

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ ВО «ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# **ВОЛОГОДСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Сборник статей  
по материалам конференции**

*1469983*

ВОЛОГДА  
2015

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. БЕЛОВА В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ КАК ПОИСК КУЛЬТУРНОГО КОДА РОССИИ**

Развитие современной теории и методики обучения русскому языку и литературе как иностранным в последние десятилетия проходит под знаком проблематично понимаемых текстоцентризма и дискурсоцентризма. Во-первых, художественный текст выступает как опредмеченная в системе использованных языковых и одновременно текстовых средств модель мира, в основе которой лежит определенная субъективно-ценностная реальность. Во-вторых, художественный текст выступает как генератор смыслов. В-третьих, художественный текст в пространстве учебного функционирования может быть определен как полигон разнообразных методик понимания и интерпретации текста. Таким образом, художественный текст представляет собой один из важнейших видов художественной языковой коммуникации. Национально-специфичные словесные образы составляют существенную долю средств словесной образности русского художественного текста и представляют собой потенциальную трудность для читателя-инофона. В связи с этим им следует уделять необходимое внимание, которое должно проявляться не в объяснении или комментировании преподавателя (эти традиционные приемы, на наш взгляд, не всегда оптимальны), а в рассмотрении «общечеловеческого» компонента в семантике национально-специфичного словесного образа с опорой на контекст и выявлении на этой основе национальной специфики.

С развитием когнитивной лингвистики предметом пристального изучения стали вопросы языковой ментальности. Особое направление составляют работы, связанные с языковой картиной мира писателя, отражающейся в его произведениях. Последовательное выявление в тексте ключевых слов, с помощью которого выстраивается некий надтекстовый уровень, подводит студента-инофона к инварианту смысла, «концепции текста» в его авторском представлении. Русский язык, как и любой другой естественный язык, отражает определенный способ восприятия мира. Владение языком предполагает владение концептуализацией мира, отраженной в этом языке. Совокупность представлений о мире, заключенных в значении разных слов и выражений русского языка, складывается в некую единую систему взглядов и предписаний, которая в той или иной степени разделяется всеми говорящими по-русски. В соответствии с общими принципами новомосковской школы концептуального анализа, представления, формирующие языковую концептуализацию мира, входят в значения языковых выражений в неявном виде, в качестве своего рода «презумпций»: пресуппозиций, «фоновых» компонентов смысла, коннотаций. Они не относятся к ассертивному компоненту значения языковой единицы и в норме не попа-

дают в фокус внимания участников коммуникации. В результате человек, говорящий на данном языке, обычно принимает их на веру, как нечто само собой разумеющееся, не задумываясь и сам того не замечая; у него возникает иллюзия, что так вообще устроена жизнь [6, с.117]. Но при сопоставлении разных языковых концептуализаций мира обнаруживаются значительные расхождения между ними, причем весьма нетривиальные.

Для студента-инофона особенно важно постигнуть основные черты менталитета другого народа, без этого невозможно понять чужую культуру. Один из способов ее постижения нам видится в обращении к концептуальной картине мира, отразившейся в художественных текстах. Основной единицей проявления ментальности является *концепт*, хотя до сих пор в науке не существует единственного определения концепта, тем не менее, можно обозначить несколько подходов к его пониманию.

Лингвокультурологический подход рассматривает концепт в рамках проблемы «язык-сознание-культура», с точки зрения его места в системе ценностей, функций в жизни человека, этимологии, истории, вызываемых им ассоциаций. Концепт предстает как посредник, осуществляющий взаимодействие между человеком и культурой, и этот процесс осмысливается по-разному. Ключевые концепты культуры занимают важное положение в коллективном языковом сознании, а потому их исследование становится чрезвычайно актуальной проблемой. Доказательством тому служит появление словарей важнейших концептов культуры, одной из первых работ в этом направлении является словарь Ю.С. Степанова «Константы: Словарь русской культуры» (1997). Согласно теории А. Вежбицкой, концепты этноспецифичны, следовательно, могут быть использованы для сопоставления культур разных народов с целью изучения их своеобразия и общих черт [5, с. 47]. Исследовательница рассматривает концепты как инструменты познания внешней действительности, которые можно описать средствами языка в виде некоторых объяснительных конструкций. Такой подход может быть назван логико-понятийным. Н.Д. Арутюнова трактует концепты как понятия практической (обыденной) философии, возникающие в результате взаимодействия таких факторов, как национальная традиция и фольклор, религия и идеология, жизненный опыт и образы искусства, ощущения и системы ценностей [2, с. 98–107]. Таким образом, концепт представляет собой сложную структуру, концепт «не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [8, с. 9].

