

# УГОЛ ЗРЕНИЯ: НАУЧНЫЙ КОММЕНТАРИЙ



УДК 81'1  
ББК Ш10

**Н. Ф. Алефиренко**

*доктор филологических наук, профессор,  
Белгородский государственный университет (г. Белгород, Россия),  
e-mail: n-alefirenko@rambler.ru*

## Теория языка и культуры: в поисках методологии<sup>1</sup>

Проводится мысль, что в основе лингвокультурологической методологии лежат обыденные понятия особого рода: «концепты-словообразы», которые не превращаются в абстрактные понятия, а обогащаются (благодаря живому, не «теоретизированному» повествованию) поиском в фактах культуры смысла жизни.

**Ключевые слова:** язык, культура, лингвокультурология, лингвокультурологическая методология, концептология, концепт.

**N. F. Alefirenko**

*Doctor of Philology, professor,  
Belgorod State University (Belgorod, Russia),  
e-mail: n-alefirenko@rambler.ru*

## The Theory of Language and Culture: in Search of Methodology

The paper argues that lingvoculturological methodology is based on ordinary notions of special kinds, i.e. “concepts-wordimages” which are not transformed into abstract concepts, but are enriched (thanks to the living, not “theorized” narrative) by the search for the meaning of life in the facts of culture.

**Keywords:** language, culture, lingvoculturology, lingvoculturological methodology, conceptology, concept.

Возвращение к проблеме взаимоотношения языка и культуры будет актуальным, пока не завершится обоснование методологического фундамента лингвокультурологии. Пока положены лишь первые краеугольные камни. Возможно, поэтому современное видение объекта лингвокультурологии недостаточно рельефно отличает ее от смежных научных дисциплин. Отсутствие в лингвокультурологии чётких собственных методологических установок приводит к тому, что её предмет нередко «растворяется» в смежной научной дисциплине – когнитивной лингвисти-

ке, в основу которой кладётся аналитическая объективность «научности». И всё же, несмотря на их очевидное «родство», когнитивную лингвокультурологию следует отличать от когнитивной лингвистики. В отличие от «чистой» когнитивистики, культурология, как и другие науки, изучающие гуманитарное знание, «не может развиваться под сенью идеалов «научности» и объективности естественно-научного и тем более формализованного знания». Однако лингвокультурология – это наука! И как таковая, не может обходиться без принципов научного

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках государственного задания НИУ «БелГУ» № 633662011.

познания мира. Видимо, есть иные, не формализованные критерии научности, где методология и аналитизм успешно сочетается с нарративностью как свободным размышлением на пересечении различных срезов культуры, науки и искусства (Л. А. Микешина).

Необходимость комбинаторного подхода к объектам культуры, при котором органически соплагается нарративность, художественное мышление и элементы глубокого методологического анализа, обуславливается потребностью лингвокультурологии в неопределённом дискурсивно-мыслительном пространстве: между строгой научностью и вольной фантазией. Первая неприемлема по своей отвлечённости и по причине заключённого в ней методологического насилия над продуктами дискурсивного познания, вторая, как абсолютно ничем неограниченное воображение, в чистом виде так же неприемлема (А. В. Михайлов). Последним образцом гармоничного сочетания названных подходов считается знаменитая «Осень средневековья» Й. Хейзинги, содержащая в себе не только стилистику «рассказа», поэзии, но и элементы глубокого методологического анализа. При этом сам Хейзинга не приветствовал «беллетризованные исторические труды». И всё же его стремление к свободному и творческому мышлению может служить для лингвокультурологии неким образцом взаимодополнительности науки и нарратива. Сама природа гуманитарного знания предполагает особого рода «культурологическую» методологию, включающую многообразие «языковых игр» с обязательным наличием нарративных элементов. Примечательно, что в такой методологии не совсем обычны и сами понятийные средства. Это не логические понятия, а своего рода «понятия-ключи» (термин Э. Ауэрбаха), не абстрактные или взятые по аналогии, а скорее конкретно-образные и точно не определяющие, но схватывающие своеобразие предмета или события. Такие обыденные понятия близки к современным культурным «концептам», способным актуализироваться в различных «контекстах».

