

*чальник был хотя и человек, но не совсем настоящий; немец, не соблюдавший русских обычаев, редко бывавший в церкви (З. Н. Гиппиус. «Голубое небо»); Старый же Берестов, с своей стороны, хотя и признавал в своём соседе некоторое сумасбродство (или, по его выражению, английскую дурь), однако же не отрицал в нём и многих отличных достоинств (А. С. Пушкин. «Барышня-крестьянка»); Необходимо добавить, что на поэта иностранец с первых же слов произвёл обратительное впечатление, а Берлиозу скорее понравился, то есть не то чтобы понравился, а... как бы выразиться... заинтересовал, что ли (М. А. Булгаков. «Мастер и Маргарита»). «Другое» поведение, образ жизни может оцениваться как проявление глупости, т.е. как отклонение от нормального образа жизни: Там (в Финляндии), говорят, квартиры можно даже не закрывать. А если, например, на улице гражданин бумажник обронит, так и бумажника не возьмут. А положат на видную тумбу, и пуцай он лежит до окончания века... Вот дураки-то! (М. М. Зощенко. «Воры»).*

Таким образом, локальная идентичность, устанавливаемая через оппозицию своё / чужое, конкретизируется в более частной оппозиции русское / нерусское, которая выполняет дифференцирующую роль в семантическом пространстве нормы и антинормы. При этом происходят смысловые сдвиги от фиксации странного поведения к идее причинения вреда или к идее потешности, шутовства.

И. В. Гладилина, Е. Г. Усовик

#### **МЕХАНИЗМЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ**

The article is devoted to the formation of speech and language competence of foreign students on the material of a fictional text in teaching the Russian language on the advanced level. A method of modelling the conceptual space of a fictional work can be regarded as one of the approaches to the interpretation of the text, with “fictional concept” becoming the main operational concept, reconstruction of which can be performed in different ways.

*Key words:* conceptual space of a fictional text, writer's lexicography, ideographic vocabulary, method of discursive analysis.

При работе над формированием языковой и речевой компетенции студентов, изучающих русский язык как иностранный, на первый план выходит работа с художественным текстом, обладающим мощным культурологическим потенциалом, а потому являющимся основной

единицей, связанной с процессами восприятия, понимания и интерпретации. Методической наукой накоплен большой опыт в разработке проблем преподавания русской литературы как иностранной. Ею создан достаточно богатый теоретический инструментарий в этой области: различного рода типологические таксономии, разработка методов антропоцентрического подхода, контекстуальной семантизации языковых единиц.

Бурное развитие когнитивной лингвистики, рассматривающей специфику протекания процессов восприятия и осмысления мира в категориях языка, привело к появлению достаточного количества работ, представляющих практики исследования механизмов тексто- и смыслопорождения. В центре находятся проблемы отражения фоновых знаний в структуре значения слова и текста. Признавая положение о том, что ментальный лексикон необходимо включает в себя энциклопедический элемент (знание о положении дел в реальном или воображаемом мире), в последнее время в методической науке преобладают работы, направленные на экспликацию и активизацию фоновых знаний читателя, в том числе и читателя-инофона, но сводящие широкий спектр представления знаний о действительности к разработке и внедрению методик лингвокультурологического комментария, выявлению лингвокультурологических концептов и их репрезентации в русском языке и тексте. Безусловно, имеющие непреложную ценность, подобные исследования всё-таки представляют статический подход в овладении эстетическим материалом, что создаёт определённые трудности для обучаемого, которые преподавателю приходится каждый раз преодолевать, включая дополнительные и повторные комментарии и объяснения.

Наиболее сложной из них для процедуры описания является поле художественного произведения как продукта вторичной моделирующей действительности (искусства), где неизбежно происходят процессы вторичного означивания, что значительно затрудняет методику анализа.

Одной из самых сложных задач процессов понимания и интерпретации художественного текста является реконструкция идеологической системы автора, что, собственно, и представляет собой конечную цель, к которой стремится преподаватель, работая в аудитории, в том числе и иностранной.

Продуктивным подходом, на наш взгляд, здесь может считаться методика моделирования концептуального пространства произведения.

Концепт по своей природе социален: в когнитивных структурах он отражает содержание человеческой деятельности – как точно заметила А. Вежицкая, представление человека о мире «Действительность»<sup>1</sup>.

