

УДК 81'42:27-23  
ББК Ш105.51+Э37-20

Л. Д. Самохвалова  
Санкт-Петербург, Россия

## БИБЛЕЙСКИЕ «ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ» В АСПЕКТЕ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА *РАСПЯТИЕ*)

**Аннотация.** В статье рассматривается специфика понятия «вечный образ» в связи с визуальным поворотом (Visual Studies) в современных филологических / лингвистических исследованиях, основанных на сходстве визуального и вербального способов восприятия мира, дается определение вечного образа, в сложении глубинных смыслов которого участвуют вербальный и визуальный коды культуры, исследуются механизмы его зарождения и развития с опорой на тексты культуры, принадлежащие различным семиотическим системам, уточняется понятие библейского «вечного образа» на примере *Распятие*.

**Ключевые слова:** антропоцентрический поворот, визуальный поворот, библейский «вечный образ», текст культуры, вербальный и визуальный коды культуры.

L. D. Samokhvalova  
Saint-Petersburg, Russia

## BIBLICAL ETERNAL IMAGES IN THE ASPECT OF VISUAL STUDIES IN MODERN LINGUISTICS (THROUGH THE IMAGE OF THE *CRUCIFIXION*)

**Abstract.** This article analyzes the specificity concept of «eternal image» in connection with the Visual Studies in modern Philological / Linguistic studies, based on the similarities between visual and verbal ways of perceiving the world; presents the definition of «eternal image» and explores mechanisms of Genesis and the evolution of "eternal image" in the culture texts of different semiotic systems and clarifies the Bible concept of «eternal image» through the example of the Crucifixion.

**Keywords:** anthropocentric turn, Visual Studies, Bible «eternal image», fiction text, verbal code of culture, visual culture code, Eternal Images Crucifixion.

Актуализация понятия «вечный образ», упоминание о котором впервые встречается в исследованиях Ю. М. Лотмана, связана с поворотом современной лингвистики в сторону антропоцентризма и в сторону визуализации, получившей название «визуальный поворот» (Т. Митчелл). Антропоцентрический поворот, отмеченный девизом Мартина Хайдеггера «язык — дом духа», оперирует единицами языка как маркерами сознания, интегрирующими глобальные представления о культурной памяти в рамках национально-культурной традиции. В его русле родились теории концепта, прецедентных феноменов, ментефактов, отражающих связь языка с когнитивным миром его носителей. Особое место в этом ряду занимают и так называемые «вечные образы», также относимые к категории ретрансляторов культурной памяти, «символов культуры» [Лотман 2007: 617]. Понятие «вечный образ» имеет определенное сходство с прецедентными феноменами и с концептом в зависимости от позиций исследования, но, тем не менее, может быть выделено в отдельную категорию «языковых маркеров этнолингвокультурного сознания» (В. Привалова) в силу того, что в сложении их глубинных смыслов участвуют как вербальный, так и визуальный коды культуры, что связывает их изучение с «визуальным поворотом» в современных гуманитарных науках.

Последние десятилетия, по словам А. Ю. Зенковой, ознаменованы появлением многочисленных работ, связанных с визуальной культурой и проводимых на стыке различных дисциплин [Зенкова URL]. Они касаются целого круга направлений гуманитарного знания, актуальны и в лингвистике при рассмотрении интермедиальных связей текста, экфрасиса, специфики построений осо-

бых речевых жанров – текстов-описаний произведений живописи и архитектуры, моделирования текстов, интерпретирующих инфографику, изучения поликодового текста рекламы, медиатекста и пр.

По мнению А.Ю. Зенковой, «интерес к визуальности спровоцирован определенными социокультурными изменениями, вынесенными на повестку дня вопрос специального изучения визуальной культуры, визуального восприятия, мышления и воображения» [Зенкова]. Эти изменения, с одной стороны, касаются в первую очередь «заметного усиления роли визуальной информации в социальном пространстве по сравнению с вербальной» [там же], с другой — идеи «культурной обусловленности зрительного восприятия» и его влияния на сознание [Крышталева 2014: 125]. Данный тезис позволяет говорить о духе времени, и, что немаловажно, — о «взгляде эпохи», и это утверждение может быть проиллюстрировано, в частности, следующим мнением: в русле визуального поворота зрительные образы, такие, например, как произведения искусства, «перестали восприниматься как самостоятельное изобретение гения, так как формы или топоры видения ему во многом диктует эпоха и контекст» [Зенкова; Баль 2012: 243]. Как пишет С. В. Пирогов, суть визуального поворота состоит в признании возможности визуального образа, наряду с языковым кодом, «вмешиваться в опыт», а «наиболее адекватным понятием для визуального будет понятие «образ», который указывает на другой источник опыта, другой тип знаний» [Пирогов 2013: 124].

Развивая теорию визуального поворота, Т. Митчелл обосновывает его особенностями современного сознания, также осуществляющего поворот в сторону исторического мировосприятия, утвер-

жда, что современная наука все в большей мере ориентируется на модель сквозь призму визуального образа [см. Зенкова]. Данное предположение проецируется и на языковое сознание, где объединяется и воплощается в текстах «различное в едином поле создаваемого смыслового напряжения» — смысловое и перцептивное [Зенкова], вербальное и визуальное. По словам Ханны Арендт, «...господство зрения настолько глубоко укоренено... в нашем концептуальном языке, что мы редко над этим задумываемся» [цит. по: Зенкова].

