

Публічна страта як пражурналістське явище Середньовіччя

Нічого в світі не виникає зненацька й у готовому вигляді, немов Афіна з голови Зевса. Кожне явище засадничо узалежене від обставин та особливостей свого зародження, а традиція, яка характеризує явище біля його джерел, ніколи не буває випадковою. Вона може бути усвідомленою, або інтуїтивною, проте це все одно не змінює її сутності, традиція набуває тяглості і впродовж історичного розвитку залишається конститутивною ознакою того чи іншого феномена. Спираючись на визначення поняття «пражурналістика», що існують в українському журналістикознавстві [2; 5:6], спробуємо поглянути на витоки телевізійної журналістики. В аспекті пражурналістського наукового дискурсу витоками тележурналістики, з нашої точки зору, можна вважати різноманітні більш менш офіційно організовані видовищні форми соціального спілкування, під час яких формувалися первісні колективні уявлення про зображення та сприйняття, тобто закладалась та праоснова кінематографічно-інформативної комунікації, яка має місце у сьогоднішній тележурналістиці.

Дуже розвинуту та розгалужену видовищну культуру, наприклад, мало *середньовічне місто* – ареал зосередження неаграрного ремісного виробництва та активного товарообміну; топічний перетин основних соціокультурних прошарків середньовічного суспільства (ремісного та аграрно-селянського світу, військової аристократії, церковно-монастирської культури); місце скупчення бідноти («худих»), котра несла в собі соціальну небезпеку: трудові конфлікти, голодні бунти, здібність підтримки тієї сили, котра зуміє спрямувати її гнів на власну користь (усі «цехові революції», усі акти сеньоріальної боротьби супроводжувались міцним «впливом вулиці») [10].

Істотною особливістю *соціально-комунікативної політики* середньовічного міста було педалювання ідеї міської асамблеї, імітація загальних зборів міста через різноманітні звернення до натовпу. Середньовічна міська система суспільної комунікації була досить гнучкою, щоб забезпечити включеність людини одразу у декілька груп, де регулювалась

її поведінка: *загальні моління та процесії* забезпечували міщанам почуття єдності, *міські свята* породжували атмосферу загальної згоди, тимчасове забуття конфліктів, *карнавал*, виконуючи функцію суспільної критики, компенсував соціальні заборони та знімав соціальне напруження, *публічна страта* очищала від скверни і встановлювала первісну чистоту у відносинах між людьми (головні різновиди середньовічної страти – усічення голови, повішення, утоплення – вчені трактують як прагнення прибрати злочинця з землі [4:403]).

Питання про *середньовічну страту як масове видовище* поставила історик О.І. Погоява [7], зосередившись на головних причинах її видовищності (зручних умовах для існування кримінального середовища у великому торговому інтернаціональному середньовічному місті; ненависті добропорядних обивателів до злочинного елемента; складності як уловлення злочинця, так і доведення його вини). Прагнення державних інститутів до максимального оповіщення про наслідки кожного успішного судового процесу привело до того, що всілякі тілесні покарання та страти здійснювались на сільських і особливо міських площах в присутності великої кількості глядачів. Отже, складовою частиною ландшафту середньовічного міста була шибениця, а «театр» страти – невід'ємним компонентом тогочасного побуту. Саме публічність і видовищність середньовічної страти привертає увагу істориків журналістики до цього феномена.

Середньовічна страта – це різновид *церемоніальної* (сигнальної, семантично акцентованої) *поведінки*, яка виражає певні соціальні відносини та передає соціально значущу інформацію про подію, підкреслюючи її особливу важливість та нетривіальність. Виключність ситуації страти перетворювала її на *ритуал*⁴ – більш обмежену категорію церемонії.

⁴ Тут ми спираємось на концепцію англійського соціального антрополога М. Глаклесна (1911–1975), автора монографії «Політика, право і ритуал у племінному суспільстві», в котрій як полосою одного явища розмежовано ритуал і церемонію.

альної діяльності, пов'язану з містичними та релігійними уявленнями.

