

ЮГРА, СИБИРЬ, РОССИЯ
ПОЛИТИЧЕСКИЕ, ЭКОНОМИЧЕСКИЕ,
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ
ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию высшего филологического образования в Ханты-Мансийском автономном округе — Югре

г. Нижневартовск, 24—25 октября 2013 г.

Нижневартовск
2013

ББК 72я43
Ю 15

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Нижевартовского государственного университета

Ответственный редактор
кандидат философских наук, доцент А.В.Себелева

Ю 15 Югра, Сибирь, Россия: политические, экономические, социокультурные аспекты прошлого и настоящего: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию высшего филологического образования в Ханты-Мансийском округе — Югре (г.Нижевартовск, 24—25 октября 2013 г.) / Отв. ред. А.В.Себелева. — Нижевартовск: Изд-во Нижеварт. гос. ун-та, 2013. — 113 с.

ISBN 978–5–00047–036–7

Сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию высшего филологического образования в ХМАО—Югре, объединяет работы по проблемам массовой коммуникации, актуальным вопросам филологии, истории русской литературы.

ББК 72я43

ISBN 978–5–00047–036–7

© Издательство НВГУ, 2013

Раздел I. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ

Е.В.Акимова

г. Радужный

МБОУ СОШ № 6

О СОДЕРЖАНИИ ТЕРМИНА «ГРАММАТИКА» В ИЗЛОЖЕНИИ КАЗАНСКОЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Обращение к системе наименований, используемых казанскими учёными для обозначения категорий и форм современного для них русского языка, обосновывается двумя причинами. Во-первых, термины грамматики, существуя в синхронной системе, отражают процессы их развития из системы терминов общезыковедческих понятий и категорий; во-вторых, всеми казанскими грамматистами, несмотря на критическое отношение к компаративистским исследованиям, широко применялся исторический метод. Блестящий опыт такого исследования русского языка дал В.А.Богородицкий в «Общем курсе русской грамматики», которая сыграла «огромную научно-воспитательную работу в истории русского лингвистического образования» [6, 316]. Описывая состояние русского языка второй половины XIX в. как систему одновременно существующих и взаимосвязанных элементов, он сумел показать их историческое. Исторический метод сказался как в умелом отделении фактов истории русского и старославянского языков, так и в исторических справках и сравнениях с «церковнославянским языком». Грамматическое исследование В.А.Богородицкого подтверждает исходный тезис современного языковедения о том, что в синхронных грамматиках в определённой мере всегда присутствует исторический момент, поскольку язык не определяется «как объект, нестатистический по своей природе, динамика рассматривается как неотъемлемое свойство языка в любой момент его существования, в том числе и синхронии» [8, 451].

Интернациональный термин, восходящий «к греческому существительному множественного числа среднего рода *γραμματικά*, производному от прилагательного *γραμματικός*, первоначально значил «написательные» (мн.ч.) или «относящиеся к написаниям»; иначе говоря, первоначально грамматика понималась ... как правила написания». В античном языкознании термин получил и «расширенный смысл»: им «стали означать учение о системе языка, описание системы языка» [9, 358—359]. Оба значения нашли отражение в русской грамматической традиции. Представлены они, по наблюдению Б.А.Успенского, и в первой русской грамматике В.Е.Аодурова, созданной по образцу славянских грамматик, которые, в свою очередь, следовали примеру греческих грамматик: «Грамматика есть такая наука, которая обыкновенную ч(лвч)ескую рѣчь приводить въ обыкновенныя правила ... надлежитъ въ Грамматикѣ перво ра(з) су(ж)дать о літера(х), ихъ ра(з)дѣленіи и употребленіи, пото(м) о слова(х), особливо о и(х) главны(х) свойства(х), о ра(з)личіи ме(ж)ду собою, послѣ о слова(х) соединены(х), то есть о цѣлой рѣчи, а на послѣдокъ какъ всякое въ рѣчи положен(н)ое слово правильно выговарива(т) ... Отъ сего произошло ра(з)дѣленіе Грамматикіи ... на Орфографію, Этимологию, Свнтаксісъ и Просодію» [10, 93]. Многозначность термина *грамматика*, его неустойчивость в определении «строя языка» позволили академику В.В.Виноградову назвать его в своё время «одним из самых противоречивых в лингвистической литературе» [5, 10].