Таким образом, визуальный поворот в лингвистике связывается с феноменом сходства визуального и вербального способов восприятия мира посредством символизированных образов, визуальных практик (а русское сознание, как известно, исконно было отмечено конкретно-образным началом — В. В. Колесов), осуществляется с опорой на различные тексты культуры — вербальные и визуальные, позволяя установить «надязыковые» смыслы, а также отвечает актуальному стремлению лингвистов «к соединению раздробленного мира» (М. К. Крышталева) на базе междисциплинарных исследований, возникших в русле антропоцентрического поворота.

«Микроточкой», объединяющей языковое сознание с визуальным восприятием, является, на наш взгляд, понятие *вечный образ*, связанное с «константами национального сознания», с исконной «религиозной и культурной традицией» [Поль 2006] и обеспечивающее идентификацию культуры в диахронии и синхронии [Лотман 1992: 616]. Ю. М. Лотман называет вечные образы символами культуры, понимая под ними «все знаки, обладающие способностью концентрировать в себе, сохранять и реконструировать *память* о своих предшествующих контекстах» [Лотман 1992: 617]. Переходя из одного *текста культуры* в другой, из одной семиотической системы в другую, от вербального ряда к визуальному и наоборот (язык, словесность, живопись, архитектура), от эпохи к эпохе, символ культуры в «каждом синхронном контексте функционирует как «чужой» [...]. Однако, если взять ряд структурных контекстов, то становится очевидной не только его стабильность, но и постоянное изменение под влиянием прочтения его теми или иными динамическими кодами» [Лотман 1992: 616].

Под текстами культуры Ю. М. Лотман понимает «любой материальный носитель информации», вербальный или невербальный [Лотман 1992: 447]. Способность вечного образа как культурного символа интегрироваться в такие различные по способу выражения тексты названа Ю. М. Лотманом процессом семиотической трансформации; склонность к накоплению глубинных значений в результате семиотических переходов определяется как процесс семантической трансформации: «Символ может быть выражен в синкретической словесно-зрительной форме, которая, с одной стороны, проецируется в плоскости различных текстов, а с другой, трансформируется под обратным влиянием текстов» [Лотман 1992: 248]. Другими словами, вечный образ, возникнув в вербальном тексте (библейском, мифологическом, художественном), впоследствии может интерпретироваться в другой, невербальной, кодовой системе — символи-

ческих знаках, живописи, архитектуре, затем вновь возвращаться в вербальный текст, реализуя и наращивая в нем свой смысловой потенциал, образуемый на пересечении вербального и визуального, что возможно в силу сходства их важнейших онтологических признаков, сходства в восприятии мира — метафорического, символического, перцептивного.

*Следовательно, вечные образы являются языковыми / речевыми маркерами сознания, символически воплощающимися в словесно-зрительной форме актуальные для той или иной культуры вечные смыслы, накопленные в процессе интерпретации фольклорных, художественных, библейских образов и ситуаций вербальными и визуальными текстами культуры, в которых они выполняют смыслообразующую функцию.*

По утверждению Б. Н. Гайдина, они позволяют «выполнять для субъекта ориентирующую функцию в социальной и культурной действительности. Они выступают в формах образов-персонажей, образов-вещей и символов, вечных вопросов, вечных сюжетов... Вечные образы — константы-инварианты, имеющие характерное смысловое ядро, признание которого как ценности может значительно различаться в тезаурусах разных культурных миров» [Гайдин 2009: 5]. С. В. Бурдина видит в них «ценнейшие коды, которые, будучи сначала увиденными, а затем — правильно интерпретированными, открывают целые пласты культурной информации», задействованные в роли интертекста или интермедиаекста [Бурдина 2003: 4]. Одним из глобальных источников зарождения вечных образов является Библия.

Библейский текст — основа христианских культур, к числу которых принадлежит и русская. Восходящие к нему вечные образы, включаясь в «мирские» тексты в качестве знаков религиозного дискурса, имеющего три формы проявления — церковно-литургическую, дидактическую и светскую [Самохвалова 2007], утрачивают в них сугубо религиозный характер и коррелируют с широким культурным контекстом. Так, например, Н. Фрай назвал библейский текст «грамматикой литературных архетипов» [цит. по: Мелетинский], к их числу могут быть отнесены библейские имена-образы и образы-ситуации, такие, как Преображение, Крещение, Апокалипсис, Троица, Иисус Христос, Богородица и мн. др.

Проиллюстрируем специфику вечных образов в изложенном понимании, обратившись к центральному образу библейского текста — Распятию, к которому стягиваются все его смысловые линии, затрагивающие Ветхий и Новый Заветы. На наш взгляд, этот библейский вечный образ не только повлиял на сложение мировосприятия носителей русской культуры, войдя в его когнитивную базу, но и подвергся интерпретации в вербальных и визуальных текстах, наращивая новые аспекты смыслового поля. Попытка определить его вечные, важные для русской культуры смыслы опирается на опыт чтения автором лекционного курса «Библия и культура», обязательного для студентов филологического профиля, в том числе — иностранных, а также спецкурса для магистрантов «Прецедентные феномены библейского происхождения».

