



УДК 122+130.2+16

СТРУКТУРА АНАТОМИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В КАРТИНЕ РЕМБРАНДТА ВАН РЕЙНА

Яковлев Евгений Эдуардович – аспирант кафедры социально-культурной деятельности, культурологии и социологии, Тюменский государственный институт культуры. E-mail: yakovlevij@gmail.com

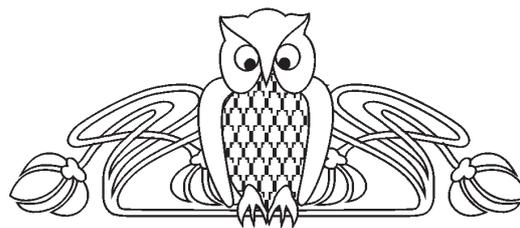
В статье проводится анализ картины Рембрандта ван Рейна «Урок анатомии доктора Тульпа». На ее примере раскрываются внутренние связи, имевшие место в отношении анатомических практик, характерных в период XVI–XVII вв. Автор использует методы, сходные с кантианским методом конституирования трансцендентального субъекта, где знание необходимо соотносится с познающим субъектом, а также фукольдский метод работы с дискурсом. Картина Рембрандта служит в этом случае не столько предметом искусства, а комментарием к практике как форме познания, который позволяет нам приблизиться к ее пониманию через дискурс. Познание, т.е. возникновение дискурса, осуществляется благодаря работе определенной структуры, которая выделяется и рассматривается с теоретических позиций французских философов XX в. Разработка теорий последних позволяет выделить три главных, по мнению автора, элемента: взгляд, символическое и письмо.

Ключевые слова: анатомия, дискурс, Рембрандт, структура, философия.

DOI: 10.18500/1819-7671-2016-16-3-302-306

Введение

Многие из философов прибегают к анализу картин и художников как репрезентации некоторых практик или в качестве примеров собственных философских концепций. Так, М. Фуко в своей лекции, озаглавленной «Живопись Мане», (1971) показывает и анализирует картины художника-импрессиониста Э. Мане. В этом анализе имплицитно содержится понимание истории М. Фуко, эпистемологических разрывов, а также концепты «взгляд», «видимое», «невидимое» и многие другие. Другая работа – эссе «Это не трубка» (1973) – в целом посвящена соотношению живописи и языка (письма) в произведениях художников XX в. – В. Кандинского, П. Клее, Р. Магритта. Работы Фуко содержат в себе новый способ обращения с дискурсом, способ очень схожий с «критикой» И. Канта, который выстраивает трансцендентального субъекта, рассматривая различные виды знания (математику, естествознание, метафизику). Для своего анализа Фуко использует не только сказанное, как можно догадаться из обращений к искусству, но и видимое, которое так или иначе возникает как дискурс, т.е. для Фуко дискурс означает всю совокупность сказанного и видимого, а также невидимые правила, которые



особым образом структурируют и устанавливают способ высказывания, изображения и взгляда. Одной из главных задач статьи будет раскрытие этих правил.

Картина Рембрандта и анатомический дискурс

В настоящее время некоторые отечественные исследователи проявляют интерес к медицинскому дискурсу, как бы продолжая исследование М. Фуко в работах «История безумия в классическую эпоху» и «Рождение клиники» [1–3]. В этой статье мы предлагаем также взглянуть на познание в анатомии XVI–XVII вв. и обратимся к картине, где выстраивается несколько плоскостей той структуры, которую мы хотели бы всего лишь наметить. Это картина Рембрандта ван Рейна (1606–1669) «Урок анатомии доктора Тульпа» («The lesson of anatomy dr. Nicolaes Tulp»). Картина была написана в 1632 г. и является заказом на групповой портрет профессионального общества, известного как Гильдия хирургов-анатомов Амстердама (Guild of surgeon-anatomists of Amsterdam), которую возглавлял доктор Николаас Тульп. Конечно, существуют подобные картины с изображением уроков анатомии, но ни одна из них не открывает нам пространство анатомии в том исходном виде, которое отвечает своему названию. Ни «Урок анатомии доктора Виллема ван дер Меера» («The anatomy lesson of doctor Willem van der Meer»), написанная в 1617 г. М. ван Миревельтом, к тому же являющимся соотечественником Рембрандта, ни даже более поздняя картина самого Рембрандта «Урок анатомии доктора Йоана Деймана» («The anatomy lesson of Dr. Joan Deyman») 1656 г. [4]. Первая полностью отвечает только на запрос о групповом портрете, в ней нет того кропотливого подхода, который есть у Рембрандта в «Уроке анатомии доктора Тульпа», картина представляет нечто гораздо больше, чем групповой портрет, это занятие анатомией.