В истории русской лингвистической мысли представление о том, какие строевые уровни языка образуют его формальный строй, неоднократно изменялось. Если в петровскую эпоху термином *грамматика* актуализировались — в связи с противопоставлением русской и церковнославянской языковой стихии — вопросы орфографии и графического различия азбук, то впоследствии этим термином стала обозначаться «система морфологических категорий и форм, синтаксических категорий и конструкций и способы словопроизводства». Этим же термином стала называться «наука о разных уровнях формального строя языка в их взаимодействии» [11, 92—94]. Разумеется, вопросы орфографии, вне зависимости от акцентуации грамматической абстракции,

«всегда находились в центре внимания» исследователей, поскольку она «играет доминирующую роль в самосознании литературного языка» [10, 5]. Именно по этой причине, по образному выражению Е.Ф.Будде, орфография является «центром тяжести» в школьном преподавании родного языка [4, 6]. Из казанских исследователей о значении орфографии в обучении детей много писал А.И.Александров. Он считал, что языковедение как наука «выходит иногда за пределы прямого пути и то, что считается истиной, со временем может быть неверным. И тогда даже, когда мнения учёных на взгляд совершенно меняется и прежние теории совершенно отбрасываются, в новых взглядах и теориях фигурируют знания, основанные на орфографии» [1, 3]. Его пособие «Наглядное изучение русского правописания» (1911) для учащихся 1-го и 2-го года обучения основано на данных современной для его времени экспериментальной психологии и содержит правила, иллюстрации и печатные тексты для списывания.

Как известно, И.А.Бодуэн де Куртенэ требовал «не навязывать языку чуждых ему категорий, а доискиваться того, что в нём действительно существует; доискиваться же этого путём определения «чутья языка» ... или объективно существующих языковых и внеязыковых ассоциаций» [3, 52]. Соответственно этой установке, замечает Е.А.Земская, он понимает грамматику не как плод мысли учёного, вносящего порядок в язык, а как выявление того, что объективно заложено в языке [7, 61]. Научное описание языка, констатирует неоднократно учёный, должно охватывать описание всех его уровней, поэтому термин *грамматика* им трактуется « в самом широком смысле этого слова» [3, 100]. И.А.Бодуэн де Куртенэ ни в одной из работ не предлагает дефиниции термина — объём его семантического значения определяется посредством перечисления составляющих признаков: «С объективно-психологической точки зрения грамматика распадается на следующие отделы: 1) ... *фонетику, фонологию, звукоучение*, распадающееся на несколько частей: антропофонику ... психофонетику ... фонетику историческую ... сравнительную фонетику. Кроме фонетики под понятие грамматики подходят: 2) семасиология ... 3) морфология ...распадающаяся на: а) морфологию и б) синтаксис; 4) лексикология ... 5) этимология ... » [3, 100]. (Ср.: «...грамматику подразделяют прямо на три части — фонетику, морфоло-

гию и синтаксис ... все эти отделы тесно связаны между собой, так как каждое слово нашей речи представляет собой одновременно факт фонетический, морфологический и синтаксический» [2, 5]; «Грамматика — изображение или описание строения известного языка во всех (или только главнейших) его особенностях» ... Каждая полная научная грамматика представляет следующие отделы: 1) фонетику; 2) морфологию; 3) синтаксис. ... С большим развитием языкознания в научную грамматику должен будет войти как четвёртый отдел *семасиология*» [12].

Включение казанскими исследователями в состав грамматики фонетического и лексического уровней объясняется их взглядом на специфику языковых процессов, которые сводились к процессам физиологическим и психологическим. Объяснение языковых процессов с этой точки зрения предопределило специфическое употребление терминов *фонетика*, *морфология* и *синтаксис*.

Литература

1. Александров А.И. Языковедение и славяноведение, их метод и задача. Казань, 1889.
2. Богородицкий В.А. Общий курс русской грамматики (из университетских чтений). 6-е изд. М., 2005.
3. Бодуэн де Куртене И.А. Избранные труды по общему языкознанию. М., 1963. Т. II.
4. Будде Е.Ф. Русский язык. Изд. 3-е. Казань, 1916.
5. Виноградов В.В. Терминология и норма. М., 1972.
6. Виноградов В.В. История русских лингвистических учений. М., 1978.
7. Земская Е.А. «Казанская лингвистическая школа» проф. И.А.Бодуэна де Куртене // Русский язык в школе. 1951. № 6.
8. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н.Ярцевой. М., 1990.
9. Поливанов Е.Д. Труды по восточному и общему языкознанию / Составление, комментарии и указатели Л.Р.Концевича. М., 1991.
10. Успенский Б.А. Первая грамматика на родном языке. М., 1975.
11. Энциклопедия. Русский язык / Под ред. Ю.Н.Караулова. М., 1997.
12. Языкознание. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/120476

**ИСКУССТВО КАК МАРКЕР ТРАГИЧЕСКОЙ
КОЛЛИЗИИ НА ГРАНИЦЕ КУЛЬТУРНЫХ ЭПОХ:
Ф.И.ТЮТЧЕВ И О. ДЕ БАЛЬЗАК**

Синтез любви, искусства, бесконечного непреходящего радостного познания, культивируемый ранним романтизмом, претерпел трагическую метаморфозу в позднем романтизме, в частности, в лирике Ф.И.Тютчева, свободно играющего романтическими образами. Это иронически игровое разрушение было вовлечено в общий процесс иронической деконструкции системы ценностей культуры романтизма. Стихотворение Ф.И.Тютчева «Не верь, не верь поэту!» (1831—1839 гг.) содержит именно такие вибрации.