Несмотря на сложность указанного явления, сущность художественного концепта как парадигматического образования легко понять при сопоставлении его с теорией полифонии художественного текста

---

<sup>1</sup> См.: Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996.

М. М. Бахтина, в которой природа слова описывается как система диалогических отношений, как явление межиндивидуальное:

<b>Три аспекта слова в концепции М. М. Бахтина</b>	<b>Концепт и методика его описания<sup>1</sup></b>
1. Нейтральное слово, никому не принадлежащее – слово языка	1. Это минимальная единица человеческого опыта в его идеальном представлении, вербализующаяся с помощью слова. На первом этапе описания устанавливается место данного концепта в языковой картине мира и языковом сознании нации путём привлечения лингвистических и энциклопедических словарей. Особое место отводится этимологизированию.
2. Чужое слово других людей, полное отзвуков чужих высказываний	2. Это основная ячейка культуры. Концепт является результатом столкновения словарного значения слова с народным опытом человека. На этом этапе необходимо привлекаются к анализу разнообразные контексты: поэтические, научные, философские, пословицы, поговорки и т.д.
3. Моё слово, потому что я употребляю его в определённой ситуации с определённым речевым намерением, оно проникнуто моей экспрессией	3. Концепт является результатом столкновения словарного значения слова с личным опытом человека. Он окружён эмоциональным, оценочным, экспрессивным ореолом.

Рассматривая более подробно процедуру описания концепта в референтной ситуации «художественное произведение», следует отметить: провести процесс семантизации и этимологизации слова недостаточно, т.к. «...языковые средства своими значениями передают лишь часть концепта, что подтверждается существованием многочисленных синонимов, разных дефиниций, определений и текстовых оппозиций одного и того

<sup>1</sup> Подробнее см. об этом: Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику: Учебное пособие. М.: Наука, 2004. С. 41–60.

же концепта»<sup>1</sup>. То есть значение контекстуально обусловлено не только знанием лингвистической пропозиции, но и знанием о действительности – когнитивным контекстом, который обеспечивает адекватное понимание выбранного слова. Для более полного его вычленения обязательно должен учитываться этнический компонент. Вот почему за последние десять лет появилось большое количество работ, посвящённых реконструкции концептосфер различных культур и их сопоставительному анализу, в которых за единицу описания берётся лингвокультурный концепт<sup>2</sup>.

Особого комментария требует третий этап реконструкции художественного концепта. Современной лингвистической наукой создан достаточно богатый теоретический инструментарий в этой области. Широко применяются методы антропоцентрического подхода при изучении текстов разной природы<sup>3</sup>; особенно это касается исследовательских парадигм, в рамках которых проводится изучение художественного текста в его идеографическом аспекте. Здесь используются отдельные методы, в основном структурализма с привлечением элементов постструктурального анализа, а также методы контекстной семантизации. Однако если речь идёт о реконструкции отдельных фрагментов концептосферы произведения, подобный подход можно признать односторонним, поскольку анализ парадигматических связей слова / лексических групп в тексте, даже с учётом историко-литературного контекста, приводит к интерпретации различных функций семантических образований как языковых феноменов.

Отдельные методики лингвокультурологического комментария, выявления универсальных концептов и их репрезентации в концептосфере определённого автора, хотя и направлены на экспликацию и активизацию фоновых знаний читателя<sup>4</sup>, также представляют собой статический подход в овладении эстетическим материалом.

---

<sup>1</sup> Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. С. 26.

<sup>2</sup> Воркачёв С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 1. С. 64–73.

<sup>3</sup> См., например: Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного произведения. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000; Домашнев А. И. и др. Интерпретация художественного текста. М.: Просвещение, 1989; Исаева Л. А. Художественный текст: скрытые смыслы и способы их представления: Монография. Краснодар: Б. и., 1996; Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.

<sup>4</sup> Андромонова Н. А. Слово А. С. Пушкина в научно-методической литературе по русскому языку как неродному // Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы. СПб.: Политехника, 2003. Т. 2. Русская литература в общекультурном и языковом контекстах. С. 303–307; Кулибина Н. В. Самодостаточность художественного текста как основа его понимания // Там же. С. 170–176.

При реконструкции концепта все перечисленные подходы не покрывают всей зоны его плана содержания, т.к. в поле анализа не включается когнитивный контекст произведения как смоделированной искусством действительности. Экскурсивные обращения к творчеству автора как единому тексту лишь частично заполняют данную лауну. Вопрос о границах, наполнении, механизмах формирования когнитивного контекста в художественном произведении остаётся открытым.