На нашей картине как будто все на своих местах, мы практически полностью можем увидеть объект, предмет и структуру того анатомического познания, которое продолжает свою традицию



начиная с Андреаса Везалия (1514–1564). Помещение, в котором располагается это действие, похоже на склеп: каменные стены, декорированные узорами с колоннами, в зале находятся восемь человек. Пространство, возникающее между всеми участниками этого действия благодаря их взглядам, говорит нам о действии, вынесенном в название картины – урок. Но только один объект на картине заставляет нас понять, какой урок дается всем присутствующим мужчиной в шляпе, единственный, у кого есть шляпа – доктор Николаас Тульп. Посреди сцены – труп – это и есть *предмет* данного урока анатомии. Тело слегка прикрыто, с разрезом руки от локтевого сгиба и снятый с этой руки кожный слой, так что мы вместе с учениками можем увидеть мышечное строение руки. Предмет на столе анатома – это случайный участник, он не имеет лица для истории. Большинство художников не прописывали полностью лицо на теле, подверженном аутопсии. Они покрывали верхнюю половину (глаза и лоб) куском ткани (например, на картине Миревельта). Рембрандт же решил использовать для этого другой способ: вместо ткани лицо накрывает тень, и, в качестве исключения, открывает его имя и историю – Адриаан Адриаанс (Арис Кинт). Адриаан Адриаанс значится в регистрационной книге по анатомии (запись 31 января 1632), это гражданин города Лейдена, также известный как Арис Киндт, преступник, который за одно из своих злодеяний был повешен, а его тело было передано в гильдию. Бледные лица и легкий румянец на щеках у учеников и доктора свидетельствуют о холоде в зале: занятия по анатомии проходили обычно зимой. Трое из учеников пристально смотрят на разрез, двое сверяют уже увиденное с раскрытым трактатом по анатомии, стоящим на переднем плане в правом углу картины. Между трактатом по анатомии и телом на столе существует пространство невидимого, которое и создает *объект*, изучаемый анатомией, человеческое тело.

Не покидает ощущение того, что вместе с этими учениками мы тоже ученики и зрители: мы находимся посреди сцены. Причин для этого несколько: тело в этой картине (а также в других серии «Урок анатомии...») всегда центрировано, даже на более ранних похожих изображениях, таких как титульный лист Лейпцигского издания анатомического учебника Мондино де Люцци 1493 г. или иллюстрация из «Fasciculus Medicinæ» 1491 г. Оно – всегда центральный объект, который находится в окружении своих патронов. Внешний зритель картины замыкает собой круг взглядов этого застывшего действия, он также дополняет вопрошающие взгляды, смотрит на все и на всех, благодаря этому урок становится

theatrum anatomicum. На место зрителя указывают два момента: во-первых, композиция картины и перспектива – персонажи построены вокруг стола, во-вторых, перед столом располагается место для зрителя.

Если вся картина является сценой со всеми участниками и декорациями, заключенной в рамки полотна и ограниченное рамой, то стол – сцена второго уровня. За второй уровень представления – перформативный – отвечает здесь тело. Своим присутствием оно призвано показать всю правду о себе, все, что закрывается верхней бледной оболочкой.

На картине существуют три объекта, вступающие между собой в игру, которая порождает серию смыслов: это – тело, трактат и доктор Тульп. Из всех объектов только учебник обладает отражательной силой, он – зеркало потустороннего, которое удваивает то, что всегда находится по эту сторону. В зависимости от выбора объектов изменяется их способ взаимоотношений, что позволяет нам выделить три серии.