Тобто ритуал страти (як упорядкована послідовність дій, слів і предметів, зумовлених традицією, культурою та надособистісним законом і використаних певною соціальною групою з символічною метою) виконував комунікативну функцію не тільки «по горизонталі» (містив у собі соціально значущу інформацію про скоєний злочин та справедливу кару, котра зумовлена суспільним законом), а й «по вертикалі» (пов'язував світ людей із сакральними силами, котрі несуть у собі Божу кару та Божу милість). Отже, ритуал страти – це драматизована форма суспільного реагування на соціальну агресію, котра неминуче накопичувалась і не могла бути розряджена у повсякденному житті.

В ракурсі текстологічного журналістико-знавства драматизована церемоніально-ритуальна форма страти являє собою об'єднання «подієвого тексту» і метатексту, тобто реального життя та його моделюючого осмислення. В такому тексті формуються специфічні образи (котрі сьогодні складають основу кіносемантики) на основі дихотомічного процесу співвідношення матеріального явища та його образного узагальнення: з одного боку, відбувається певний відрив семіотичного знаку від його безпосереднього матеріального значення і перетворення його на знак більш загального змісту, а з іншого, – злиття явища життя з цим «узагальненим знаком» (знаком-іконом⁵).

Вищеозначені особливості зумовлюють дослідження в руслі видовищної семіотики та методики культурологічного дискурс-аналізу. Ця методика дозволяє розглядати публічну страту як видовищний текст-висловлювання, що забезпечується перетином двох дискурсивних тенденцій: індивідуалізації (інформація-повідомлення про конкретну особу злочинця) та узагальнення (стимуляція уявлень в системі «злочин – кара»). Вивчення механізмів впливу такого тексту складає сутність і завдання семіотичного дослідження.

Отже, розглянемо детальніше середньовічну страту як видовищний текст – дискретну модель зорового світу.

До найважливіших характеристик цієї моделі, по-перше, належали час і місце. Їх вибір був цілком спрямований на максимальне збільшення аудиторії. Оптимальним часом

для страти вважався південь у суботу або базарні дні – своєрідний середньовічний *prime-time*. *Простір* в ритуалі ставав відмежованим, розміщеним у певних «рамках». Процесія повинна була проходити зарані визначеними вулицями – головними міськими артеріями (наприклад, у Венеції дорога до місця страти проходила вздовж Великого каналу, у Ліоні – по мосту через Сону, який з'єднував центр поліса з окраїнами); будь-яка корекція встановленого маршруту вважалась порушенням закону. Місцем самої страти зазвичай було таке, де здійснювалося найбільше злочинів (у Парижі – це Гревська площа, площа *Les Halles* та свинячий базар; у Венеції – площа св. Марка та міст Ріальто); у Венеції на площі св. Марка шибениця розміщувалась між двома символами міської влади: палацом дожей та собором. Таке відношення просторової характеристики об'єкта дійсності (міського ландшафту) до просторової моделі (ритуалу страти) визначала і сутність цієї моделі, і її інформаційну цінність (підкреслення справедливості та неминучості покарання).

Другою важливою складовою цієї моделі була константна *система персонажів* (приреченого, ката і публіки) та чітко визначені зображально-виражальні засоби дискретного виокремлення перших двох з недискретного світу дійсності.

Третя складова моделі полягала у традиційній тричастинній *композиції сюжету*, що складалася з експозиції – ходу від тюрми до лобного місця, розвитку дії – процедури перед стратою, кульмінації-розв'язки⁶ – власне страту та «епілог» – час після страти.

Проаналізуємо особливості сюжетного розвитку видовища. Процесія на лобне місце символізувала шлях людини від життя до смерті, що сприймалась як справедлива кара за злочин. Для цієї останньої у своєму житті дороги людина була *одягнена* у своє звичайне плаття, яке несло на собі знаки соціальних та посадових відмінностей. Наприклад, як розповідає історична хроніка, начальник фінансів французького короля Жан де Монтегю в день своєї страти 17 жовтня 1409 р. був одягнений у відповідності зі своїм рангом: в ліврею, червоно-білий широкий плащ, таку ж шапку, у один червоний черевик і один білий. Такий «соціально значущий» одяг ніс інформацію, по-перше, про те, яке місце займала людина до скоєння злочину,

⁵ Ми використовуємо типологію образів, запропоновану Ю.М. Лотманом у статті «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики» [3].

