

Фёртом и Дженнифер Эль по праву считается самой лучшей. Главным её плюсом считается достоверность – наиболее полно и без изменений отражён сюжет романа и характеры персонажей. Декорации очень красивые и точные – отражают и материальное состояние владельцев, и их же предпочтения. Также игра актёров – Колин Фёрт стал эталоном мистера Дарси. Сёстры Беннет соответствуют духу времени не только нарядами, но и внешне. Отсутствует американизация Голливуда, которая присутствует в последующей экранизации. Данный мини-сериал включает в себя 6 серий примерно по 50 минут, что совершенно не делает фильм затянутым. Советую этот фильм всем тем, кто читал роман Джейн Остин» [1].

Подводя итог проведенному нами исследованию, необходимо подчеркнуть, что влияние романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение» на современную российскую молодежь практически незаметно, так как жизненными приоритетами для молодежи не являются семейные ценности и все, что связано с институтом семьи. Вероятно, так происходит потому, что в XXI веке миром правят материальные, а не духовные ценности.

### **Библиографическая ссылка**

1. Гордость и предубеждение (телесериал) – лучшая экранизация романа Джейн Остин [Электронный ресурс]. URL: [http://www.\\_recommend.ru/content/luchshaya-ekranizatsiya-romana-dzhein-ostin](http://www._recommend.ru/content/luchshaya-ekranizatsiya-romana-dzhein-ostin) (дата обращения: 12.04.2012).

© Коваленко Т. И., Бехер А. В., 2012

*В. А. Степанова*

Научный руководитель – доктор филологических наук,  
профессор *Н. В. Ковтун*

Сибирский федеральный университет, Россия, Красноярск

### **ПОЭТИКА РЕЛИГИОЗНОГО ЭКФРАСИСА В ПОВЕСТИ В. Г. РАСПУТИНА «ПОСЛЕДНИЙ СРОК»**

Творчество В. Г. Распутина принято рассматривать в контексте современной традиционалистской прозы, важной особенностью которой является ориентация на средневековые модели культуры. В литературе этого направления актуализируется интерес к древнерусской словесности, агиографическим источникам, поскольку агиография представляет нетленные образцы идеального человека, жизнь которого становится высоким примером, что особенно ценно в переломные времена, когда прежние ориентиры культурой уже утрачены, а новые еще не сформированы. Впервые понятие «религиозный экфрасис» употребляет М. Геллер в статье «Воскрешение

понятия, или Слово об экфрасисе». Ученый определяет экфрастический религиозный принцип «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, и вместе с тем – принцип сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия» [1, с. 104]. В статье «Религиозный экфрасис в русской литературе» Н. Е. Меднис сосредоточивает свое внимание на одном из подвидов религиозного экфрасиса – богородичном экфрасисе. Анализируя примеры художественных текстов, содержащих образ Богородицы или Мадонны, исследовательница приходит к выводу, что «экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, – это прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства» [2, с. 59]. Религиозный экфрасис, по мнению Н. Е. Меднис, отличается от прочих разновидностей лишь тем, что он «удваивает, усиливает еще и пограничность иного рода – предел, грань миров, что, несомненно, сказывается на его эстетических составляющих» [2, с. 62].

В повести Распутина религиозный экфрасис проявляется прежде всего в образах главных героев. В образе старухи Анны «софийные» черты проявляются уже в портрете, старуха показана на грани жизни и смерти, почти бестелесно: *Старуха лежала на кровати так легко и невесомо, что сетка под ней совсем не прогибалась; у старухи дежурили только глаза, а тело, расстеленное на кровати и застывшее в немой неподвижности, оставалось без толчков и забот – как чужое. Не было никакой нужды трогать его: старуха давно уж лежала одна, будто потеряла себя от всех остальных и никак не может найтись.* Развивая идею о принципах иконописи в создании образов распутинских старух, Н. В. Ковтун, отмечает детали: бестелесность, истончившуюся плоть, отсутствие движения. В Анне жив только взгляд и дух, но «взгляд героини приобретает особые, „софийные“ свойства: солнечное пятно на стене, „разрастаясь, само вливалось в открытые глаза и не отпускало их своей властью“, Анна „жила яснее, зорче, чем раньше“, проникая в скрытый смысл вещей и явлений. Этот дар, когда „отверзаются *вещи зеницы*“ и человеку уже ныне открывается мир в его «софийной красоте», С. Булгаков считал пробуждением „своего луча в Софии“» [3, с. 298].