1. *От трактата к телу*. Тело находится на столе прямо перед раскрытым трактатом. Он является зеркалом, отражением данного тела: в нем видят тело, а в теле видят знание. На это указывают направления взглядов учеников: двое смотрят на тело и только один – в учебник. Совместное присутствие тела и трактата несет в себе верифицирующий момент: тело позволяет увидеть и узнать себя через положения трактата, а трактат подтверждает принадлежность тела анатомии.

2. *От трактата к доктору Тульпу*. Этот угол зрения также является и зеркалом для доктора Тульпа. Для учеников он является отражением трактата, который говорит голосом доктора Тульпа, и тело заявляет о себе, находящемся именно здесь, уже голосом не Ариса Кинта, а доктора. Правда раскрывается в ее видимости и в голосе анатома.

3. *От трактата к телу и доктору Тульпу*. В том, что наибольшее значение здесь имеет трактат, нет сомнения. Это знание, которое должно открыться в речи доктора: трактат захватывает доктора Тульпа, а затем и тело. Доктор держит щипцами мышцы предплечья, от места захвата они свисают, продолжая идти к кисти и пальцам. Вместе они образуют третье отражение в трактате-зеркале. Этот жест-хватка есть обязательное совпадение слова и вещи, а взгляд подтверждает сказанное. Все складывается так, что фигура доктора – это фигура Факта в самом его прочном виде. Он не смотрит ни на тело, ни в учебник: здесь говорится истина и создается дискурс.

В то же время трактат обладает субъективностью в той мере, в какой субъект обладает знанием. Мы можем назвать его гегеле-бахтинским



субъектом, субъектом истины и диалога. Однако здесь Арис Кинт не является субъектом, даже в этой игре отражений. С помощью технологии рентгеновских снимков, позволяющей обратиться к нижним слоям краски, мы можем увидеть, что к моменту работы над картиной тело Ариса Кинта не имело полностью правой руки. Вероятно, причиной этому могло быть судебное исполнение наказания за совершенные преступления – ампутация [5, с. 391; 6, с. 379]. Тем не менее Рембрандт хотел навсегда затушевать то известное, что составляло бы историю лиц, лежавших под прозекторским ножом, как это постоянно делала анатомия. Чаще всего мы знаем лишь их количество и гражданский статус, что может составить другой групповой портрет «безымянных тел»: это должны были быть преступники, казненные через повешение, люди незнатного происхождения, к ним не могли относиться граждане городов, где проводились публичные вскрытия, например, бродяги. В остальном было неважно, где и как добывались эти тела [7].

Но вернемся к картине: М. Фуко писал: «В классическом мышлении тот, для кого существует представление, тот, кто в нем себя представляет, признавая себя образом или отражением, тот, кто воссоединяет все пересекающиеся нити “представления в картине”, – именно он всегда оказывается отсутствующим» [8]. Кто собственным отсутствием одновременно указывает на собственное присутствие, и где то место, тот след, о котором говорит М. Фуко? Вспомним для начала, кем был доктор Тульп. Он был ученым, анатомом и автором работ по анатомии. Если к тому времени и можно было в ряду «наук» найти что-то еще помимо таких ремесел, как поэзия, живопись и инженерия, то можно с уверенностью сказать – это была анатомия. По словам Ж. Ле Гоффа, практически все Средневековье находилось под влиянием трудов К. Галена (130–200 до н.э.), его трактата «О назначении частей человеческого тела» и, если и появлялись какие-либо трактаты по анатомии, то они приписывались пергамскому мастеру [9, с. 112].

Место последнего в эпоху Возрождения занял А. Везалий. На фронтисписе издания 1543 г. трактата «О строении частей человеческого тела» он изображен держащим в своих руках кисть руки, на которой почти до плеча снята кожа: в памяти истории А. Везалий запечатлелся в одном из таких образов. На картине Рембрандта аналогично изображен Тульп. Многие искусствоведы указывают на сходство и объясняют его договоренностью между доктором Тульпом и Рембрандтом. В этом решении символизм: доктор Тульп – это А. Везалий своего века. Именно трактат Везалия мы

видим в правом углу картины. Подтверждением договоренности может служить и тот факт, что процедура вскрытия была регламентирована протоколом, указывающим на порядок его проведения. Согласно ему аутопсия разделяется на несколько дней: в первый день подлежит вскрытию брюшная и грудная полость, голова – во второй, а конечности – в третий [5, с. 390].