Обычно при реализации данной задачи в иностранной аудитории преподаватель использует в основном традиционные подходы – семантическое и лингвокультурологическое комментирование. Однако указанные механизмы срабатывают не всегда эффективно: при семантическом, и – шире – лингвистическом, комментировании с опорой на общеязыковые тезаурусы сразу же на первый план выступает проблема семантической диффузности слова в тексте. Это работа не просто с многозначным словом, вписанным в контекст определённой ситуации, а скорее, в методическом аспекте мы имеем дело с работой над словом с размытой денотативной и сигнификативной отнесённостью. Наиболее продуктивными здесь являются два механизма:

I. Обращение к наработкам в области писательской идеографии.

Современная лексикографическая практика, претерпев за последние десятилетия серьёзные изменения, принуждена оставаться «пленницей» необходимой условности – представлять значение многозначного слова как совокупность отдельных, чётко отграниченных лексико-семантических вариантов. При этом нарушается принцип диффузности значений многозначного слова, «который является решающим фактором, определяющим его семантику. То, что лексикографические описания не отражают этого (более того именно стремятся освободить словарные статьи от неопределённых примеров), существенно искажает представление о семантической структуре описываемых слов»<sup>1</sup>. Особенно значимым учёт принципа диффузности значения оказывается в писательской лексикографии, поскольку в художественном тексте существует сознательная установка на *одновременную* актуализацию *всей семантической структуры слова*. Одной из возможностей продемонстрировать смысловую глубину слова, учесть все его семантические потенции в тексте является предельная фиксация всех существующих синтагматических связей данной лексемы. Кроме того, полная синтагматика избранного слова позволяет видеть в словарной статье автора, а не голую матрицу, читать авторский мегатекст как непрерывный континуум.

В качестве примера попытаемся истолковать семантику лексемы СЕРЫЙ в идиолексиконе А. П. Чехова на базе всех фактов его употребления в логике «набрасывания смысла» (М. Хайдеггер). При располо-

---

<sup>1</sup> Шмелёв Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1969. С. 7.

жении значений мы для удобства восприятия отталкиваемся от традиционной системы значений данного слова в толковом словаре русского языка<sup>1</sup>. Кроме того, представляется существенным сохранение родовой отнесённости слова, которая возникает только в конкретных словосочетаниях, поскольку в идиолексиконе слова существуют не изолированно, а в непосредственной связи друг с другом, в том числе и чисто грамматической<sup>2</sup>. Для сравнения также отдельно подаются синтагматические ряды из художественных текстов (ХТ) и писем (П).

1. Обозначение цвета: цвет пепла, дыма, примесь чёрного, тёмного к белому.

ХТ. *Серый* гусь, дом, забор, кот; *серая* блуза, замша, казённая бумага, каменная баба, лошадь, материя, ночь; *серое* море, небо, одеяло, сукно; *серые* глаза, сумерки, стены.

П. *Серый* кошелёк; *серые* глаза, салфетки, стены.

Цвет, как уже отмечалось ранее, всего лишь одна из функций определения, которая оказывается непосредственно связанной с эмоциональной составляющей. Давно известно, что цвет способен оказывать влияние на настроение человека, кроме того, каждый цвет обладает собственной семантикой. Так, «серый» – это прежде всего полутон, неяркий, неопределённый («примесь тёмного к белому»), отсюда и восприятие данного цвета через ассоциативный ряд неопределённости, уныния, скуки, тоски, безысходности. И Чехов, разумеется, учитывает эти эмоциональные коннотации серого цвета.

2. перен. Болезненно бледный.

ХТ. *Серый* (бледно-серый) цвет кожи, вид; *серое* (жёлто-серое) лицо.

Как видим, синтагматика «серого» в данном значении достаточно ограничена и устойчива, представленные сочетания носят регулярный характер, и при изображении болезненного состояния Чехов часто использует формулу «серое лицо», либо сложные прилагательные с первой частью серо- в сочетании со словами вид, лицо.

3. перен. Посредственный, ничем не замечательный, не вызывающий интереса, скучный.

ХТ. *Серый* город; *серая* жизнь, полужизнь, сторона (жизни).