В основании лингвокультурологической методологии лежат обыденные понятия особого рода: «концепты-словообразы», которые не превращаются в абстрактные понятия, а обогащаются (благодаря живому, не «теоретизирован-

ному» повествованию) поиском в фактах культуры смысла жизни. Поиск методологических оснований лингвокультурологии должен, на наш взгляд, осуществляться путём гармонического использования идей концептологии, герменевтики и общей филологии. В соответствии с таким методологическим вектором на современном этапе развития лингвокультурологии предпринимается попытка интегрировать в лингвистические методы приёмы и методики культурологии: общефилософские, идеографические (описывающие) – метод В. Виндельбанда; интуитивистские (М. Шелер, Н. Гартман); феноменологические (Э. Гуссерль); герменевтические (Г. Г. Гадамер); структурно-функциональный анализ (К. Леви-Строс и др.).

В последнее время по способам репрезентации концептов разрабатываются и собственно лингвокультурологические методы. При этом исходят из того, что способы объективации концептов, протекающей по герменевтическому кругу, обеспечивают лингвокультурологу возможность создания речемыслительного «портрета предмета познания» (Е. Бартминский). В процессе создания такого «портрета», когда прорисовываются отдельные фрагменты (элементы) образа предмета, происходит лингвокогнитивный отбор и интерпретация отдельных культурно значимых смыслов. Отобранные таким образом признаки Е. Бартминский называет профилем, а само профилирование оказывается «сечением», поиском граней общественного сознания. В этом главное отличие его подхода от концепции Р. Лангакера. Если для первого основания профилирования служит общественное, этнокультурное сознание, то для второго – сознание субъективное, индивидуальное. В отличие от Р. Лангакера, ограничивающего профилирование рамками наблюдения, Е. Бартминский считает, что опытную рамку формируют различные коды (вербальный, поведенческий, мифолого-идеологический, предметно-символический).

На наш взгляд, имеет смысл говорить не столько о разных приёмах концептуального анализа, сколько о целесообразности их комплексного использования. Без сведения разновекторных методик к единому знаменателю объект и предмет теории взаимоотношения языка и культуры так и останутся размытыми.

УДК 882  
ББК Ш 5(2=Р)7-09

**Н. Б. Анциферова**

*кандидат филологических наук, доцент,  
Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический  
университет им. Н. Г. Чернышевского (г. Чита, Россия),  
e-mail: Lera\_anz@mail.ru*

## **Языковая структура образа рассказчика в «Дневнике актрисы» Татьяны Дорониной**

В статье на материале дневниковой прозы Татьяны Дорониной рассматривается один из важнейших компонентов языковой композиции текста – образ рассказчика. Языковая структура данной категории исследуется двумя методами: для вычленения и классификации словесных рядов используется контекстологический анализ; при распределении языковых единиц по ярусам с последующим перераспределением в организующие образ рассказчика словесные ряды применяется челночный метод. Исследование образа рассказчика позволяет сделать вывод о двухкомпонентности этой категории: языковая структура образа рассказчика представлена взаимодействием двух речевых сфер – я-повествуемого и я-повествующего. Двухкомпонентность образа рассказчика обусловлена сосуществованием в тексте текущих дневниковых и ретроспективных записей. В статье также выявляются и анализируются основные способы создания структуры образа дневникового рассказчика, в частности взаимодействие словесных рядов и мена точек видения.

**Ключевые слова:** словесный ряд, точка видения, языковая композиция, языковая структура образа рассказчика, я-повествуемое, я-повествующее.

**N. B. Antsiferova**

*Candidate of Philology, associate professor,  
Zabaikalsky State Humanitarian Pedagogical University  
named after N. G. Chernyshevsky (Chita, Russia),  
e-mail: Lera\_anz@mail.ru*

## **Language Structure of the Image of the Story-teller in Tatyana Doronina's *The Diary of An Actress***

The paper analyses one of the most essential components of the language composition of the text, the image of the story-teller in Tatyana Doronina's diary prose. The language structure of the given category is investigated by two methods: the contextual analysis is used to distinguish and classify verbal series; the shuttle method is applied to divide language units into circles with their subsequent redistribution among verbal series that organize the image of the story-teller. The analysis of the image of the story-teller allows drawing a conclusion about the two-component structure of this category: the language structure of the image of the story-teller is presented by the interaction of two speech spheres – I-narrated and I-narrating. The two-component structure of the image of the story-teller is determined by the coexistence of current diary and retrospective records in the analyzed text. The author identifies and analyzes the main ways of creating the structure of the diary story-teller, the interaction of verbal series and changes in the points of view, in particular.

**Keywords:** verbal series, point of view, language composition, language structure of the image of the story-teller, I-narrated, I-narrating.