⁶ Трагічне дійство, як вважає І.І. Михайлин [4:18], зазвичай передбачає співпадіння кульмінації і розв'язки.

а по-друге, пропагував думку, що за проти-правну дію може бути покараним кожний, незважаючи на його високий суспільний статус.

Але цей цілком «соціальний» вигляд доповнювали певні специфічні елементи, котрі носили знаковий характер емблематичної метафорики, вказуючи або на обставини переступу, або на характер покарання. Найчастіше знакові елементи давали уявлення про склад злочину (наприклад, королівський чиновник, звинувачений у виготовленні фальшивих документів, був заклеюваний квіткою лілеї, а його голову «прикрашала» корона зі сфабрикованих документів). Семіотичну функцію виконувало і зв'язування рук – спереду чи ззаду – у залежності від типу злочину. Знаком-покаранням за найтяжче беззаконня було протягування звинуваченого за ноги вулицями міста до місця езекуції.

Існували також і *вербальні тексти-повідомлення* з конкретною інформацією про зміст, обставини злочину та міру покарання (тут досить виразно впливає аналогія з використанням «плашки» у телесюжеті). Такі тексти оформлювались яскравими червоними літерами на невеликих дощечках, котрі прикріплялися на голові чи животі злочинця; пам'ятний надпис також міг бути встановлений і біля місця страти або на самому місці злочину. Такий надпис міг з'являтися навіть тоді, коли злочинцю вдалося зникнути: у цьому випадку текст виконував функцію повідомлення про те, що ця людина проскрибована й поставлена поза законом, йому немає місця у місті, і кожен, хто пустить його до свого житла, автоматично стане правопорушником.

Отже, дощечки з текстами були вербальним висновком роботи слідства та суду; головна їх функція полягала в ознайомленні мешканців із прийнятими нормами права – різновид середньовічної судової хроніки. Але неписьменність значної частини міського населення створювала певну перешкоду візуальній комунікації. З цього впливала необхідність у використанні усної комунікації. Усне повідомлення про суть переступу здійснювалось і під час пересування процесії по місту, і під час прибуття на місце езекуції. Робити таке повідомлення могли як сам злочинець, так і чиновники (в залежності від рішення суду). Усне повідомлення, таким чином, носило характер повторюваної ритуалізованої дії, яка підсилювала семантичну значущість інформації.

Крім даних про склад злочину, вигляд та поведінка приреченого несли в собі знаки, котрі символізували неминуче насунення

смерті. Такі символи мали не соціальний, а *релігійний* характер. Це міг бути хрест у руках або специфічний жест – молитва перед храмами, що зустрічалися на шляху до лобного місця.

Проходячи вулицями, приречений ще належав до світу живих і під час свого останнього шляху міг вступати з цим світом у безпосередню *комунікацію*. Засуджений був максимально зацікавленим у найбільшій кількості глядачів, що збиралися під час процесії. Саме до них він міг звернутися за підтримкою. Наприклад, у 1406 р. один смертник з міста Сан-Квентіна на шляху до місця страти кричав «Я – клірик, я клірик!» (закон забороняв винесення смертних вироків до духовенства) так голосно, що зібрався натовп у 1000 осіб, котрий вимагав негайного перегляду справи [7:359]. В свою чергу, юрма супроводжувала процесію криками і сльозами співчуття, або, навпаки, вербальною та фізичною ганьбою приреченого.

Головною частиною сюжету страти були процедури, що відбувалися на лобному місці. Якщо використовувати терміни тележурналістики, то при переході від першої до другої частини сюжету відбувалася різка зміна точок зйомки та ракурсу. При виході смертника на постамент нібито діагонально-панорамна зйомка переходила у вертикально-ракурсну: засуджений наодинці з катом нібито знімається крупним планом. Це різке наближення до смерті підкреслювалось також і звуковими ефектами: вигуками глашатаїв і лунанням музичних інструментів – трубами та барабанами.