П. *Серый* двор, дом; *серая* жизнь, публика, труппа; *серое* воспоминание, поле;

◇ *Серый* круг.

Случаев употребления лексемы «серый» в данном значении немного, но именно оно, наряду с «цветообозначением-настроением» является ядерным. Ключевыми здесь оказываются сочетания со словом

<sup>1</sup> См., например: Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азъ, 1994.

<sup>2</sup> См. об этом: Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. С. 42.

«жизнь»: серая, однообразная жизнь; мещанская, кухонная, серая сторона жизни; неподвижная, серая, грешная жизнь. При этом само сочетание «серая жизнь» противопоставляется жизни как «существование, прозябание». Ср.: У меня такое чувство, как будто *жизнь* наша уже *кончилась*, а *начинается* теперь для нас *серая полужизнь* («Три года»).

В эпистолярной А. П. Чехова интересным в анализируемом значении оказывается устойчивое сочетание **серый круг**. В нём происходит контаминация двух сем – ‘цвет’ и ‘посредственность’. Ср.: ...*теперь же, когда вместо литературных физиономий во главе изданий торчат какие-то серые круги и собачьи воротники, пристрастие к толщине издания не выдерживает критики и разница между самым толстым журналом и дешёвой газеткой представляется только количественной, т.е. с точки зрения художника не заслуживающей никакого уважения и внимания* (П., 1888);

Использует это сочетание Чехов и в прозе, намеренно вскрывая связь между первым и третьим значениями лексемы «серый»: *Жизнь, которую я вижу сейчас сквозь номерное окно, напоминает мне серый круг: серый цвет и никаких оттенков, никаких светлых проблесков* («Драма на охоте»).

4. О погоде: пасмурный.

ХТ и П. **Серый** день, **серая** погода, **серое** утро.

В данном значении слово частотно присутствует как в художественных текстах, так и в письмах без какой-либо разницы в синтагматических связях: перед нами вполне традиционные формулы, которые являются средствами изобразительности – художественными деталями – только внутри заданного художественного целого.

Концепт СЕРЫЙ представлен в лексиконе автора также производными: сер, сереть (выглядеть, казаться серым), серо.

Наречие «серо» играет особую роль в создании «серого континуума» чеховских текстов, что обусловлено его грамматической функцией предиката. В нём Чехов фиксирует не визуальный ряд и связанный с ним эмоциональный настрой, а особый модус бытия. В тексте наречие «серо», как правило, соединяется с другими наречными образованиями и позволяет тем самым на ограниченном пространстве достаточно скухими языковыми средствами (знаменитая чеховская краткость) создать глубокий образ. Ср.:

*Между нами: супруга его тоже пьёт. Серо, скверно, ненастно* (П., 1890); *У меня новая лампа, многоуважаемая Мария Владимировна, всё же остальное скучно, серо и старо* (П., 1887); *Приходим в церковь. Серо, мелко и скучно* (П., 1888); *В Москве нет ничего нового. Скучно и грустно, и серо, и свинцово* (П., 1888).

Важным для понимания концепта СЕРЫЙ в идиолекте А. П. Чехова, на наш взгляд, является архетипическое значение серого

цвета как примеси чёрного к белому (см. «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля).

Чеховский мир предельно приближен к реальному, а знаменитая неидеологичность автора (читай: неоднородность) лучше всего проявляется в использовании полутона. Белый и чёрный как две крайние точки, абсолютный плюс и абсолютный минус, идеал и антиидеал, а между ними бытие, существование, жизнь, в которой ключевая роль отдана *примеси*. Но Чехов в данном случае не выступает её певцом, наоборот, сквозной анализ лексемы «серый» не выявил практически ни одного случая наличия положительной оценки в её употреблении. Дело, как нам представляется, в другом, в той художественной задаче, которую ставит перед собой автор. Так, в известном письме к А. С. Суворину (1888) Чехов замечает: «Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника». И Чехов просто ставит диагноз.

Таким образом, пошаговый (синтагматический) механизм реконструкции художественного концепта с использованием методов идеографии позволяет выйти читателю на метасемантический уровень творчества писателя, оптимизируя процесс понимания произведения.