Одним из способов постижения менталитета русского народа нам представляется обращение к концептуальной картине мира, отразившейся в творчестве Василия Белова. Обратимся к ключевым для Василия Белова понятиям-концептам. В качестве ключевых слов-концептов выделяются слова, обладающие высокой степенью повторяемости в тексте, способностью свергивать информацию, выраженную целым текстом, соотносительно в них двух содержательных уровней: фактологического и концептуального [9, с.123].

На наш взгляд, при интерпретации художественных текстов Василия Белова в иностранной аудитории необходимо обратить внимание на то, что важнейшая духовно-нравственная константа «любовь-сострадание», «любовь-жалость» является ключом к женским образам и в творчестве В. Белова и связана с ориентацией писателя на древнерусскую традицию. Особого внимания заслуживает и материнский образ в рассказе В. Белова «Такая война», в котором, на наш взгляд, отразились житийные представления о святости.

Надо отметить, что тема святых жен – особая тема в древнерусской литературе. Иоанну Кологривову принадлежит замечание о том, что участие русских женщин «в разработке русского религиозного и нравственного идеала» состоит «хотя бы в порядке влияния, оказанного на наших святых их матерями. Это участие отмечено с большой тонкостью и прославлено в Акафисте преподобному Серафиму Саровскому, во втором иконе, где говорится: «Радуйся, наследовый добродетели матери твоя» [7, с. 255]. В житиях святых жен Иоанн Кологривов замечает «ту характерную черту русской духовности, которая видит святость не только в героическом осуществлении добродетелей, но и в страдании как таковом»; в святых женах Древней Руси «не обнаруживается героической жертвенности, религиозной инициативы <...> ничего похожего на Екатерину Сиенскую, на Терезу Авильскую или на Елисавету Венгерскую в летописях русской религиозной жизни нет», но они «вызывают симпатию своей трагической судьбой и тяжелой жизнью» [7, с. 254]. Таким образом, в агиографической литературе о праведных женах Древней Руси отразился нетрадиционный для западной культуры тип подвига: подвиг же в святоотеческой традиции «состоит в СМИРЕНИИ, в презрении славы суетныя, ТЕРПЕНИИ и КРОТОСТИ» (выделено автором – Л.С.) [10, с. 685]. Именно эти добродетели определяют подвиг праведницы-мирянки в одном из самых поэтических памятников русской агиографии – «Житии Юлиании Лазаревской».

Внутренняя связь описаний Юлиании и героини рассказа В. Белова Дарьи Румянцевой очевидна: обе героини тихи, молчаливы, на их долю выпало вдовство, испытание голодом, горькими утратами в жизни. Эта параллель, безусловно, типологическая, хотя можно предположить и непосредственную ориентацию В. Белова на житийный канон: знакомство писателя с древнерусской литературой хорошо известно. Непосредственную ориентацию В. Белова на житийный канон подтверждает и сам способ преобразования писателем реальной истории в художественное произведение. Прототипом Дарьи Румянцевой, главной героини рассказа «Такая война», является односельчанка В. Белова Раиса Капитоновна Пудова, «старинный друг» и «последний по-настоящему религиозный человек в наших краях», как отмечает писатель. В. Белов размышляет над судьбой этой удивительной женщины в документальной повести «Раздумья на родине»: ее трагическая судьба (раннее вдовство, гибель на войне единственного и горячо любимого сына – «добротного и работающего парня»), а главное – ее светлый духовный облик оказали сильное эмоциональное воздействие на писателя