Текстом-источником возникновения образа Распятия стал Новый Завет — Евангелия от Матфея (Мф. 27:33–56), Марка (Мк. 15:22–41), Луки (Лк. 23:33–49), Иоанна (Ин. 19:17–37). Евангелисты описывают его с различных ракурсов, дополняя друг друга.

Согласно евангельским текстам, Иисус Христос был распят на деревянном кресте на Голгофе (в переводе с иврита означает «*череп*»), где, по преданию, был захоронен потомками череп Адама, совершившего первородный грех. Деревянный крест, таким образом, становится символом 1) древа познания, что устанавливает связь события Распятия с искуплением первородного греха; 2) древа жизни — возвращения бессмертия; 3) «лестницы», «столпа рая», вновь соединивших землю и небо. Но прежде всего — это крест искупительный, мука, страдание Иисуса Христа. В богословии Распятие трактуется и как акт величайшей любви Бога к человеку (готовность к жертвоприношению Своего Сына и готовность к самопожертвованию Иисуса Христа), и как урок любви для человека (с прообразом этого события, страданиями отца, мы впервые встречаемся в Ветхом Завете — в сюжете жертвоприношения Авраамом своего единственного сына Исаака). В этом переходе наблюдается движение смыслов от сакрального к человеческому, к соединению двух миров, где первый становится образцом для второго, позволяя уточнить механизмы зарождения библейского вечного образа — от мира горнего к миру дольнему.

Приведем кратко фрагменты Евангелия от Матфея, в котором достаточно подробно описано событие Распятия: (45) *От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого; а около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Или, Или! лама савахани? то есть: Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?* (50) *Иисус же, опять возопив громким голосом, испустил дух.* (54) *Сотник же и те, которые с ним стерегли Иисуса, видя землетрясение и все бывшее, устрашились весьма и говорили: воистину, Он был Сын Божий* (Мф. 27:33–54).

Евангелие от Иоанна дополнено некоторыми значимыми деталями: (28) *После того Иисус, зная, что уже все совершилось, да сбудется Писание, говорит: жажду.* (29) *Тут стоял сосуд, полный уксуса. Воины, напоив уксусом губку и наложив на иссоп, поднесли к устам Его* (30) *Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух;* (35) *Но один из воинов копьем пронзил ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода.* (36) *И видевший засвидетельствовал, и истинно свидетельство его; он знает, что говорит истину, дабы вы поверили.* (37) *Также и в другом месте Писание говорит: воззрят на Того, Которого пронзили* (Ин. 19:30, 35–37).

Иоанн, таким образом, подчеркивает, что событие Распятия является знаком исполнения ветхозаветных пророчеств о Боговоплощении и искупительной смерти Иисуса Христа ради дарования воскресения («*совершилось!*»), о чем есть свидетельство и в Евангелии от Матфея («*и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли*» Мф. 52). Связь Распятия с пророчествами отмечена и Марком в словах сотника: *Истинно Человек Сей был Сын*

*Божий* (Мк. 15:39), и Лукой в обращении распятого Иисуса Христа к Богу Отцу: (46) *Отче! В руки Твои предаю дух Мой. И сие сказав, испустил дух* (Лк. 23:46). В Евангелии от Луки лексически маркированы мотивы скорби, плача: (27) *И шло за ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о нем* (Лк. 23:27).

В трех Евангелиях заложен мотив тьмы как образ искупительной смерти, изменившей ветхозаветный миропорядок: *От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого* (Мф. 27:45); *В шестом же часу настала тьма по всей земле и продолжалась до часа девятого* (Мк. 15:33); *Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: И померкло солнце, и завеса в храме разодралась посредине* (Лк. 23:44–45).

Фрагменты евангельских текстов позволяют выявить семантику образа-события Распятия в тексте-источнике. Его атрибутами, подчеркивающими доминирующее значение страдания, актуального для высвечивания концепта *любовь* как готовности к самопожертвованию (Иисус Христос страдал не как Сын Божий, а как человек, пройдя через все муки и унижения — богословская концепция «Се человек»), являются *крест, Голгофа* (а также копье, губка с уксусом, гвозди, терновый венец), компонентами смыслового поля — *смерть, тьма, земное страдание, скорбь, жертвенность*. Евангелистами отмечена также связь этого события с пророчествами и его сакральный смысл — Распятие ради Воскресения, но при этом в самом его описании доминируют значения *смерти, тьмы, страдания и скорби*, актуализирующие силу жертвенной любви.

Библейский инвариант Распятия в условиях «прочтения» трагических событий русской истории нашел отражение в некоторых работах русских художников, посвященных страстному циклу, в частности, в одноименной картине Николая Ге (сохранившемся ее варианте 1892 года), а также в более поздней «Голгофе» И. Репина 20-х гг. XX века. По утверждению Николая Ге, он написал саму скорбь, боль, *торжество смерти*, чтобы каждый мог увидеть глубину трагедии и любви и понять — «Христос умер за меня» (концепция «Се человек»). Еще более трагичен образ Распятия в «Голгофе» И. Репина, где собаки слизывают кровь с упавшего, уже пустого, креста. Как предполагают исследователи, этот образ написан по следам восприятия автором событий революции и гражданской войны. В свете этих событий жертва Иисуса Христа видится напрасной, Россия погружается в хаос, тьму, разруху и безысходность, и образ пса символически совпадает с аналогичным в «Собачем сердце» М. Булгакова. Распятие, за которым не последовало преобразования мира, наблюдается, согласно записям художника, глазами самого воскресшего Иисуса Христа, и Его ужасает картина русской Голгофы.