Своеобразие языковой структуры рассказчика в «Дневнике актрисы» Т. Дорониной обусловлено одновременной экспликацией памяти

как индивидуальной когнитивной структуры и как культурно-исторического феномена, что определяет гибридность жанра исследуемого

текста – синкретизм дневника и беллетризованной биографии. Выбор авторского жанрового определения (дневник) есть проявление усиления личностного начала и формирования игровых тенденций в осовремененной литературе. Так, форма «рассказ в рассказе» традиционно используется в заведомо фикциональных произведениях словесности для имитации ориентированной на ретроспекцию неподготовленной устной речи, носящей оттенок доверительности. Однако введение в заглавие текста определения «дневник», наряду с присутствием абсолютных временных операторов в обрамляющих ретроспективное повествование записях, актуализирует в сознании читателя установку на достоверность, минимальность вымысла, относительную синхронность протекания событий и их фиксации. В связи с обозначенной выше жанровой спецификой контексты, в которых языковой материал представлен с установкой на ретроспекцию, условно назовём *мемуарными*, а композиционные отрезки, соотносённые с осью реального календарного времени, – *дневниковыми*. Графически эти формы повествования дифференцированы: датированные записи выделены курсивом и отграничены от ретроспективных пробелом.

Л. М. Ньюбина, исследуя автобиографию «Луковица памяти» Г. Грасса, пишет: «В процессе саморефлексии в автобиографическом модуле возникает достаточно сложное взаимодействие нескольких «Я». «Я» – это субъект; «Я» – это объект повествования; «Я» – это монологическое, самовыражающееся авторское «Я»» [4, с. 42]. Показательна, на наш взгляд, мысль Н. А. Бердяева: «Моя личность не есть готовая реальность, я созидаю свою личность, созидаю ее и тогда, когда познаю себя; «я» есть, прежде всего, акт» [1, с. 297].

Существование в структуре «Дневника актрисы» двух повествовательных форм определяет характер языковой организации образа рассказчика: субъектное расслоение по отношению к ситуации говорения позволяет выделить *я-повествуемое*, по степени художественности и функционально сходное с персонажем, и *я-повествующее*, максимально близкое автору. При этом, на наш взгляд, интерпретируя мемуарные композиционные отрезки, следует говорить о наличии в тексте неявного рассказчика, а не о прямом появлении автора. «Объект «прочтения» в повествовании – даже если это собственное прошлое человека – никогда не остаётся равным себе. Очевидно, что личный опыт

не есть фиксированная совокупность событий, их участников, мест и дат; все они существуют в сознании не как «гербарий» из «памятных листов», а как puzzle, в котором каждый элемент сам по себе не имеет значения – и лишь сложенные вместе «случайные» фрагменты образуют связную и понятную картину» [2, с. 15].

Образы я-повествуемого и я-повествующего эволюционируют: мемуарный рассказчик-персонаж «взрослеет», проходит трудный жизненный путь; «взрослый» рассказчик постепенно раскрывает свой внутренний мир, доверительная тональность его повествования переходит в исповедальность. Это эксплицируется в языковой структуре каждого образа не только через постепенную смену спектра словесных рядов, но и через характер соотношения речевых сфер я-повествуемого и я-повествующего.

В записях, посвящённых периоду детства и отрочества, передача «голоса» от одного образа к другому осуществляется через столкновение или наложение друг на друга речевых сфер рассказчика-девочки и «взрослого» рассказчика. Обратимся к тексту:

*«П. П. 84.*

*Как долго мы ждали тогда Васю.*

*Мама с Галей ушли в Данилов, мама – устраиваться на работу, Галя – в школу. Я осталась с Лизаветой. Лизавета встаёт, когда на улице ещё темно, хозяйство у неё маленькое – один огород, но она привыкла вставать рано. Я лежу на печке вместе с кошкой и тремя котятками. Эта кошка окотилась летом, когда мы спали в холодном чулане, окотилась прямо на сенном матраце, на котором спали мы: мама, Галя, я. Нюра не отдала котят топить. То, что кошка окотилась рядом с нами, показало Нюре хорошим знаком. И вот теперь три живых котёнка, кошка и я спим на печке и ждём, когда Лизавета принесёт от соседей парного молока. Лизавета не спешит. <...> Потом за мной пришла мама. Она устроилась на комбинат – шить солдатские шинели. <...> Помимо работы на комбинате, мама ходила подрабатывать – убирать капусту. Галя тоже ходила. Потом они обе простудились и ноги у той и у другой покрылись какими-то струпами. Фельдшер Михаил Петрович сказал, что это от какого-то обмена веществ» [5, с. 37–38].*