II. Для продуктивной работы в данной области необходимо применение метода дискурсивного анализа, позволяющего ликвидировать разрыв между статическим и динамическим подходами при изучении художественного текста. На наш взгляд, говоря о фоновых знаниях читателя-инофона необходимо обратиться к понятию ментального пространства (блокам знаний о действительности) как контекста, обуславливающего семантику слова и текста. Именно подобные блоки связаны с процессом обработки знаний о мире, национальными ассоциациями, которые преломляются в сознании индивида и отражены в его лексиконе. То есть, как только человек начинает воспринимать языковое сообщение, он сразу же подключает когнитивные процедуры, выстраивает модель того содержательного и ментального пространства, в пределах которого он будет оперировать далее с текстом.

Роль этого метода особенно заметна, когда объектом исследования является произведение очень малого объёма, не предоставляющее языкового пространства для структурно-семантического анализа. Очень показательны в этом отношении рассказы «Встреча» Д. Хармса из цикла «Случаи»:

*Вот однажды один человек пошёл на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси.*

*Вот собственно, и всё.*

Приведённый текст на первый взгляд выглядит необычно и не вполне понятен. Этот эффект создаётся нарушением построения референтной ситуации «художественный рассказ»: нет кульминации, прота-



гонистов, не ясна коммуникативная цель рассказчика – для чего он рассказывал свою историю. Последнее как раз и определяется несовпадением когнитивных контекстов<sup>1</sup>: пропозиционального – знание о действительности и вторичного – знание о действительности, сконструированное искусством.

В общих чертах схема дискурсивного анализа, позволяющего выделить концепт, выглядит следующим образом<sup>2</sup>:

– *вот однажды* – ‘как-то раз, раньше’ (406) – выделяется одно действие из череды подобных ситуаций, сменяющихся во времени. Пропозициональный когнитивный контекст – время;

– *один человек* – какой-то человек, любой из нас. Пропозициональный когнитивный контекст – человек;

– *пошёл на службу* – совершил действие, которое совершает фактически ежедневно; лексема «служба» поддерживает семантику предыдущего сегмента *рядовой человек, обыватель*, так как на службу ходит каждый из нас, всякий. Нередко служба ассоциируется в нашем сознании с выполнением рутинной канцелярской работы. Пропозициональный когнитивный контексты – перемещение в пространстве; социально организованное действие;

– *да по дороге* – на традиционном, обычном маршруте, который совершается каждый день. Пропозициональный когнитивный контекст – пространство; локализация перемещения;

– *встретил другого человека* – обычное событие (каждый день на улице мы встречаем кого-то), связанное с другим таким же человеком, как мы. Пропозициональные когнитивные контексты – движение в пространстве с противоположных сторон; человек;

– *который, купив польский батон* – который совершил обычное действие (хлеб покупает каждый из нас почти ежедневно); польский батон в то время был самый дешёвый и наиболее часто покупаемый вид хлебобулочных изделий. Пропозициональный когнитивный контекст;

– *направлялся к себе восвояси* – ‘домой, к себе’ (91), т.е. совершал обычное действие (шёл из магазина домой). Пропозициональный когнитивный контекст – перемещение в пространстве;

– *Вот собственно, и всё* – указание на завершение действия и конец рассказа. Местоимение «всё» выступает в значении ‘только. ср. кончено, конец (разг.)’ (72). Большого ничего не бывает, больше ничего нет в рассказанной истории и в жизни. Пропозициональный контекст – действие, его завершение.

<sup>1</sup> Термины «пропозициональный» и «вторичный» вводятся нами для разграничения двух по своей природе принципиально различных видов когнитивных контекстов.

<sup>2</sup> Значения лексем даются в кавычках по изданию: Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1972. В скобках указаны номера страниц.

Из приведённого комментария нетрудно заметить, что пропозициональные и вторичные когнитивные контексты представлены бинарной оппозицией *«действие, человек, перемещение в пространстве // набор обычных, стандартных действий человека, из которых и состоит вся его жизнь»*. Когнитивная модель, которая структурирует данный контекст, вполне может быть определена как генерализация: развитие конкретной семантики лексем в сторону расширения, вплоть до процесса прономинализации. Эта семантика стандартизации, нивелирования индивидуального компонента жизни человека поддерживается и последней конструкцией текста – безличным предложением. В результате формируется концепт «Жизнь-клише».

Таким образом, применение метода дискурсивного анализа при исследовании механизмов тексто- и смыслопорождения является основой процесса понимания и интерпретации, выступает как необходимый элемент конкретной практики прочтения и освоения коммуникативного пространства художественного произведения.