и побудили к созданию рассказа «о великой трагедии матерей, переживших собственных сыновей и словно бы стыдящихся того, что сынки сгинули, похоронены, а они, матери, все еще поверх земли» [3, с. 51–52]. Можно предположить, что общий закон агиографического стиля, требующий подчинения частного всеобщему в наибольшей степени отвечал замыслу писателя: отразить в судьбе конкретной героини судьбу народа в момент трагического испытания Отечественной войной и высветить тот духовно-нравственный идеал, который помог претерпеть причиненные войной страдания. Жизнь Дарьи Румянцевой в рассказе В. Белова «Такая война» переполнена горем и страданием, и, с человеческой точки зрения, судьба ее безысходна; она беззащитна перед лицом неумолимой судьбы и не может высвободиться из ее оков хотя бы путем осознания того, что такой судьбы она не заслужила: гибель единственного сына-кормильца на войне, несправедливые гонения и притеснения властей, отобравших нехитрое имущество Дарьи и пустивших ее по миру, и, наконец, ее смерть в лесной пустоши от голода и нищеты. Однако прочтение этого рассказа в ключе «житийной» традиции сообщает судьбе Дарьи и, шире, судьбе народа, иной, глубинный смысл. Этот глубинный смысл связан с мотивом испытания – испытания страданием и тем, как Дарья претерпевает страдания, причиненные не только войной, жизнью, но и людьми.

С самого начала В. Белов стремится раскрыть такие душевно-сердечные стороны ее натуры, как мужественное принятие своей судьбы, терпение и кротость. Получив страшное известие с фронта, Дарья Румянцева, как всякая мать, каждой клеткой своего существа, каждой каплей крови не может принять гибели сына, но в рассказе В. Белова нет материнских слез, безысходной тоски, горьких причитаний; в первую же фразу рассказа писатель вводит безличный глагол «убило», своей семантикой выражающий народное представление о войне как о стихийном бедствии:

«Ваню – сына Дарьи Румянцевой – убило на фронте в сорок втором году, а бумага пришла только весной сорок третьего. Она, эта бумага, с печатью и непонятной, уж больно подозрительной подписью шла к Дарье больше года. И оттого, что бумага шла так долго, а главное, что подпись-то была непонятная (один крючок с петелькой), Дарья решила, что бумага фальшивая, подделанная каким-то недобрым человеком» [4, с. 72–73].

Образ Дарьи с самого начала вызывает у читателя ощущение неуловимой красоты и светлой грусти; в авторском повествовании о ее трагической судьбе доминирует эмоционально-экспрессивный тон; автор высветчивает в облике Дарьи внутреннюю просветленность, тихость и некую неотмирность: слова «отрадно», «радостный», «просветленный», «кротко», «терпеливо» становятся словами-лейтмотивами в рассказе и, раскрывая состояние духа героини, образуют особое «внутреннее» пространство произведения, в котором главным мотивом становится мотив духовного просветления героини:

«Когда через деревню проезжали цыгане, Дарья каждый раз ходила гадать на Ваню. И каждый раз выходило на то, что бумага ненастоящая...

Карты ложились веселые, все почти красные. Дарья уходила от цыганки *радостная, просветленная*, не жалея ни козьей сметаны, ни последней напорки еще довоенного китайского чаю... Сердце ее *успокаивалось* <...> она, придя домой, ставила самовар и долго, *отрадно*, пила кипяток с вяленой репой вместо сахара. Самовар *празднично* выпевал на столе, насквозь по нему шли *веселые* звоны. Под белым сосновым полом кротко шуршала нехитрая мышка, часы на стене постукивали, как раньше, при сыне Иване. И Дарья *терпеливо* дожидалась конца войны» (выделено мной. – Л.С.) [4, с. 83].