На других картинах «Урок анатомии...» мы видим вскрытыми брюшные и грудные полости. Для картины доктора Тульпа протокол в расчет не брался. Вероятнее всего, это было сделано с целью показать Тульпа в образе Везалия. Цель эта находится в структуре желания – не только быть частью общей науки, но высказывать истину и подписать свое имя рядом с ней. Истина здесь возможна как то, что помещается в тело и что затем из него извлекается. Она понимается как функция, которая должна отражать явное, очевидное и непротиворечивое положение вещей. Но, как и для всякой функции, с ней следует набор процедур по ее извлечению и обоснованию, т.е. «почему именно так, а не иначе». Взгляд в подобных изысканиях носил характер подтверждающей инстанции, той истины, которая не могла быть измеренной, а только – видимой.

Теперь перейдем непосредственно к анализу структуры анатомического дискурса, а точнее, к тому, что мы в начале статьи обозначили как невидимое – правила, которые устанавливают его возможность как научного знания. М. Фуко называет диспозитивом некий ансамбль, утверждающий всегда определенные отношения, в который включены определенные «дискурсы, институции, архитектурные планировки, регламентирующие решения, законы, административные меры, научные высказывания, философские, но также и моральные, и филантропические положения – стало быть: сказанное, точно так же, как и несказанное» [10, с. 368], к нему также можно отнести и странное решение не пускать в историю анатомии «безликие тела», способ формирования истины и т.д. Если диспозитив это ансамбль, т.е. набор элементов со схожей конфигурацией, определяющих отношения к любой практике, то следует обратить внимание только на уровень конфигурации, который делает их определяющими (или, как бы сказал Фуко, властными). Взглянуть на них следует только как на логические отношения между субъектом практики, практикой и этим определяющим уровнем. Его следует назвать *Символическим* – тем, что переносит нас в область бесконечных значимостей. Он не находится в субъекте, но, проявляющийся в форме отчуждения, выстраивает и формирует его как необходимое основание любого дискурса. Поскольку анатомическая практика,



как и любая другая, формируется исторически, то это процесс отчуждения, длящийся непрерывно, оттого он и называется *Письмом*, которое начавшись, не может закончиться. *Письмо* – это способ высказывания, выражения и переписывания этого отчуждения, внутри себя всегда содержащий отпечаток Символического, как об этом писал Р. Барт [11, с. 56], а по отношению к изобразительному искусству – А. Климанова [12]. Вопрос *Символического* рассматривался в семинарах Ж. Лакана [13–15] и Р. Барта [16]. В *Символическое* помещен диспозитив, но не только как ансамбль, но и как игра власти, то, что для анатомии «позволяет отделить – не истинное от ложного, но то, что может квалифицироваться как научное, от того, что так квалифицироваться не может» [10, с. 369]. *Символическое* находится в диалектических отношениях с субъектом, подобно тем диалектическим отношениям, которые присутствуют между частным и целым: частное формирует целое, а целое указывает место для частного. *Символическое* определяет течение, условности и выводы, которые заключаются в этих практиках.

Заключение

Мы попытались утвердить и использовать подход по отношению к живописи, который мог бы помочь прояснить и показать некую структуру анатомии и анатомических практик, ведь первые анатомические сочинения возникли в европейской традиции еще в Античности. Под структурой анатомических практик мы понимаем не только предмет ее исследования, порядок действий и набор правил и инструментов, который был необходим или предписан для занятий анатомией, а тот набор постоянных элементов (констант) и отношений между ними, благодаря чему возможна анатомия как практика, вне зависимости от субъекта ее практикующего. Мы выделяем их три: *Взгляд*, *Символическое* и *Письмо*. На рассмотренной нами картине, как было показано, все эти элементы замкнуты и имплицитно содержатся как запечатленный момент и отражение анатомического дискурса XVI–XVII вв., но эксплицируются только философским дискурсом.