У масовій свідомості *образ ката* вибудовувався на дифузному зіткненні двох конотаційних рядів: міфологічно-ірраціонального (кат – це знаряддя правосуддя; людина, що пов'язана із хтонічними силами, що має право відбирати життя, дане Богом; істота, навіть випадкове зіткнення з якою, а тим паче здійснене нею фізичне покарання вважалися фатальними для подальшої долі людини, оскільки забирали честь) і нормативно-раціонального (майстер своєї справи, муніципальний службовець із чітко визначеними правами та обов'язками і специфічною уніформою) [9].

Кат зустрічав засудженого перед шибеницею або ешафотом і сам переодягав його в білу сорочку смертника. Таке *переодягання* було невід'ємною частиною ритуалу і мало місце завжди, навіть якщо кат дуже поспішав. Сорочка була символом каяття: з переміною одягу приречений злочинець «перетворював-

ся» на того, хто кається, предстаючи перед усепрощаючим Господом. Розставання з «соціальним» одягом символізувало остаточне прощання з життям і, передусім, із тим місцем у суспільній ієрархії, котре раніше посідав злочинець. Після переодягання зоровий «епізод» змінювався на вербальний: глашатай оголошував склад злочину, за який людина повинна була розпрощатися з життям (у рідких випадках приреченому могла бути дарована милість: про його злочин оголошували після страти).

Наступний епізод сюжету був напруженішим. Уже перевдягнутий у білу сорочку і після проголошення про суть переступу приреченому востаннє надавалася *можливість оскаржити рішення суду*. У чіткій відповідності з установлений ритуалом, засуджений мав право почати боротьбу зі своїм катом (у разі перемоги міг розраховувати на перегляд справи); за деякими французькими канонами спасти приреченого могла дівчина, котра б заявила про бажання вийти заміж за смертника – таких «молодят», при повному схваленні натовпу, одружували прямо під шибеницею і відпускали. Подібні випробування долі являли собою апеляцію до Божого суду. Однак можливість оскаржити вирок людського суду у Вищому суді носила фіктивний характер; зазвичай дійство доходило до свого логічного кінця.

Незважаючи на абсолютну законність дії умертвіння як офіційного акту, котра не дозволяла бачити у страті вбивство, логічній кінцівці обов'язково передувала ритуальна *процедура прощення* приреченим свого ката. Знаково це виражалось семантичним і символічним жестом колінопреклоніння жертви перед катом та поцілунку образка на його грудях. Даний жест, по-перше, апелював до християнських цінностей, по-друге, максимально зменшував можливості прояви агресії чи помсти симпатиків жертви, по-третє, розчулював серця глядачів та пом'якшував емоційне напруження безпосередньо перед видовищем виконання роботи майстром «заплічних справ».

Хоча процедура публічного покарання й освящалася надособистісним законом, зумовленим традицією та культурою, споглядання фізичних мук злочинця на ешафоті, вогнищі чи шибениці зумовлювалась не тільки громадським обов'язком та особистим бажанням відчутти моральне задоволення від справедливої кари, а й специфічною позагуманною, позакультурною цікавістю людини до смерті та до фізичних страждань. Тобто

процедура публічного покарання у середньовічній культурі незмінно зберігала характер «улюбленого видовища», де панує рух, метаморфоза, відносність і де не мають сенсу аксіологічні диференціації антропних культур (добро – зло; життя як добро – смерть, страждання як зло); тут мало певне місце навіть бажання розважитись. Як відмічав Н. Еліас [7:384], мешканці середньовічних німецьких міст спеціально збиралися подивитися на повішених мужчин-злочинців, у котрих на момент страти відбувалась ерекція. В цьому сенсі найвидовищною була страта через відсічення голови або розчленування, а потім повішення. Тут кат демонстрував свою майстерність: він повинен був виконати «шедевр» – правильно обезглавити засудженого: якщо судом не було передбачено ніяких ускладнень страти, то завданням ката було умертвити без зайвих мук приреченого. За невдалий удар кат міг бути розтерзаний натовпом; ось тому у деяких законодавствах був передбаченим епізод у публічній страті, коли суддя перед кожною стратою проголошував, що ніхто під страхом покарання, тілесного і майнового, не повинен чинити перешкоду кату, і якщо удар у нього не буде вдалим, то ніхто не сміє піднімати на нього руку.