Несмотря на то, что в вышеперечисленных значениях, воплотившихся в картинах русских художников, есть определенные соответствия с описанием этого события евангелистами, эти значения, на наш взгляд, являются переменной величиной семантики Распятия в статусе вечного образа русской культу-

ры. Пролить свет на ядерные смыслы Распятия в отмеченном статусе позволяют работы ряда исследователей в сфере гуманитарного знания (М. В. Алпатов, С. В. Бурдина, М. Н. Виротайнен, Т. Н. Красавченко, В. Лепяхин, И. В. Реброва, В. Н. Топоров, Б. Успенский, И. Языкова и мн. др.), анализирующих вербальные и визуальные тексты, в которых этот образ наращивает наиболее стабильный смысловой потенциал.

Прежде всего, обратимся к значимому для русской культуры визуальному символу — восьмиконечному кресту, который венчает купола храмов, устанавливается в виде надгробий, используется в качестве нательного защитного крестика (вертикальная перекладина такого креста пересечена двумя короткими, сверху и снизу, и одной длинной, средней). Этот тип креста можно считать доминантным в русской культуре, хотя он и существует наряду с двумя другими — четырехконечным крестом с трилистниками на концах (символ Троицы), в который, однако, тоже вписано восьмиконечное Распятие, а также якорным крестом в форме Распятия, его нижняя изогнутая перекладина в виде полумесяца напоминает жертвенную чашу. В иконическом знаке восьмиконечного креста (предположительно, совпадающего с библейским Распятием по форме), символически объединены семантика Распятия и Воскресения, об этом свидетельствуют М. В. Алпатов, А. Покровский, В. Н. Топоров, А. С. Уваров, Б. Успенский и др. исследователи. В богословской традиции крест трактуется как победа жизни над смертью, устанавливает семантику Воскресения как вечного смысла Распятия. Как правило, в русской традиции самая нижняя поперечная перекладина располагается косо, правый от Спасителя конец смотрит вверх, левый — вниз, что имеет несколько значений: 1) образует вместе с вертикальной линией монограмму Христа; 2) подчеркивает Его двойственную природу — земную и небесную; 3) свидетельствует об исполнении пророчеств, идущих из мира «горнего»; 4) воплощает идею креста как «мерила праведного» — напоминает не только о возвращении бессмертия и рая, но и о сохранении ада (справа от Христа был распят разбойник уверовавший, душа которого отлетела в рай, а слева — нераскаявшийся, душа которого попала в ад); 5) символизирует победу жизни над смертью, сошествие Иисуса Христа во ад (на иконах «Сошествие во ад» с целью передачи скрытого смысла данного события в качестве Воскресения изображается именно такой «монограммный» крест).

В картине В. Васнецова «Распятие» (1904 год) нарушено правило расположения крестом относительно распятого рядом с Иисусом Христом разбойников: голова разбойника, справа от Иисуса Христа, опущена вниз, слева — поднята, а не наоборот, как принято; при этом правый от фигуры Иисуса Христа конец крестом крестом, согласно традиции, смотрит вверх, левый — опущен вниз; за счет нарушения диагональных линий расположения значимых атрибутов картины создается нетипичный образ Распятия. Подобное нарушение, думается, не является случайным, оно обусловлено

временем: для Васнецова важно было подчеркнуть вхождение России в начальный этап разрушения традиции уже у самых истоков трагического для России XX века, что воспринималось художником как дисгармонизация (аналогичны и взгляды И. А. Бунина, имплицитные им в ядерных рассказах цикла «Темные аллеи» — «Холодная осень», «Чистый понедельник» и др. относительно той же эпохи).

Как мы видим, смыслы, сосредоточенные в иконическом знаке восьмиконечного креста, где «сосредоточились все события духовной истории человечества от Адама до Христа, от грехопадения человека до искупления первородного греха, от потери земного рая до обретения Царствия Небесного, от земной жизни человека до жизни вечной, от смерти до Воскресения» [Кустов 2011], прорабатываются в других текстах культуры, принадлежащих разным семиотическим кодам, — изобразительному и вербальному, расширяя семантический потенциал Распятия, а также устанавливая его инвариантное ядро, что подчеркивает близость визуального и вербального кодов культуры и эксплицирует следующий ряд механизмов формирования вечного образа.

