь воздвигнуты Славяно-греко-латинской академией торжественные врата. Префект академии Иосиф Туробойский издал пояснительное описание врат, учитывая интерпретационную способность национального эстетического сознания, не сумевшего в 1703 г. при помощи разъясняющего текста полностью адаптировать к русской культурной действительности аллегорические сюжеты, которые «казались просто еретическими, не совместимыми с правилами “святых отец”» [Гребенюк 1979, 98].

На вратах 1704 г. русское слово практически заменило латинские надписи, а сохранившие культурную актуальность уравновешивались греческим текстом, мотивирующим своей графемой

<sup>2</sup> Огромный объем текстов по обозначенному вопросу не предоставляет возможности привести всех авторов, занимавшихся семиотикой художественного пространства: М. М. Бахтин, Р. Арнхейм, К. Г. Исупов, К. Леви-Строс, Ю. М. Лотман, А. А. Потебня, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, Н. Хомский.

незабвенность византийских основ русской духовной культуры. Греческая же буква, вплетённая в структуру внешнеполитического успеха, полагала модификацию своих значений в новом контексте государственного триумфа, совершающего десемiotизацию эстетической формы греческого логоса в национальном сознании. Обратимся к фрагментам, содержащим греческие и латинские предложения.

Греческий текст лишь формой логоса апеллирует к духовному наследию византийской культуры, сюжетная же композиция определена античной мифологией, метафорически облакающей Петра Великого в образ Геркулеса: «На фрамуге большой кругом золотым словесы написахом греческы первый стих Архилоха стихотворца в похвалу Геркулесу, древле победоносцам трижды от народа певаемый: ΧΑΙΡΕ ΚΑΛΛΙΝΙΚΕ ΤΙΝΕΛΛΑ ΑΝΑ ΗΡΑΚΛΕΙΣ, сиречь: “радуйся добро победниче цевницебрюцателю царю Геркулесе”» [Гребенюк 1979, 173].

Греческий фрагмент имеет особенность традиции рейхлиновой фонетики, отражающейся в написании древнегреческой буквы – η (эта) через – ι (йота), так называемый «итацизм», который наблюдается в написании слова τήνελλα<sup>3</sup> как τίνελλα; при этом непонятным образом исчезла буква – ξ (кси) в слове ἄναξ – «повелитель, владыка» [Дворецкий 1958, 125]<sup>4</sup>. В античной литературе периода Архилоха (VII – VI вв. до н. э.), на которого ссылается Иосиф Туробойский, подобной лексемы нет. Но существенным моментом указанного фрагмента из текста Архилоха является

<sup>3</sup> Значение слова ὁ τήνελλος – «победитель, приветствуемый возгласами»; от τήνελλα – «тра-ля-ля!»; τήνελλα καλλίνικος! – «ура победителю!». См.: Дворецкий 1958, 1624.

<sup>4</sup> Оригинальный текст Архилоха таков:

Ἕμνος εἰς Ἡρακλέα καὶ Ἰόλαον

[Χορηγός:] τήνελλα.

[Χορός:] ὦ καλλίνικε χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεις.

[Χορηγός:] τήνελλα.

[Χορός:] καλλίνικε αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο.

[Χορηγός:] τήνελλα.

[Χορός:] ὦ καλλίνικε χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεις

См.: Archilochos 1996.

В переводе В. О. Нилендера стих звучит следующим образом:

**Гимн Гераклу**

Тенелла!

Светлопобедный – радуйся, о царь Геракл, –

Тенелла – светлопобедный –

И сам, и Иолай твой – два копейщика! –

Тенелла!

Светлопобедный – радуйся, о царь Геракл!

[Нилендер 1968, 120].

не «итацизм» и потеря конечной буквы в греческом слове «повелитель»<sup>5</sup>, размывающие фонетическую эстетику древнегреческой поэзии, а сам автор, к которому взывает цитата.

Древнегреческий поэт Архилох был очень почитаем на своей родине (эгейский остров Парос) и, несмотря на то, что после его смерти жители Пароса в его честь воздвигли ему храм, Архилох был лишён воинствующего патриотизма и почитал радости жизни более, нежели доблести воинской славы; одно из многих его произведений сообщает об этом предпочтении на примере факта, взятого поэтом из собственной биографии:

Носит теперь горделиво саиец мой щит безупречный:  
 Волей-неволей пришлось бросить его мне в кустах.  
 Сам я кончины зато избежал. И пускай пропадает  
 Щит мой. Не хуже ничуть новый могу я добыть  
 [Вересаев 1968, 114].