Уже в самом имени героини заключен глубинный смысл, сам автор говорит о сакральном значении имен героев: *имя, даваемое по святым ли, или, казалось бы, наугад, из воздуха, не бывает случайным, а есть звуковой и образный оттиск личности, это имя носящей* [4, с. 310]. Имя Анны обладает сакральным значением «милость, благодать». В своей работе «Имена» П. Флоренский пишет: «Анна со стороны подсознательного не имеет

определенной формы и сливается с мировой душой» [5, с. 536]. Такое толкование имени сразу соотносит его с образом Софии, поскольку София воспринимается В. Соловьевым как «мировая душа».

Путем экфрасиса вводится в повествование мотив разделения ответственности за грехи всех людей. Заупокойную молитву о муже Анна начинает словами: *«Господи, прости нам прегрешения наши...»* – начала она молитву, когда увидела, что он отошел. Она не сказала: его прегрешения, она сказала: наши. И слезы ее, скорбь ее были настоящими. Этот же мотив ответственности перед Богом за мир в повести «Живи и помни» связан с образом Настёны, которая видит и свою вину в дезертирстве Андрея: *«Давай вместе. Раз ты там виноват, то и я с тобой виноватая. Вместе будем отвечать. Если бы не я – этого, может, и не случилось бы. И ты на себя одного вину не бери. Я с тобой была – неужели ты не видел? Где ты, там и я.»* Женские персонажи Распутина готовы, подобно Христу, искупать чужие грехи, через пропозицию разделения ответственности для них открывается возможность Исхода. Однако в ощущении тотальной ответственности за все, происходящее окрест, есть и некая уязвимость, невозможность выбора, поэтому позднее творчество автора будет связано с решением проблемы соотношения коллективизма, патриархальной общинности (одним из первых, кто указал на неоднозначность традиционных законов общежития, был А. Солженицын в «Матренином дворе»), эту же идею прекрасно раскрыл Ф. Абрамов в «Бабилее» (1981) и попыток ее преодоления, в «своем» пространстве появятся и принципиально невозможные ранее герои (трикстер, «архаровцы»).

Образ Софии Премудрости Божией – один из самых неоднозначных и спорных в христианской традиции. В раннем христианстве он сближался с образом Иисуса Христа: апостол Павел в «Первом послании к Коринфянам» определяет Иисуса как «Божью силу и Божию премудрость» (Первое послание к Коринфянам, 1:24), кроме того, Софию часто сопоставляют с одной из ипостасей Пресвятой Троицы – Святым Духом. Впервые образ Софии со Святым Духом сравнил епископ Феофил Антиохийский. В Книге Премудрости Соломона о Софии говорится следующее: «Она есть Дух разумный, святой, едиnorodный, многочастный, тонкий, удобоподвижный, светлый, чистый, ясный. <...> Она есть дыхание силы Божией и чистое излияние славы Вседержителя: посему ничто оскверненное не войдет в Нее. Она есть отблеск вечного света и чистое зеркало действия Божия и Образ благости Его. Она – Одна, но может все, и прибывая в Самой Себе, все обновляет, и переходя из рода в род в святые души, приготовляет друзей Божиих и пророков; ибо Бог никого не любит, кроме живущего с Премудростью» (Книга Премудрости Соломона, 7:22–30). К образу Софии обращались многие богословы и философы. В русской культуре рубежа XIX–XX веков складывается целое направление софиологии, важнейшими

представителями которого стали В. Соловьев, С. Булгаков, П. Флоренский, Е. Трубецкой.

Для В. Соловьева образ Софии ключевой, имеет несколько толкований: София как одна из фундаментальных идей теории всеединства, как Вечная женственность, центр воплощения Божественной мысли. По мнению П. Флоренского, Софию можно считать *ипостасной системой мировоззренческих мыслей* [6, с. 14], кроме того, Флоренский первым назвал Софию четвертой ипостасью Бога. Понятие Софии С. Булгаков вводит в качестве необходимого посредника, обосновывающего сам переход из состояния абсолютной полноты Творца к мировой тварности в ее многообразии и неполноте бытия. Как посредник, София не обладает собственным бытием, но при этом она свободна от погруженности в ничто, свойственной мировому бытию. Она есть непосредственная основа тварного мира, сама не будучи сотворенной, София – всегда грань, переход, ни бытие, ни сверхбытие. Кроме того, в работе «Свет невечерний» Булгаков, вслед за Флоренским, определяет Софию как четвертое лицо Троицы.