Обратимся к визуальному тексту иконы «Распятие», созданному Дионисием (мастер рубежа XV–XVI веков). На наш взгляд, его образ во многом повлиял на особенности развития ядерной зоны смыслового поля Распятия в русской традиции, средневековый опыт которой, по утверждению С. Аверинцева, отличался иконоцентричностью. Именно в иконе закладывались те смыслы, которые не только отражали ментальные представления носителей русской культуры того времени, но и транслировались впоследствии в ее текстах: «Философствование осуществлялось на Руси в формах иконописания. Не в трактатах, а в иконах... приходится в конечном счете искать центральные идеи древнерусской культуры» [Аверинцев 1988: 25]. Аналогичная идея подчеркнута Е. Трубецким, назвавшим древнерусскую живопись, практически единственной формой существования которой была икона, «умозрением в красках» [Трубецкой 1993].

В иконе Дионисия (около 1500 года), по утверждению И. Языковой, скорбная семантика в позе Иисуса Христа отсутствует (прочитывается образ виноградной произрастающей лозы), хотя и отражена целым рядом деталей — плачем предстоящих у Распятия женщин, трагизмом мучительной казни, подчеркнута черным цветом линий креста, прорезающих золотой фон иконы. Но для Дионисия важно другое — подчеркнуть, что «на этой стадии открывается тайна Пасхальной радости, ибо сквозь Распятие уже брезжит свет Воскресения» и грядет человек Нового Завета, омытый страданиями на кресте [Языкова 1995: 127].

Дионисий, обращаясь к скорбному евангельскому событию, вывел на первый план семантику другого события — Воскресения, создав величайший образ, наполненный глубинными смыслами, актуальными для русской культуры. В этом образе, соединяющем сакральное и духовное, божественное и человеческое, крайний трагизм переходит в радость обновления земного начала, одухотворения

человека (необыкновенное свечение золотого фона, поза Спасителя, вытянутость линий в пропорциях 1:11). Смерть становится символом бессмертия, крест страдания — деревом жизни и символом духовного возрождения, образ Распятия — Воскресением. Согласно трактовке Дионисия, *страдание выводит на новую ступень — радости духовного возрождения, восхождения человека.*

Знаменитый искусствовед, специалист в области древнерусской живописи М. В. Алпатов увидел в Распятии Дионисия образец «мифотворчества в самом искусстве», когда художник рождает новый смысл, еще не выраженный полностью в других текстах — литературных, богословских (и даже в самом тексте-источнике) [Алпатов 1979: 170]. Текст иконы Дионисия стал воплощением ядерных семантических оппозиций Распятия как вечного образа русской культуры — *жизни-смерти, радости-страдания, чистоты-греха, света-тьмы, небесного-земного с доминирующим первым компонентом* (ср. с текстом-источником), а также усилил семантику *духовного возрождения*, неизбежность которого заложена в самой идее крестного пути — страдании, скорби, жертвенной любви (собственно, на что во многом опираются тексты Ф. М. Достоевского).

Эти смыслы сформировали наиболее устойчивое и характерное для русского лингвокультурного пространства семантическое ядро вечного образа. Ментальная обусловленность этих смыслов подчеркивается, в частности, их импликацией в российском гербе, главном геральдическом символе, в образе Георгия Победоносца, попирающего копьём змея (символика сюжета, цветовой гаммы).

Дионисий вложил в свой образ мироощущение людей своего времени — жизнеутверждающего периода расцвета Руси начала XVI века после монголо-татарского ига, времени становления Московского царства — Третьего Рима. Он также отразил взгляды позднего русского исихазма, во многом повлиявшего на развитие ментальных представлений (этими взглядами, в той или иной их вариации, отмечено и творчество более ранних иконописцев — Феофана Грека, Андрея Рублева, а также деятельность основоположника этого течения на Руси Сергия Радонежского) [см. Языкова 1995: 127]. Видение великого мастера древнерусской живописи во многом повлияло на дальнейшую интерпретацию вечного образа *Распятие* в художественном тексте, куда он эксплицитно или имплицитно включается в качестве интертекстуального знака.

Особенность русской литературы определяется в числе прочего тяготением к соединению двух начал — земного и небесного, когда скрытое, сакральное, возвышенное становится образцом для проявления человеческой духовности, одно «прочитывается» в другом (это свойство В. Лепахин называет «иконичностью русской словесности» — [Лепахин 2007: 155], в силу чего, по словам М. Н. Виролайнен, «человек преодолевает путь от непостижимой, но, тем не менее, образцовой сакральной модели к нравственно-эстетической духовности» [Виролайнен 2003].

Присущая семантическому ядру *Распятия* оппозиция *жизни и смерти*, в которой, как уже подчеркивалось, нет амбивалентности, как нет ее между Распятием и Воскресением, поскольку смерть становится дорогой к восхождению духовному, обнаруживается в петербургском тексте, основы которого проявились и во многом были заложены в поэме А. Пушкина «Медный всадник». В образе Петербурга с извечной борьбой воды (стихия смерти) и камня (символ жизни), как и в образе его творца Петра Первого, заложен «миф творения» и «эсхатологический миф» (Ю. М. Лотман). С одной стороны, Петр Первый воспринимается как победивший стихию творец новой жизни — «вода смирена камнем — камнем—Петром и его каменным градом» [Виролайнен 2003: 261], с другой стороны, образ Петра ассоциируется (уже у Пушкина) с всадником Апокалипсиса, несущим смерть, а сам город — и с городом смерти (влияние разрушительной силы воды, стихии), и с городом бессмертным, вечным.