В данном примере я-повествующее и я-повествуемое значительно дистанцированы: запись датирована 1984 г., при этом в повествовании взрослого рассказчика (выделено полужирным курсивом) дано косвенное указание на

время (через ретроспективное использование указательного местоимения «тогда») – период Отечественной войны (семья ждёт отца с фронта). Кроме того, дискурс рассказчика-девочки маркирован:

1) тавтологическими повторами (выделены подчёркиванием), характерными для речи ребёнка;

2) номинацией Лизавета (родная бабушка), поскольку детям младшего возраста свойственно называть близких родственников только по имени;

3) использованием слов с неопределённой семантикой (*какими-то, какого-то*), указывающих на незнание девочкой сущности некоторых описываемых явлений;

4) характерным синтаксическим строем: простые предложения с последовательным присоединением, сложные предложения с придаточными причины отражают специфику детского сознания – быстрая смена объектов внимания и стремление мгновенно объяснить, понять происходящее вокруг.

Переключение речевых сфер происходит через слово «*Вася*», которое, присутствуя в графически выделенном дискурсе я-повествующего, одновременно включено в мемуарный контекст я-повествующего, поскольку подобная номинация родного отца есть языковая экспликация точки видения рассказчика-девочки. Обозначенные особенности в сочетании с пассивностью «взросло-го» рассказчика, создают впечатление объективированного повествования от третьего лица, однако присутствие в тексте перволичных форм глаголов и местоимений сохраняет дневниковость письма.

Приведём ещё один пример.

«15.11.84.

***Я ничего не репетирую. Я так мало играю. Злой правитель моей судьбы распорядился именно так: «Не давать ей ничего!» И я вспоминаю опять сегодня то, что окрестило меня на эту вечную, неутоленную жажду. Называется эта жажда – «театр».***

... Ах, какое было солнце, оно бежало передо мною, превращало грязные стёкла окон в чистый хрусталь, лужи под ногами становились синими, а чистый воздух с залива переполнял меня. Так пахнет в Ленинграде только ранней весной – лёд только начинает таять, а солнечный свет вездесущ и всеобъемлющ.

<...> Мы – в Ленинграде, мы приехали, наконец, домой после долгого и тяжёлого отсутствия и тоски по дому. Мы дождались вызова, который нам прислал из Ленинграда отец. Я за-

ходила по три раза на почту и говорила: «Нет Дорониным драгоценного письма?» Усталая женщина в платке брала каждый раз тоненькую пачку писем и говорила: «Нет! Нет никакого – ни ценного, ни драгоценного» [5, с. 54–55].

Дискурс я-повествующего представлен книжно-патетическим словесным рядом (злой правитель моей судьбы распорядился именно так – что окрестило меня на эту вечную, неутоленную жажду – называется эта жажда – «театр»), который, при переключении на речевую сферу я-повествующего, лишь преобразуется в книжно-романный (ах, какое было солнце, оно бежало передо мною, превращало грязные стекла окон в чистый хрусталь, лужи под ногами становились синими, а чистый воздух с залива переполнял меня – солнечный свет вездесущ и всеобъемлющ), а потому дистанцирование рассказчиков происходит на уровне временной организации их дискурсов. Д. С. Лихачев отмечал: «Время в художественном произведении – это не только и не столько календарные отсчеты, сколько соотносительность событий» [3, с. 213]. Чёткое расслоение речевых сфер наблюдается при включении в языковую структуру я-повествующего повседневно-разговорного словесного ряда (*мы – в Ленинграде; мы дождались вызова; я заходила по три раза на почту и говорила: «Нет Дорониным драгоценного письма?»; брала каждый раз тоненькую пачку писем и говорила: «Нет! Нет никакого – ни ценного, ни драгоценного»*).

В последующих мемуарных записях, посвящённых «театральной жизни» (начиная с обучения в школе-студии МХАТ), спектр словесных рядов, организующих речевую сферу я-повествующего, практически совпадает с набором словесных рядов, представленных в дискурсе я-повествующего. Обратимся к тексту.

«23.12.84.

<...> ***Я перебирала сегодня свои «ежедневники» и мне казалось, что нелепая и неумелая моя жизнь упрекает меня за неразумность, за вечное детство, за лень, за отсутствие терпимости, за гордыню. Дневники – письменное свидетельство моих недостатков и моей слабости.***

<...> ***Но зачем ещё эта мука воспоминаний? Больно так, будто всё, что было со мной двадцать, тридцать лет назад, происходило вчера. И сегодня мне больно писать о последнем курсе в студии.***

У меня хватило сил – «потом» да и «тогда» – сделать вид, что я ничего не знаю, ничего не понимаю. Но остался «счёт» в сердце,



и боль от несправедливости, и остался рассказ Вершилова, и его дрожащие руки, и слезы его, которые он так старался скрыть.