Під час виконання *страсти* засуджена людина мала ще один найостанніший шанс на спасіння: якщо мотузка обривалась, або драбина виявлялась коротшою за шибеницю, то приреченому дарувалося життя. Але, як правило, засуджений мав померти, і після цієї смерті частина процедури публічної страти була спрямована на створення відчуття єдності між судовими чиновниками та глядачами. Те, що тіла засуджених дуже довго залишались на шибеницях, а фрагменти тіла (голова) досить часто відправлялася на місце скоєння злочину, з одного боку, служило нагадуванням про недопустимість повторення подібного злочину, а з іншого, – повертала мешканцям міста впевненість у тому, що вони відтворили порушений порядок.

Отже, *публіка* відіграла важливу роль у ритуалі страти. Поки що цю роль ми розглядали тільки як роль адресата. Але натовп виконував ще й роль активного учасника ритуалу. У цьому зв'язку зауважимо різницю у розумінні маси як об'єкта і суб'єкта впливу: «С точки зору розуміння масового спілкування як процесу впливу на масу, вона є *об'єктом спілкування*, тобто таким суспільним утворенням, яке є пасивним, статичним і піддається повністю й однозначно впливові з боку мовця. *Маса-суб'єкт*, навпаки, є ак-

тивним учасником процесу спілкування, піддається не прямому, а опосередкованому впливові і розглядається як динамічне утворення, що постійно змінюється, певним чином актуалізується через постійну активність членів маси. При цьому треба розрізняти такі речі: маса-об'єкт спілкування, маса-суб'єкт спілкування і *суб'єктно-об'єктний* та *суб'єктно-суб'єктний* підходи до розуміння процесу масового спілкування і відповідно маси» [8:23].

Процесія від тюрми до місця страти супроводжувалася активною реакцією юрми, яка могла перетворити цей шлях приреченого на три різноспрямованих «жанри»: або на «жанр інвективної дифамації» (крики обурення, жаху, моральні й фізичні образи, навіть скалічення із застосуванням ножів; у таких випадках стража не стільки запобігала втечі засудженого, скільки захищала його від агресії натовпу і спроб самосуду); або на «жанр захисту» (натовп міг вимагати перегляду справи); або на «жанр плачу» (коли процесія супроводжувалась сльозами).

Коли процесія прибувала на місце страти, то глядачі ставали не тільки свідками точного виконання ритуалу, а й останніми суддями злочинця на цьому світі. Саме до свідків звертався він уразі перемоги над катом, на їх підтримку розраховував у випадку зі шлюбом; саме глядачі спостерігали за чудесами, котрі могли відбуватися зі знаряддями ката – вірьовкою та драбиною, і тому саме вони могли підтвердити невинність засудженого. У такі моменти спостерігачі перетворювалися на активних суб'єктів судової процедури, бо чиновники були зобов'язані рахуватися з їх думкою. Якщо ж цього не відбувалося, то натовп міг збунтуватися і перешкодити проведенню страти, вимагаючи не скасування смертного вироку, а перегляду справи, тобто продовження слідства. Однак єдність поглядів судових чиновників, що виносили вирок, і глядачів, що зібралися подивитися на його виконання, була необхідною умовою події. І ті, й інші повинні були прийти до висновку про справедливість смертної кари у кожному конкретному випадку – тільки тоді досягалася головна мета подібної процедури: перетворення роз'єднаних індивідів на суспільну спільноту, яка захищає себе від небезпечного світу злочинців.