Санкт-Петербург, названный в честь святого апостола Петра (имя переводится с греческого языка как «камень» и связывает апостола с представлением о «краеугольном камне» Церкви, а город — с Небесным Иерусалимом) [Виролайнен], существует на пересечении небесного и земного, что позволяет трактовать оппозицию жизни и смерти в другом измерении — как «вечную борьбу стихии и культуры», которая реализуется как «антитеза воды и камня» [Лотман 2004: 322].

Внутренний смысл петербургского текста — в его антиномичности, «которая самую смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как опыт смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности» [Топоров 1984: 6], то есть в том, что прочитывается в «вечном образе» Распятия под влиянием взглядов Дионисия, составивших его ядерный инвариант. Петербург, таким образом, предстает своего рода энотопосом, определяемым В. Лепахиным как «двуединство святого места и вечности, такого места, где одно освящается другим и одно без другого не существует» [Лепахин 2007: 149].

Семантика Распятия в рамках петербургского текста использована и А. Ахматовой в поэме «Реквием» для воссоздания социокультурной ситуации периода 30-х годов, времени сталинских репрессий. В центре поэмы — Петербург с тюрьмой «Кресты» (архитектура тюрьмы по форме напоминает Распятие). А. Ахматова, как и многие женщины той эпохи, постоянно посещала эту тюрьму во время троекратных арестов ее знаменитого сына — историка, этнографа, антрополога Льва Гумилёва. События тех дней стали для нее и других женщин личным Распятием.

Одна из глав поэмы так и названа прецедентным именем «Распятие», что хронологически расширяет интертекстуальные и интермедийные границы текста, возводит его к библейскому пратексту и к пратексту иконы Дионисия. Автобиографический, но художественно осмысленный эпический образ матери ассоциируется в поэме с образом Богородицы, стоящей у распятия сына, но страдание-смерть дает начало духовному возрождению. О чем свидетельствует фраза «*Надо, чтоб душа*

окаменела, надо снова научиться жить» (А. Ахматова «Реквием») [Бурдина 2001].

По мнению С. В. Бурдиной, «созданное Ахматовой "Распятие" — это Распятие не Сына, а Матери» [Бурдина 2001: 6]. Ассоциативный ряд камень—вода у Ахматовой меняет свои позиции, камень становится ассоциатом памяти—вечности, утвержденной в камне—памятнике, образом которого стал текст петербургской Голгофы, не подлежащий забвению и возрождающий вечные смыслы [Бурдина, там же; Красавченко 1992: 119].

Образ Богоматери типизирован и усилен в тексте поэмы не случайно. По утверждению С. В. Бурдиной, занимающейся исследованием смыслообразующей и жанрообразующей функции вечных образов в творчестве А. Ахматовой, образ Богоматери ассоциируется не только с мотивом страдания, но и с глубинным смыслом Распятия как примера *беспредельной любви*, которая превышает, в восприятии А. Ахматовой, даже Любовь Бога Отца к Сыну [Бурдина 2001: 7].

Невозможность забвения, как невозможность духовного «умирания» для А. Ахматовой, отражена и в эпиграфе к главе «Распятие»: *"Не рыдай Мене, Мати, во гробе зряца"* (из ирмоса IX песни канона церковной службы в Великую субботу перед Пасхой — Воскресением). В этих словах распятого Иисуса Христа изначально заложена идея Воскресения. Эта идея у Ахматовой, скорее связанная с интерпретацией Дионисия, подчеркнута М. С. Уваровым [Уваров 2000], в то время как С. В. Бурдина в большей мере настаивает на библейском звучании образа [Бурдина 2001], на доминировании семантики любви и жертвенного страдания, что, однако, не исключает возрождения, согласно вышеупомянутой цитате А. Ахматовой и эпиграфу к главе «Распятие».

Глубинные смыслы, стоящие за Распятием, имплицитированы и в текстах Ф. М. Достоевского. Вера Достоевского в возможность гармонизации мира и человека связана с новозаветной идеей возвращения Царствия Небесного через искупление греха «страданием за всех», то есть путь Иисуса [Виролайнен 2003: 384]. Воплощению этой идеи, по наблюдениям М. Н. Виролайнен, способствует особая организация текстов Достоевского, напоминающих устройство мира в иконе и в Библии, где все строится на единстве «высокого и низкого» (земного — небесного) [Виролайнен 2003: 382]. Ср.: «Эти миры существуют в его творчестве антиномично, не налагаясь друг на друга», «сакральный смысл высветляет значение именно земной жизни, земной судьбы, земного страдания, которое оказывается вплетенным в священную историю человечества» по принципу соборности [Виролайнен 2003: 384]. Так, Митя в «Братьях Карамазовых» берет на себя «вину за всех», он осужден на «страстной путь» (ср.: страдания Иисуса), чтобы «в рудниках в Сибири, на каторге «Бога встретить», а это — шанс на искупление грехов мира», следовательно, его духовное возрождение [Виролайнен 2003: 385].

Импликация образа Распятия у Достоевского происходит через особенности построения речевой композиции текста, его языковой и образной организации. Для Достоевского здесь нет оппозиций,

соборное самопожертвование декларирует акт земной любви человека к человеку, сакральным примером которого стало библейское Распятие. Именно так гармонизируется мир, решается главная интенция текстов Достоевского, что соответствует механизмам зарождения библейских вечных образов, отвечающих свойству иконичности русской культуры.