Примечательно, что в ранней иконописной традиции встречались иконы с надписями «София Иисус Христос», «Премудрость Ис. Хс.». Позже, в русской традиции, образ Софии сблизится с образом Богородицы. В иконописи София изображается с пурпурным ликом, крылами и руками как символом восхода и воскрешения. Богородице же свойственны голубые, желтые и малиновые цвета одеяний. Вспомним о посреднической функции Софии, через нее она тоже сблизится с образом Богородицы: богородичная догматика основана на тайне Боговоплощения, и через образ Богородицы раскрывается нам глубина богочеловеческих отношений. Мария, давшая жизнь Богу в Его человеческой природе, становится матерью Бога (Богородицей): тварь вмещает Творца. И поскольку это материнство надприродно, то в нем таинственным образом сохраняется и Ее Девство. Тайна Богоматери в том и состоит, что через Девство и Материнство Она является новой тварью.

Первая русская икона Софии Премудрости Божией выглядела следующим образом: «На новгородской иконе изображена на первом плане человекообразная фигура юношеского возраста, подобная ангелу, с длинными разделенными надвое волосами и с большими крыльями, одетая в царский хитон или саккос, с омофором и бармами поверх саккоса; на голове венец с городами; в правой руке длинный жезл, в левой – свиток. Она восседает на византийской подушке золотого престола. <...> Над головой центральной фигуры в малом круге поясной образ Спасителя, а выше образа, во всю ширину иконы, радуга, украшенная рядом; посреди же ее – престол с книгой» [7, с. 36].

В дальнейшем более традиционно будет изображение Софии, осмысляющее цитату из Писания: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столпов его, заколола жертву, растворила вино свое и пригото-

вила себе трапезу» (Пртч. 9, 1–2). Исследовательница икон В. И. Антонова передает содержание композиции иконы Софии Премудрости Божией следующим образом: «Семь столпов, на которых утверждён дом премудрости, олицетворены в царственных председателях семи вселенских соборов, происходящих под закомарами одноглавого здания. Божественное вдохновение, владевшее участниками соборов, разъяснено на свитках семи ангелов по числу представленных заседаний. Воплощение Премудрости – „Божией силы и Божией крепости“ – помещено в большом тройном круге славы с чинами ангельскими и символами евангелистов, обводящем сидящую с чашей в руке фигуру в белых одеждах. Голова ее окружена семиконечным звездчатым нимбом. Порывистым движением, которому вторит развевающаяся одежда, Премудрость небесная обратилась к своему земному проявлению – заключенному в меньшую славу образу Богородицы, восседающей на престоле с младенцем на коленях» [8, с. 134]. Как видно из описания, в иконописной традиции Богородица толкуется как земное воплощение Софии.

В произведениях В. Распутина сокровенные женские персонажи подсвечиваются образом Богородицы (как земного воплощения Софии) [3, с. 290]. Именно эта связь открывает героиням возможность Исхода, наделяет охранительными и очистительными функциями.

В русской традиции часто сближаются образы Софии и Богородицы, обычно Богородица изображается вместе с младенцем Христом; кроме того, в русской иконографии душа часто предстает в образе младенца. Нелучайно и спокойствие Анны рядом с пятилетней внучкой Нинкой (в христианском понимании дети до семи лет – младенцы): *Она у меня холёшенькая, все с бабой. Поговорю с ей, и на душе легче. Известно, старый да малый.* Анну и кормят жиденькой кашей, как ребенка. В Евангелии сказано: «Будьте как дети и войдете в Царствие Небесное», душа Анны, готовясь к смерти, сближается с состоянием младенчества, готовится к смерти как к новому рождению в Царствии Небесном. Героиня так себе и представляет этот переход: *Она уснёт, но не так, как всегда, незаметно для себя, а памятно и светло – словно опускаясь по ступенькам куда-то вниз... Когда она, наконец, сойдёт на землю, покрытую сверху жёлтой соломой... навстречу ей с лестницы напротив спустится такая же, как она, худая старуха и протянет руку, в которую она должна будет вручить свою ладонь. Немя от страха и радости, которых она никогда не испытывала, старуха мелкими шажками начнёт продвигаться к протянутой руке, и тогда вдруг справа откроется широкий и чистый, как после дождя, простор, залитый ясным неммым светом... И в это время справа, где простор, ударит звон... И тогда, никого не пугаясь, она пойдёт вправо – туда, где звенят колокола. Она пойдёт всё дальше и дальше, а кто-то, оставшись на месте, её глазами будет смотреть, как она уходит. Её уведёт за собой утихающий звон.* Представленная Анной картина умирания