В героине рассказа В. Белова обнаруживается особая красота, которую можно назвать *благообразной* и которая характерна для героев Ф.М. Достоевского, воплощающих христианский идеал. На эту особенность творчества Ф.М. Достоевского обратил внимание С.С. Аверинцев: по мысли исследователя, в духовно-нравственном контексте произведений писателя «благообразие» выражает древнерусское представление о святости и красоте: «У странника Макара Ивановича, – пишет С.С. Аверинцев, – человека из народа, подслушал герой «Подрустка» Достоевского глубоко уязвившее его душу старинное слово «благообразие» <...> выражающее *идею красоты как святости и святости как красоты* ... Красота тесно связана в русской народной психологии с *трудным усилием самоотречения*» (выделено мной. – Л.С.) [1, с. 70].

В том, как примиряется Дарья с жизнью, принесшей ей немислимые страдания, в том, как она претерпевает голод и лишения, автор стремится раскрыть ту сердечную красоту, что связана с «трудным усилием самоотречения». Важно, что Дарья не замкнута в своем горе; в повествовании В. Белова мотив испытания связан с мотивом любовного, очень тесного родства, приближения к людям, природе, всему земному. Чувство душевной привязанности и сердечной любви к людям в рассказе В. Белова раскрывается с помощью эмоционально-экспрессивных слов-лейтмотивов: «отрадный», «ласковый», «нежный», доминирующих, например, в описании покоса:

«*Отрадное*, теплое пришло в деревню лето. Дарья каждый день ходила с бабами косить, в куче и время шло быстрее, и есть меньше хотелось, и тоска как будто стихала. На привалах Дарья садилась около баб, грела на солнышке опухшие ноги. Ее все время тянуло в сон. Она редко вступала в разговоры и порой не слышала комариных укусов.

– Шла бы ты домой, Дарьюшка, да полежала, – обращались к ней иногда, а она встряхивалась и, *стыдясь своей слабости, ласково, с нежностью* говорила:

– А головушка-то кружится, девушки, так уж она у меня кружится, так кружится...

Облака чередой проходили в небе. В горячих травах неустанно всесветно звенели кузнечики, их звон сливался с нестихающим, по-угарному тоненьким звоном в ушах. Дарья опять дремотно клонила голову, *улыба-*

лась, когда ветер ласкал цепенеющий лоб, и с трудом поднималась на ноги, брала грабли» (выделено мной. – Л.С.) [4, с. 83].

Отметим, что слова-лейтмотивы «светлый», «ясный», «чистый», «радостный», раскрывающие состояние духа Дарьи (состояние духа, которое можно назвать «тихой радостью»), усиливаются в трагической кульминации рассказа – приходу представителя власти Пашки Куверика, отбирающего у Дарьи последнее имущество. Еще не знающая о своем последнем испытании, Дарья не может налюбоваться на мир, омытый грозой: «ласково» глядит на «свежую, умытую дождем траву», «ясную радугу»; ей «приятно и отрадно» оттого, что она «стала легонькая и радостная»; «тихая и довольная», она возвращается в избу, где у шестка стоит «веселый, светлый самовар». Далее следует поразительная сцена, в которой с человеческой точки зрения необъяснимо отношение Дарьи к человеку, от которого исходит страдание, обида и несправедливость. В словах Дарьи, обращенных к Пашке Куверику, нет ни малейшей жалобы или укора; она остается доброй, радостной, просветленной, называя своего обидчика «Пашенька», «батюшко», «милой», помня, что «до войны Пашка ходил на гулянки вместе с сыном Ваней, они даже гостились, и Дарья глядела на Пашку, как на родного». Лишь в последний момент, когда, бесцеремонно обшарив бедную избу Дарьи, Пашка, не найдя ничего ценного, отобрал самовар за неплату налогов, Дарья «заплакала, заговорила, забегая перед Пашкой: «Пашенька... Милой, как я без самовара-то, возьми шерсть-то, оставь самовар-от. Век буду бога за тебя молить, Пашенька». Но Пашка унес и шерсть, и самовар, а Дарья в слезах села на лавку. Голова у нее опять закружилась, заломило темя. В избе без самовара стало совсем неприятно и пусто. Дарья плакала, но слезы в глазах тоже кончились» [4, с. 76].