Аллюзия на образ Распятия прослеживается и в тексте рассказа И. А. Бунина «Чистый понедельник», ключевые слова которого имплицитируют смысловые оппозиции *света и тьмы, муки и радости, чистоты и греховности, земной суеты и высшего душевного покоя* [Реброва, Самохвалова 2003], благодаря чему в текст, согласно исследованиям И. В. Ребровой, вводится и геральдический знак утраченного вместе с царской династией российского герба с образом Георгия Победоносца, змееборца [Реброва 2008], и образ *Распятия России*, погружающейся во тьму в результате прерывания «культурной связи времен» (М. Н. Виролайнен) в период исторических событий начала XX века.

Вместе с тем, в тексте рассказа прочитывается и «обратная» сторона Распятия, связанная с визуальным образом Дионисия. Это вера и надежда автора на возможность возрождения России через семантику света в оппозиции к тьме в последних речевых фрагментах текста. Характеризуя это время, И. Шмелев, после публикации эпопеи «Солнца мертвых» (1924 г.) с ассоциативно «вписанным» в нее до мельчайших деталей библейским Распятием [Шкуропат 2007], назвал историю России «историей со своей Голгофой» [Шмелев 1998: 27].

А. Тарковский в кинотексте «Андрей Рублев» при помощи различных семиотических кодов, в том числе — сюжета, зрительных образов, вербализации взглядов Феофана Грека и Андрея Рублева, символики цветовой гаммы, музыкального кода и др., также подчеркнул эту идею, касается она не менее трагических событий междоусобиц, монголо-татарского ига и последовавшего за ними расцвета Руси, т. е. ее *Распятия и Возрождения*. Не случайно в текст фильма введен сам сюжет Распятия в русской его вариации, а динамика событий и смыслов отражена двумя зрительными цветовыми кинематографическими системами, получившими в нем символическую интерпретацию, — черно-белой (Распятие—ига) и цветной (Воскресение—расцвет Руси), появившейся в конце фильма и отмеченной доминированием оттенков зеленого как символа надежды, прозябания, возрождения (символ Святого Духа), восходящих к тексту иконы и освоенных авторами кинотекста.

Итак, рассмотрев Распятие в качестве библейского вечного образа русской культуры в свете визуального поворота современных лингвистических / филологических исследований, мы определили механизмы его зарождения и развития, актуальные для всей системы библейских вечных образов, что позволило сделать некоторые обобщающие выводы. Для библейских вечных образов характерно: 1) наличие общего текста-источника — Библии, где они выступают в роли имен-образов и / или образов-событий; 2) взаимодействие горнего и дольного, где первое становится образцом для второго;

3) трансформирование библейских значений посредством наращивания смыслового поля, актуального для русской историко-культурной традиции; 4) наращивание смыслового поля, актуализирующего вечные смыслы, происходит посредством их функционирования в вербальных и визуальных текстах культуры, на пересечении смысловых линий которых развиваются наиболее стабильные смысловые константы вечного образа; 5) текстом влияния в случае трансформации библейских значений вечных образов может стать как вербальный, так и визуальный текст культуры; 6) механизмы формирования их смыслового поля в вербальных и невербальных текстах культуры тождественны в силу наличия признаков сходства в визуальном и вербальном мировосприятии (метафоризация, символизация, перцепция); 7) повороты в сторону антропологизации и визуализации в современных лингвистических исследованиях позволяют привлекать визуальные тексты для выявления «надъязыковых» значений вечных образов, маркирующих уровень сознания, а следовательно, осуществляться на стыке междисциплинарных исследований; 8) вечные образы, включаясь в тексты культуры, принадлежащие различным семиотическим кодам, с одной стороны, наращивают в них культурно обусловленный смысловой потенциал, являясь языковыми / речевыми маркерами лингвоэтнокультурного сознания, с другой — выполняют смыслообразующую функцию, раскрывая авторскую интенцию.

К ядру смыслового поля, характерного для образа Распятия в русской культуре, относятся оппозиции *света и тьмы, чистоты и греховности, жизни и смерти, радости и страдания, муки и счастья*, в столкновении которых рождаются мотивы *соборной любви, готовности к самопожертвованию, веры в духовное восхождение, неизбежность возрождения*. Наряду с ядерными зонами смыслового поля, заложенными не столько библейским текстом-источником, сколько интерпретационным потенциалом визуальных текстов (иконическим знаком креста, характерным для русской традиции, и текста иконы Дионисия), в определенных контекстах функциональна и библейская семантика образа-события Распятия, занимающая в русской лингвокультуре, как удалось установить, периферийную позицию. Ядерные значения, сформированные несколькими семиотическими системами, организуют «зону молчания» (М. Н. Виролайнен) художественного текста / кинотекста / публицистического текста, события которого в этом случае воспринимаются как «иносказания о смысле, пребывающем вне времени» [Аверинцев 2004: 96].