соотнесена с несколькими дискурсами: на соломе славяне обычно обмывали умерших, мотивы чудесной лестницы, звона отсылают к иконографической традиции изображения Богородицы, подсвечены легендой о граде Китеже: свет и колокольный звон являются неотъемлемыми атрибутами перехода праведника в мир иной. Анна, уже отделенная от мира, уходящая в инобытие, противопоставлена своим приземленным детям. Как пишет Н. В. Ковтун, «свет, идущий от матери, оказывается невыносим для ее детей, неумеющих почувствовать мудрость и красоту бытия: „Они загораживались от света ладошками и щурили глаза. Старухе показалось, что они прячутся, потому что не хотят сказать ей правду“» [3, с. 303]. Дети отчуждены от матери, они отказываются от последней совместной трапезы с матерью, Евхаристии. В них все время подчеркивается шутовское начало, их суетность, искусственность даже в выражении горя. Эта разобщенность ближайших родственников становится указанием на распадение прежде устойчивого бытия, раскол мира, который и пытается искупить героиня. Отметим, что в повести ощутимы и элементы язычества, Анна испытывает благоговейное отношение к природному миру, дереву, траве, птице, по сути выступая связующим началом между горним и дольным.

Героиня окружена софийными стихиями: воздухом, небом, солнечным светом. Смерть Анны – фактически рождение и переход ее в сакральное пространство.

Поскольку старуха уже при жизни наделена чертами святости, говорить об Исходе и Воскрешении не приходится, скорее, смерть старухи дублирует модель Вознесения, слияния материализованного образа Софии с его небесной сущностью.

Важно, что в позднем творчестве автор, создавая образы сокровенных героинь, перенесет акцент с темы «внутреннего делания» на мотив активного противостояния греху, ибо былые надежды на самоочищение/прозрение мира будут утрачены, появится потребность в герое-деятеле, способном разбудить прежних богатырей, напомнить о миссии защиты Святой земли – Руси – и веры.

### **Библиографические ссылки**

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в рус. лит. : сб. тр. Лозаннского симп. М. : МИК, 2002.
2. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск : Изд-во НГУ, 2006. Вып. 10. С. 58–67.
3. Ковтун Н. В. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2009.
4. Распутин В. Г. Повести. М. : Молодая гвардия, 1976.
5. Флоренский П. А. Имена. М. : Купина, 1993.
6. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М. : Правда, 1990.

7. Филимонов Г. Д. Очерки русской христианской иконографии. София – Премудрость Божия // Вестник О-ва древнерус. искусства при Моск. публ. музее. М. : Истоки, 1876.

8. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. Т. 2. М. : Искусство, 1963.

© Степанова В. А., 2012

*Н. А. Сыроева*

Научный руководитель – доктор филологических наук,  
профессор *О. В. Фельде*

Сибирский федеральный университет, Россия, Красноярск

## **ПРАГМАТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В. П. АСТАФЬЕВА**

Как известно, единицами прагматического уровня является прецедентный текст и прецедентный знак. Эти единицы позволяют судить о ценностной картине мира личности. Объектом настоящего исследования являются прецедентные имена и тексты в дискурсе языковой личности В. П. Астафьева. За каждым прецедентным текстом стоит своя уникальная система ассоциаций, вызываемых им в сознании носителей языка, поэтому их исследование имеет большое значение для понимания творческой языковой личности, «поскольку, осуществляя отбор прецедентных текстов, языковая личность тем самым манифестирует свои предпочтения, свою картину мира и иерархию жизненных ценностей» [1, с. 235]. В задачи исследования входит выявление способов ввода прецедентных имен и прецедентных текстов в «Затесях», в эпистолярном и публицистическом наследии В. П. Астафьева. Новизна исследования определяется тем, что данные прецедентные имена и тексты в дискурсе языковой личности В. П. Астафьева впервые становятся объектом исследования.

В ходе работы было установлено, что прецедентные имена и тексты в дискурсе В. П. Астафьева выявляют глубинные свойства его языковой личности, обусловленные целями, мотивами, ситуационными интенциями.

Вслед за Ю. Н. Карауловым, под прецедентными текстами мы понимаем: 1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональных отношениях; 2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников; 3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности [1, с. 216]. Так,