Список литературы

1. Кириленко Е. И. Феномен европейской медицины в горизонте неклассической культуры // *Вестн. Томск. гос. ун-та*. 2008. № 309. С. 52–58.
2. Шестерикова О. А. Формирование и развитие медицинского дискурса в эпоху Нового времени // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2013. № 4 (30). С. 179–183.
3. Шестерикова О. А. Трансформация медицинского дискурса в современной европейской культуре : автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2014. 24 с.
4. Тарасов Ю. А. Два групповых портрета кисти Рембрандта – «Урок анатомии доктора Тульпа» и «Урок анатомии доктора Деймана» // *Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 2. История*. 2013. № 4. С. 130–136.
5. Afek A. [et al]. Dr. Tulp's anatomy lesson by Rembrandt : the third day hypothesis // *Israce Medical Association Journal*. 2009. Vol. 11. P. 389–392.
6. Masquelet A. The anatomy lesson of dr Tulp // *Journal of hand surgery*. 2005. 30B, no. 4. P. 379–381.
7. Михель Д. Власть, знание, мертвое тело // *Логос*. 2003. № 4–5. С. 219–233.
8. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. 406 с.
9. Ле Гофф Ж. История тела в средневековье. М., 2008. 189 с.
10. Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. 448 с.
11. Барт Р. Империя знаков / пер. с фр. Я. Г. Бражниковой. М., 2004. 144 с.
12. Климанова А. К. Отношение видимого и сказанного в концепции знания М. Фуко // *ФЭН-Наука*. 2013. № 11 (26). С. 22–24.
13. Лакан Ж. Семинары. Кн. 1 : Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). М., 1998. 432 с.
14. Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55). М., 1999. 520 с.
15. Печенина О. В. Функции реального, воображаемого и символического в коммуникативной модели структурного психоанализа Ж. Лакана // *Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 6. Философия, политология, социология, психология, право, международные отношения*. 2007. № 4. С. 208–215.
16. Косиков Г. Французская семиотика : От структурализма до постструктурализма. М., 2000. С. 50–98.

The Structure of Anatomical Discourse in Picture of Rembrandt van Rijn

E. E. Yakovlev

Tyumen State Institute of Culture
19, Respublik str., Tyumen, 625003, Russia
E-mail: yakovlevjj@gmail.com

In article the author trying to analyze the picture of Rembrandt van Rijn «The lesson of anatomy doctor Tulp» (1632). The author thinks that Rembrandt, as one of the great artists, caught the real sense of anatomy of that period. The author starts from description of picture to philosophical analysis. In the picture, the space between all characters builds all structure of anatomical tradition from K. Galen to A. Vesalius: the subject, the object and all invisible relations, that have some reasonable place. The author finds three object in the picture, which create three types of space-sense: from corpse to tractate, from tractate to dr. Tulp and dr. Tulp – tractate – corpse. However, the corpse, as the author thinking, has not his face the Name, besides the object of anatomy. There is can be find some historical facts of anatomical practices, which can support whole investigation. All analysis helps to applicate inner relations in picture to anatomy practices of period



from XVI–XVII century. This relations are explicates by the studies of theoretical conceptions of French philosophers XX c. (M. Foucault, J. Derrida, J. Lacan). The author distinguishes three elements in anatomy structure: the gaze, the symbolic and the writing. All elements studied as linguistics elements from two aspects: diachronically and synchronically.
Key words: anatomy, discours, Rembrandt van Rijn, structure, philosophy.