Следует подчеркнуть что позиция Дарьи не имеет ничего общего с фаталистической покорностью «року» и злу; нет в ней и внутренней надломленности, проистекающей от скорбей и страданий; В. Белов в кульминационной трагической сцене раскрывает прежде всего ее доброту, внутреннюю просветленность, смирение и кротость, понимаемые в «житийном» ключе. Лишь с этой точки зрения можно постичь существование этой женщины, ее своеобразную отрешенность, ее приподнятость над неразрешимыми противоречиями бытия, ту силу материнских чувств и сострадательной любви, что помогает терпеть зло, внутренне не смиряясь с ним; «Всеобщность» народного страдания запечатлена в образе Дарьи с особой художественной силой, при этом индивидуальный характер не теряется, но, напротив, обретает одному ему присущую полноту и определенность: так Дарья становится светлым и великим воплощением того, что живет в народе. Эта «всеобщность», «типичность» Дарьи особенно подчеркивается в финале: она проявляется и в великодушии деревенских баб, которые, узнав о беде Дарьи, собрали последние деньги и выкупили самовар; в их сердечном сострадании горькой судьбе Дарьи («ушла, видно, сердешная, по миру ушла», «может и не оставят крешенные»); в печальных и мудрых словах старика Миши о безымянной «мертвой старухе», которую нашли через

полгода в лесной пустоши: «Ездили за сеном и нашли, она лежала в сеновале, видать, с самой осени, потому что кусочки в ее корзине уже высохли и одежда на ней была летняя. Бабы единогласно решили, что это обязательно и есть ихняя Дарья, больше, мол, быть некому, кроме нее. Но старик Миша только подсмеивался над бабами. «Да, угадали, как в лужу дунули, говорил он, – так обязательно и есть эта старуха наша Дарья. Да разве мало таких старух по магушке России? Ежели считать этих старух, дак, поди, и цифров не хватит, а вы – Дарья, Дарья! Их, старух-то этих...» (разрядка моя. – Л.С.) [4, с. 85].

Таким образом, в рассказе Василия Белова обнаруживаются два понятийно-содержательных уровня: первый – собственно текстовый, а второй – авторский. Через второй раскрывается приверженность автора духовно-нравственным константам русской культуры, незыблемость нравственных идеалов, позволяющих человеку оставаться верным самому себе. Итак, авторская картина мира, предстающая в рассказе Василия Белова «Такая война», во многом дополняется концептуальной картиной – своеобразными сигналами, в которых проявляется авторская позиция, его ценностные ориентиры, его эмоциональная и эстетическая оценка явлений, причем речь идет всегда о ключевых концептах, важных не только для писателя, но и для русской ментальности в целом. Как было отмечено выше, процесс овладения русским языком и русской литературой как иностранными равнозначен вхождению в русский мир, в мир русской национальной культуры. В этом смысле именно русская литература является могучим стимулом и универсальным средством овладения русским языком. Интерпретация художественных текстов на уроке вводит учащихся в реальную жизнь языка, его действительное функционирование, требует от них творческого (а не механического) использования приобретенных знаний – как языковых, так и страноведческих.

### Литература

1. Аверинцев С.С. Крещение Руси и путь русской культуры // Контекст – 90. – М., 1990.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. Языки русской культуры. М., 1999.
3. Белов В. Раздумья на родине. – М., 1986.
4. Белов В.И. Такая война // Белов В. Рассказы и повести. – М., 1987.
5. Вежибицкая А. Язык. Культура. Познание. – М., – 1996.
6. Зализняк А.А., Левонтина И.В., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. Языки славянской культуры. – М., 2005.
7. Иоанн, иеромонах (Кологривов). Очерки по истории русской святости. – Siracusa, 1991.
8. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – Т. 52. – 1997. – № 1.
9. Новиков Л.А., Преображенский С.Ю. Ключевые слова и идейно-эстетическая структура стиха // Язык русской поэзии XX века. – М., 1989.
10. Схиархимандрит Иоанн (Маслов). Симфония. По творениям святителя Тихона Задонского. – М. 2000.