Обращение к библейским вечным образам приближает к пониманию особенностей русской культуры и русского мировосприятия, к адекватной интерпретации текста, обладающего свойством иконичности (соединения горнего и дольнего в формировании непреходящих смыслов — В. Лепяхин), несущего черты религиозного дискурса, что важно учитывать в аспекте любых обучающих методик, в том числе РКИ. Выявленные ядерные смысловые зоны библейских вечных образов могут занять оп-

ределенное место в создании методического аппарата в соответствии с задачами урока и аспектами обучения в школе и в вузе, позволят учесть роль в этом процессе вербальных и невербальных кодов культуры, что актуально в связи с наметившимся визуальным поворотом в современных филологических, в том числе лингвистических, исследованиях.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.* Красота изначальная (О русском отношении к иконописанию) // Наше наследие. — 1988. — №4. — С. 25–26.
- Аверинцев С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб: Азбука-Классика, 2004.
- Алпатов М. В.* Этюды по всеобщей истории искусств. — М.: Сов. худож., 1979.
- Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // Логос. — 2012. — № 1. — С. 212–249.
- Богословие образа. Икона и иконописцы: Антология / сост. А. Н. Стрижев. — М.: Паломникъ, 2002.
- Бурдина С. В.* Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. — 2001. — № 6.
- Бурдина С. В.* Поэмы А. Ахматовой: роль «вечных образов» культуры в формировании жанра: дис. ... докт. филол. наук. — М., 2003.
- Виролайнен М. Н.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. — СПб: Амфора, 2003.
- Виролайнен М. Н.* Петровский парадиз как модель Петербургского текста. — Режим доступа: <http://lit.phil.pu.ru/article.php?id=8> (дата обращения 08.12.2014).
- Гайдин Б. Н.* Вечные образы как константы культуры: автореф. ... канд. филол. наук. — М., 2009.
- Зенкова А. Ю.* Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания. — Режим доступа: <http://www.ifp.uran.ru/files/publ/eshegodnik/2QQ4/9.pdf> (дата обращения: 14.09.2012).
- Красавченко Т. Н.* Ахматова в зеркалах зарубежной критики // Ахматовские чтения. — Вып. 2. Тайны ремесла. — М., 1992.
- Крышталева М. К.* Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал // Культурология (Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена). — 2014. — Вып. № 169.
- Кустов В.* Голгофа: смысл первообраза и культурные интерпретации // Электронный журнал Православный паломник на Святой Земле. — 2011. — № 24. — Режим доступа: <http://palmnic.org/journal/24/zemla/3/> (дата обращения 08.12.2014).
- Лепяхин В.* Иконология и иконичность // Икона и образ. Иконичность и словесность. Сб. статей, посвященных 60-летию В. Лепяхина. — М.: Паломник, 2007.
- Лотман Ю. М.* Семносфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. — СПб: Искусство-СПБ. — 1992.
- Лотман Ю. М.* Избранные статьи в 3 т. — Талин: Александра, 1992. — Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры.
- Мелетинский Е. М.* Персональная страница. Миф и двадцатый век. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru> (дата обращения 20.05.2008).
- Пирогов С. В.* Горизонты исследования визуально-го // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2013. — № 4.
- Поль Д. В.* Универсальные образы и мотивы в творчестве М. А. Шолохова // Педагогика искусства: Электронный научный журнал. — Режим доступа: <http://www.art-education.ru> (дата обращения 19.03.2008).

*Реброва И. В.* Историко-культурный интертекст в рассказе И. А. Бунина «Чистый понедельник» // Материалы конгресса «Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве». — СПб: СПбГУ, 2008. — Часть 1. Том 2.

*Реброва И. В., Самохвалова Л. Д.* Особенности мотивной структуры рассказа И. А. Бунин «Чистый понедельник» // Материалы XXXII Всероссийской конференции. — СПб: СПбГУ, 2003.

*Самохвалова Л. Д.* Об одном из возможных подходов к описанию религиозного стиля (к постановке проблемы) // «Мир русского слова»: научно-исследовательский журнал / отв. ред. К. А. Рогова. — 2007. — №4.

*Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // Труды по знаковым системам. XVIII. — Тарту: ТГУ, 1984.

*Трубецкой Е.* Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Сокровищница русской религиозно-философской мысли / сост. Н. К. Гаврюшин. — М.: Прогресс, 1993.

*Уваров М. С.* «Реквием» А. Ахматовой в пространстве и времени Петербурга // «Богословие. Философия. Словесность». — СПб, 2000.

*Шкуропат М.* Об иконичности, творимой художественным словом // Икона и образ. Иконичность и словесность. Сб. статей / редактор–составитель В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2007.

*Шмелев И.* Душа России. — СПб, 1998.

*Языкова И.* Богословие иконы. — М.: Издательство Общедоступного православного университета, 1995.

#### **Данные об авторе**

Самохвалова Лейла Джалаловна — кандидат филологических наук, доцент кафедры РКИ и методики его преподавания, Санкт-Петербургский государственный университет.

Адрес: 199034, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Лейтенанта Шмидта 11/2.

E-mail: leylasm2006@yandex.ru.

#### **About the author**

Samokhvalova Leila Dzalalovna is a Candidate of Philology, Associate Professor of the Chair the Russian as a foreign language and Methods Teaching, Saint-Petersburg State University.