Отже, ми розглянули середньовічну страту як видовищний текст, котрий має систему персонажів, розвинутий сюжет, яскраві зо-

бражально-виражальні засоби і дійшли таких висновків:

1. Ритуал середньовічної страти є *текстом* з максимально сконцентрованою інтелектуально-емоційною інформацією, що мала впливати на глядача в широкому діапазоні: від заповнення чарунок пам'яті до перебудови структури його особистості.

2. Головною *функцією* цього тексту було усунення соціального конфлікту. Видовищна театралізація знищення персоніфікованого зла виконувала катартичну функцію (поперше, суспільного очищення від «скверни», котру принесла людина, що порушила певну гармонію людського життя; по-друге, встановлення первісної чистоти у відносинах між благочестивими людьми). Саме ритуальний характер церемонії жорстокої страти організовував дискурс, спрямований не на стимуляцію насилля, що латентно завжди існує у суспільстві, а навпаки, на його приборкання: ритуал публічного покарання виступав як активний дійовий стимул нормативної поведінки для усіх членів суспільства, тому що саме він передавав повідомлення, давав можливість символічного соціально-санкціонованого визволення агресивної енергії, зменшуючи тим самим вірогідність нових конфліктів і укріплюючи соціальний порядок.

3. Центральним сюжетом видовищного тексту страти був *сюжет приреченого*, котрий вибудовувався як поступове розставання злочинця із земними благами, останнім з яких є життя. Символічним знаком такого розставання були послідовні зміни зовнішнього вигляду засудженого протягом усієї церемонії.

4. Аналіз середньовічного ритуалу страти дає підстави для його порівняння із сучасним *телесюжетом*: саме телебачення (а не радіо та газета) може викликати у глядача такі відчуття достовірності, що дорівнюють безпосереднім життєвим враженням, до яких можна віднести споглядання ритуалу. В цілому ж середньовічна ритуалізована культура сформувала сам принцип (що лежить в основі сучасної кіномови) семіотичного освоєння недискретного світу дійсності як певного дискретного тексту.

5. Наша розвідка надає *подальші перспективи* у дослідженні першовитоків зорового сприйняття світу як певного тексту, поперше, у ритуалі як такому, а, по-друге, у розвинутих формах масової видовищної комунікації, де можна знайти розчленування потоку зорових уявлень на значущі елементи.

Література

1. *Гуревич А.Я.* Пытка // Словарь средневековой культуры. – М., 2003. – С. 400–404.
2. *Казакова Т.В.* Європейська пражурналістика: об'єм поняття // Вісник Харківського національного ун-ту імені В.Н. Каразіна. – 2004. – № 627. Сер. Філологія. – Вип. 40. – С. 220–222.
3. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 287–374.
4. *Михайлин І.Л.* Жанр трагедії в українській радянській драматургії. – Харків, 1989.
5. *Михайлин І.Л.* Історія української журналістики. Період становлення: від журналістики в Україні до української журналістики. – Харків, 2005.
6. *Николаев В.Г.* Ритуал // Культурология: XX век. Энциклопедия в 2-х т. – СПб., 1998. – Т. 1. – С. 170–171.
7. *Погоева О.И.* Казнь в средневековом городе // Город в средневековой цивилизации Западной Европы. – Т. 3. – Человек внутри городских стен. Формы общественных связей. – М., 2000. – С. 353–361.
8. *Різун В.В.* Маси. – К., 2003.
9. *Ямпольский М.* Жест палача, оратора, актера // Marginem'93. – М., 1994. – С. 21–70.
10. *Ястребицкая А.Л.* Средневековая культура и город в новой исторической науке. – М., 1995.

АННОТАЦІЯ

В статті проведено культурологічний дискурс-аналіз публичної казні як зрелищного тексту, призначеного для масової аудиторії. Висказано припущення, що всю зрелищну комунікацію Середньовіччя можна розглядати як істини сучасної тележурналістики.

SUMMARY

The article presents culturological discourse-analysis of public death punishment as an entertainment text intended for mass audience. The author expresses an assumption that all entertainment medieval communication can be considered as a source of modern TV-journalism.