References

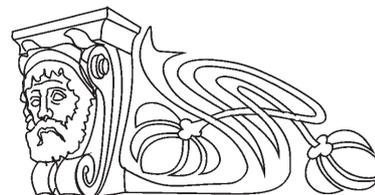
1. Kirilenko E. Fenomen evropeyskoy meditsiny v gorizonte neklassicheskoy kultury (The phenomenon of the European medicine in non-classic period of culture). *Vestn. Tomsk. gos. un-ta* (Tomsk State University Gerald), 2008, no. 309, pp. 52–58.
2. Shesterikova O. Formirovanie i razvitie meditsinskogo diskursa v epokhu Novogo vremeni (The organization and evolution of medical discourse in Modern History). *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Vopr. teorii i praktiki* (Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culture and Study of Art. Issues of Theory and Practice), 2013, no. 4 (30): in 3 parts. Part III, pp. 179–183.
3. Shesterikova O. *Transformatsiya meditsinskogo diskursa v sovremennoy evropeyskoy culture*: avtoref. dis. ...kand. filos. nauk (The transformation of medical discourse in contemporary European culture: author. of thesis PhD in Philosophy). St.-Petersburg, 2014. 24 p.
4. Tarasov Y. Dva gruppyokh portreta kisti Rembrandta – «Urok anatomii doktora Tulpa» i «Urok anatomii doktora Deymana» (Two pictures of Rembrandt «The lesson of anatomy of dr. Tulp» and «The lesson of anatomy of dr. Deyman»). *Vestn. Sankt-Peterburgskogo un-ta. Ser. Filosofiya, politologiya, sotsiologiya, psikhologiya, pravo, mezhdunarodnye otnosheniya* (Saint Petersburg University Gerald), 2013, no. 4, pp. 130–136.
5. Afek A., Friedman T., Kugel C., Barshack I., Lurie Dj. Dr. Tulp's anatomy lesson by Rembrandt: the third day hypothesis. *Israel Medical Association Journal*, 2009, vol. 11, pp. 389–392.
6. Masquelet A. The anatomy lesson of dr. Tulp. *Journal of hand surgery*, 2005, vol. 30B, no. 4, pp. 379–381.
7. Mikhel D. Vlast, znanie, mertvoe telo (Power, study, corps). *Logos(Logos)*, no. 4–5, pp. 219–233.
8. Foucault M. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, 1966. 404 p. (Russ. ed.: Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk*. St.-Petersburg, 1994. 406 p.).
9. Le Goff J. *Une histoire du corps au Moyen-Âge*. Paris, 2003. 200 p. (Russ. ed.: Le Goff Zh. *Istoriya tela v srednevekovie*. Moscow, 2008. 189 p.).
10. Fuko M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti* (The will to verity: beyond the study, power and sexuality). Moscow, 1996. 448 p.
11. Barthes R. *L'empire des signes*. Paris, 1970. 157 p. (Russ. ed.: Bart R. *Imperiya znakov*. Moscow, 2004. 144 p.).
12. Klimanova A. *Otnoshenie vidimogo i skazannogo v konceptsii znaniya M. Fuko* (The correlation of what is seen and what is said in the concept of M. Foucault study). *Fen-nauka* (Fen-science), 2013, no. 11, pp. 22–24.
13. Lacan J. *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I: Les écrits techniques de Freud*. Seuil; Paris, 1975. 316 p. (Russ. ed.: Lacan Zh. *Seminary. Kn. 1: Raboty Freyda po tekhnike psikhoanaliza {1953/54}*. Moscow, 1998. 432 p.).
14. Lacan J. *Le séminaire. Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Seuil; Paris, 1977. 464 p. (Russ. ed.: Lacan Zh. *Seminary. Kn. 2: «Ya» v teorii Freyda i v tekhnike psikhoanaliza {1954/55}*. Moscow, 1999. 520 p.).
15. Pechenina O. Funktsii realnogo, voobrazhaemogo i simvolicheskogo v kommunikativnoy modeli strukturnogo psikhoanaliza Zh. Lacana (The function of the real, imagine and symbolic in model of communication of structural psychoanalyses of J. Lacan). *Vestn. Sankt-Peterburgskogo un-ta. Ser. Filosofiya, politologiya, sotsiologiya, psikhologiya, pravo, mezhdunarodnye otnosheniya* (Saint-Petersburg State University Gerald. Ser. 6. Philosophy, politology, sociology, psychology, law, study of international relations), 2007, no. 4, pp. 208–215.
16. Kosikov G. *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma do poststrukturalizma* (The French's semiotic: from structuralism to post structuralism). Moscow, 2000. 536 p.

УДК: 091 + 215

ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ ПРЕДМЕТА И МЕТОДОЛОГИИ ТЕОЛОГИИ В ВУЗАХ РФ

Рожков Владимир Петрович – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой теологии и религиоведения, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского. E-mail: vladim-rozhkov@yandex.ru

В статье исследуется проблема предмета и методологии преподавания теологии в современных российских светских высших учебных заведениях. Автор раскрывает основное содержание дискуссии среди ученых по этому вопросу и приводит аргументы полемизирующих сторон. По его мнению, для введения предмета



теология имеет основание на уровне исторического международного опыта и дореволюционной традиции университетского образования в России. Им анализируются материалы обсуждения темы на слушаниях Общественной палаты Российской Федерации, где была определена специфика предмета теологии