Поэзия Архилоха, воспеваящего личные удовольствия – застолье, гетер, желчь к недругам – была окрещена его современниками как «жало змеи и яд пчелы». Соответственно, его цитата в контексте культурного противостояния начала XVIII столетия наполняет дополнительным скрытым сатирическим смыслом греческую надпись к образу Геракла, олицетворяющего «Отца отечества» Петра Великого. В 1704 г. Пётр I и его ближайшее окружение, вступавшие с триумфом в Москву, вряд ли были знакомы с поэзией Архилоха. Феофан Прокопович, прекрасно владевший доступным для того времени корпусом античной литературы и применявший её теоретические положения на практике, мог бы рассмотреть тайный знак крамолы в греческом тексте, но в 1704 году он только что вернулся в Киевскую академию из Рима, где завершил обучение в иезуитской коллегии св. Афанасия, а его личная встреча с Петром I, повлиявшая на дальнейшую судьбу подвижника просвещения в церковном сане, состоялась лишь в 1709 году, когда Феофан Прокопович произнёс в присутствии Петра Великого в Софийском соборе хвалебную речь «Панегирикос» в честь победы над шведами в Полтавской битве. Цитирующие же Архилоха, по всей видимости, владели идейным разворотом гимна древнегреческого автора, устанавливая двойной смысл за античной формой.

Латинские предложения на вратах 1704 г. развивают семиотический контекст, подобный контексту врат 1703 г., полагая образы

<sup>5</sup> Несмотря на то, что утрата в слове «повелитель» последней буквы достаточно символична и указывает на отсутствие полного обладания формой объекта в акте воления (волеизъявления).

богов и героев античной мифологии на стороне победителя и внушая уверенность в силе и метафизический трепет зрителю перед могуществом царя Петра Великого: «Верху томбы поставихом Нептуна с трезубцем и скипетром, ног же его делфина, о немже некто написа: *hunc et monstra timent*, сиречь: “сего и дива боятся” во образ его царскаго пресветлаго величества, страшнаго иным народам шведа победившаго» [Гребенюк 1979, 173].

Интересные изменения происходят с описанием изображений Фортуны и Беллоны, разделённых на вратах 1704 года в разные сюжетные ипостаси. Положение Фортуны в эстетическом ареале прекрасного когерентно её образу на вратах 1703 года; но имеется существенное добавление, не характерное для её символического изображения и исполнения её персональных функций в содержании исторической мифологии: «В нижних рамах тояжде картины написахом Фортуну, в правой руке держащую жезл Геркулеса, *весы* и меч, в левой же руке льва на *цепи* смиреннаго, с надписанием: “Прият благополучие праведным и мужественным дерзновением”. Ибо царь мужествен и правды ищущий и неукротимый враги укротит и победит, егоже событие в державнейшем монарсе нашем зряще, сице стихословием: Фортуна *праведную ублажит дерзость*, хищника льва России *покаряет мерзость*» (курсив мой. – Н. К.) [Гребенюк 1979, 163].

Русский текст интерпретирует Фортуну вне латинской сентенции, в качестве обобщённого символа закономерной справедливости в отечественной внешней политике, наделяя её одновременно регалиями Фемиды (*весы* и меч) и Немезиды (*весы* и уздечка<sup>6</sup>); но совершенно не обозначается её действительные атрибуты – колесо фортуны и рог изобилия, метафорически отражающих в истории культуры изменчивый оборот удачи. В национальном сознании начала XVIII в. Фортуна не должна была выглядеть изменчивой по отношению к действиям великого преобразователя русской культуры – Петра I; она являлась элементом новой политической мифологемы, закрепляющей образно-художественную константу государственного успеха. Соответственно, образ Фортуны на торжественных вратах 1704 г. и выводится из прошлого её сюжетного сочетания в 1703 г. с воинствующей Беллоной, и включается – в контексте нового триумфа 1704 года – в торжественный союз с римской богиней мудрости Миневрой: «На малой картине в низу написахом Беллону с копием и финигом и Минерву с копием же и масличиною, за руке держащяся. Посреде же их

<sup>6</sup> Роль уздечки в изображении играет цепь, сдерживающая и усмиряющая льва.



арматура воинская, в верху орел с мечем и масличиною держит надписание: “Обоя совокупи”» [Гребенюк 1979, 166].

В описании Иосифом Туробойским аллегорий, изображённых на вратах 1704 года, в сравнении с их описанием на вратах 1703 года, совершаются некоторые метаморфозы имени, полагающего различие формы по логосу, но её тождественности по положению в пространстве мифологии. Так, например, аллегория Ненависти (1703) совпадает с образом аллегии Зависти (1704), дополненной её характерными культурными значениями: «Третие лице Зависть, во образе жены изсохшия, ужоподобными власы сердце свое от ужа ядом напоено снедающыя, свещею сердце на лоне Властолюбия вжигает, наущая и вжигая сие к чуждоиманию и вожделению чюждых» [Гребенюк 1979, 158]. Номинативное различие данных аллегорий не приводит к какому-либо их выходу за терминологические пределы безобразного, но всё же меняет их эстетическую выразительность в сознании, комбинируя письменный текст (описание) с визуальной формой.