<...> На меня были заявки из Александринки, из театра Охлопкова. Но это было слишком близко. Распределили меня в Волгоградский областной драматический театр со ставкой 69 рублей» [5, с. 128–129].

В данном композиционном отрезке речевые сферы обоих рассказчиков пронизаны книжно-романным словесным рядом (нелепая и неумелая моя жизнь упрекает меня за неразумность, за вечное детство, за лень, за отсутствие терпимости, за гордыню – но зачем ещё эта мука воспоминаний? – остался «счёт» в сердце, и боль от несправедливости – и слезы его, которые он так старался скрыть), плотность которого на протяжении всего композиционного отрезка остаётся достаточно высокой. И вновь основным критерием разграничения рассказчиков становится соотнесённость повествования с осью времени.

В заключительных записях образы я-повествуемого, на протяжении динамического развития текста «росшего» и «тянувшегося» к «взрослому» рассказчику, и собственно я-повествующего становятся тождественными, уже не дифференцируются графически, происходит слияние двух речевых сфер.

«30.11.97.

«Напишите о «сегодня». Трудно. Трудно писать. И я не понимаю – почему «сегодня» не порождает поэтов, почему нет настоящих пьес, почему оскудела проза. Не пишут. Слишком больно. Душе больно. Она полна только болью – наша душа. За землю, на которой мы живем, за людей, которые живут в муке, за стариков, которых толпами гонят в огромную общую могилу, за детей, которых продают, калечат, убивают, бросают в мусорные баки. Статистика, опубликованная в печати, должна бы привести в чувство наших правителей. Но азарт, с которым рвут на части нашу кроткую и безответную Родину, не имеет аналогов в истории человечества. Безумие разрушения. Сыновья раздирают тело своей

матери. Оставлены далеко позади татарские набеги, вражды нашествия, гражданские войны. Статистика потерь «тогда» и «сейчас» несопоставима. Нарушены все нравственные принципы, законы совести, законы естества. Все противоестественно, как на картинах Босха. Потеря лиц. Чудовища в пророческом «сне Татьяны» у Пушкина явили свои, скрывавшиеся донны, уродства и хохочут, глядя на лик Богородицы. <...>» [5, с. 272].

Для данного композиционного отрезка характерно интенсивное взаимодействие ораторско-публицистического (за землю, на которой мы живем, за людей, которые живут в муке, за стариков, которых толпами гонят в огромную общую могилу, за детей, которых продают, калечат, убивают, бросают в мусорные баки – статистика, опубликованная в печати, должна бы привести в чувство наших правителей – азарт, с которым рвут на части нашу кроткую и безответную Родину, не имеет аналогов в истории человечества – статистика потерь «тогда» и «сейчас» несопоставима – нарушены все нравственные принципы, законы совести, законы естества) и книжно-патетического (выделен полужирным курсивом) словесных рядов, которые чередуются и накладываются друг на друга не только на лексико-фразеологическом, но и на грамматическом уровне. Так, транспозиция наречия «сегодня», с одной стороны, может быть рассмотрена как средство создания образности; с другой стороны, частая субстантивация характерна для публицистических текстов. Парцелированные конструкции, неполные предложения, телеграфный стиль письма служат одновременно для создания эффекта взволнованной речи и для перераспределения внимания адресата (читателя), что актуально для дискурса современных СМИ.

Таким образом, в «Дневнике актрисы» Т. Дорониной двухкомпонентность языковой структуры образа обусловлена сосуществованием элементов беллетризованной автобиографии и собственно дневника, что, в свою очередь, мотивировано особенностями экспликации индивидуально-авторской мира в языковой картине текста.

#### Список литературы

1. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М. : Междунар. Отношения, 1990. 336 с.
  2. Кучина Т. Г. «Я»-повествователь как «ненадежный читатель» автобиографического претекста в русской прозе конца XX – начала XXI вв. // Филологические науки. 2007. № 2. С. 14–21.
  3. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М. : Наука, 1979. 360 с.
  4. Ньюбина Л. М. Метафоры времени – метафоры судьбы (Об автобиографии Г. Грасса) «Луковица памяти» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2008. Том 67. № 1. С. 38–48.
- Источники:
5. Доронина Т. В. Дневник актрисы. М.: Молодая гвардия, 2005. 335 с.

Статья поступила в редакцию 30 ноября 2011 г.