Подробная русификация античных художественных форм в описании расшатывает эстетическую валентность образов, нисходящих в тексте до безусловного откровения своих символических значений: «Другое, Убийство, во образе жены, на главе вместо шишака трупию главу имать, в правой руке мечь огненный, в другой же знамение воинское старинное, на немже написано: “Елико угодно, свободно”, и со львом на верху держит, за ними воины со оружии» (курсив мой – Н. К.) [Гребенюк 1979, 158]. Подобные образы устанавливают – путём семиотического отождествления – безыдейность значений выраженной на вратах формы: «Верхняя одежда, сану сенаторскому (сиречь боярскому) в инных странах носити обыкновенна» (курсив мой – Н. К.) [Гребенюк 1979, 157].

Христианские мотивы на торжественных вратах не имеют образного раскрытия в контексте «театра» мифологических персонажей древнего Рима, определяющего новый топос имперского действия. Но имманентность художественных образов христианской духовности русской культуре заставляет Иосифа Туробойского<sup>7</sup> включить библейские пассажи в текст, хотя бы в качестве пролегомен к античному сюжетному действию. Соответственно, Иосиф Туробойский в «Предисловии к его царскому пресветлому величеству» полагает

<sup>7</sup> Иосиф Туробойский был префектом (с 1703 г.) Славяно-греко-латинской академии – образовательно-религиозной обители схоластического мышления, требующей полагать библейский текст субстратом любой рассматриваемой и интерпретируемой формы. В 1708 г. Иосиф Туробойский был возведён в сан архимандрита московского Симонова монастыря.

доминанту семантического поля «прекрасное» через эстетику христианского логоса: «Мы же под сладким единовластным твоим, пресветлейший монархо, государь наш всемилостивейший, скипетром пребывающи, Богу благодарение возсылаем, давшему нам победу Господем нашим Иисус Христом и тобою. Возвращающемся с торжеством от преславных победы, *исходим в сретение, не со дщери иерусалимскими, но с музами новосозданного твоего Парнасу*» (курсив мой – Н. К.) [Гребенюк 1979, 151].

Сочетание в речи мифологических форм античности и христианских образов в начале XVIII в. уже не являлось нарушением канона или, скорее, не рассматривалось с позиций догматической церковной предвзятости. Пётр I благоволил становлению нового художественного литературного языка, который мог явиться лишь через деформацию формульности церковнославянского извода. К концу XVIII столетия, когда сложилась теория русского литературного языка и была на примере западноевропейских образцов оформлена его практика в культуре, уже не имелось необходимости в дополнительных комментариях, разъясняющих эстетику новой формы; но для начала XVIII века требовалось обоснование культурного «симбиоза» античного сюжета в «теле» патриархального сознания, оперировавшего в художественном национальном пространстве, по большей части, терминологией православия. Иосиф Туробойский во вводной части произведения, описывающего триумфальные врата, указывает на разделение в эстетической форме актов политического и религиозного в целях исключения античных образов из разряда «святотатство», «ересь» или «шествие антихриста»: «Врата яко сия *не суть храм, или церковь* во имя некоего *от святых созданая, но политическая, сиесть гражданская похвала* труждающимся о целости отечества своего и труды своими, Богом поспшествующими, враги победившим от древних лет (якоже царю Константину в Риме победившему Максентиа) во всех политичных, а не варварских народах установленая, яко да похваленная и почтенная добродетель возрастает» (курсив мой – Н. К.) [Гребенюк 1979, 154].

Таким образом, эстетика новой художественной формы, выраженная в триумфальных вратах, появление которой обусловлено удачным развитием внешнеполитической концепции государства и новым ракурсом взгляда на онтологию империи (ракурсом, свойственным западноевропейской культуре), конституировала в национальном сознании семиотическое и семантическое расширение лексем «прекрасное» и «безобразное».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Вересаев 1968 – *Архилох*. Носит теперь горделиво саиец мой щит  
безупречный / Пер. В. В. Вересаева // Античная лирика. Москва,  
1968. С. 115.
- Гребенюк 1979 – Панегирическая литература петровского времени /  
Изд. подг. В. П. Гребенюк. Москва, 1979.
- Дворецкий 1958 – *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь.  
В 2-х томах. Москва, 1958.
- Нилендер 1968 – *Архилох*. Гимн Гераклу / Пер. В. О. Нилендера //  
Античная лирика. Москва, 1968. С. 120.
- Archilochos 1996 – *Archilochos*. Opera. Ὕμνος εἰς Ἡρακλέα καὶ  
Ἴόλαον // Bibliotheca Augustana. 1996. [Электронный ресурс]. Ре-  
жим доступа: [http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/archilochos\\_\\_poetry\\_\\_  
gr.htm#120](http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/archilochos__poetry__gr.htm#120) (дата обращения: 24.07.2016).

*Материал поступил в редакцию 08.11.2016*