Само название, с удвоенным призывом «не верь», содержит иронию, ибо поэт в романтизме — пророк и объект культового преклонения. Двоемирие в стихотворении составили мир девы, уподобленный раю, где прачеловек жил, не зная греха, но не ведая и свободы, и мир поэта, свободного от пошлости («чистая рука», не нарушающая «святыни»). Это уводит Тютчева за пределы традиционного понимания романтического героя, страшного в своей стихийности. Равнодушие стихии к частным проявлениям бытия («Вотще поносит или хвалит / Его бессмысленный народ...») указывает на равновеликость поэта природе, подчиняемой лишь самой себе. Стихия «палящего» огня, которого надо «страшиться», ибо он «обожжет», не имеет ничего общего с традиционным представлением о пылкой любви и горячем сердце. В тютчевской картине мира огонь — злая, губящая природу сила¹ [См.: 4, 106]. Следовательно, поэт, от любви которого предостерегается дева, выступает как персонификация разрушительного зла, уносящего жизнь, воплощаемую в стихотворении нежным образом

¹ Однако «огненная тема», данная у Ф.Тютчева по-разному, обнаруживает в иных случаях и «нечто общее положительное (сфера успеха, приработка, плода, славы) — «Небесный свод, горящий славой звездной» (См.: Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством // Тютчевский сб. Тарту, 1990. С. 72).

невинной жертвы. Так романтическая оппозиция «поэт — дева» преобразуется в иную: «огонь — природа» = «небытие — бытие». Выделенные оппозиции сопряжены с пространственной игрой:

поэт (верх) _ дева=любовь (верх)
поэт=огонь= небытие (низ)

Это доказывает, что Тютчев разрушает романтическую модель посредством деконструкции романтической оппозиции, из которой изымается один из компонентов, что приводит к утверждению односферного пространства и утрате прежде декларируемой идеальности.

Идеальная личность творца-созидателя ввергается в сферу бытийно-обыденных отношений, что проявляется и в оппозиции — «жалящая “змия”» — «сосущая пчела»: «Он не змиею сердце жалит, / Но как пчела его сосет». Лексема «змия» вызывает аллюзии с библейским змием, жалящим сердце словом, искушающим словом (мотив искушения — один из основных в позднем романтизме). Пчела с древних времен символизировала красноречие; на уста Платона и Пиндара опускались пчелы, дабы привлечь к ним пиитический дар [7, 409]. В то же время глагол «сосет» указывает на длительность действия, на перенос всего происходящего в мир сложных и мучительных межличностных отношений, не вписывающихся в пределы романтической проблематики. «Любовь и самое творчество, являясь порождением глубин человеческого духа, несут вместе с тем опасность нарушения гармонии личности и разрушения ее целостности» [5, 419], — пишет Л.М.Лотман.

Важен еще один аспект проблемы: Тютчев, по наблюдению Л.Я.Гинзбург, крайне редко говорит в своих стихах о «поэте, поэзии, вдохновении» [2, 92]; ироническое отношение к самой проблеме в свете обозначенного выше тяготения к импровизации не могло дать устойчивого представления о творце и творчестве, что и породило иронические колебания в общем осмыслении темы: «То своенравно весел, то угрюм, / Рассеян, дик, иль полон тайных дум, / *Таков поэт — и ты презрел поэта!*» [6, 153] (эмфаза моя. — Т.Д.)

Повесть О. де Бальзака «Дом кошки, играющей в мяч» (1830 г.) является бытийно-обыденной иллюстрацией тютчевского манифеста. Августина Гильом, чье буржуазное происхождение и свя-

занное с ним мещанское воспитание искупалось неземной красотой, поначалу являет собой идеальный образ поэтической возлюбленной, запечатленной гением на полотне. Вырванная любовью творца из своего буржуазного рая, девушка умирает от несчастной любви к художнику, растерзавшему ее сердце. Искусство оказывается средоточием губительной силы, активизирующейся при столкновении с реалиями жизни вне творчества. Центром столкновения становится портрет. С одной стороны, он воплощает бесконечное в конечном, божественную чистую любовь гения в материально выраженной предметности. С другой — становится вещью, вовлеченной в неэстетическую бытовую стихию адюльтера. И когда де Сомервье, терзаемый ревностью к герцогине де Карильяно, желает из мести написать ее в виде Мессалины у дворца Клавдия, становится очевидным, что и сам гений утрачивает свою причастность к бесконечному. Уничтожение портрета и последующая за ним смерть Августины, душа которой не вынесла страданий, и вовсе низводит художника до уровня «чудовища» [1, 74]. Именно так именует де Сомервье г-жа Гильом, мать Августины. Миры искусства и бытийно-обыденный, таким образом, сливаются воедино. В этом суть трагической иронии искусства, которое, воплощая божественное начало, становится орудием акта бытового преступления.

Бальзак завершает повесть словами, созвучными тютчевским строкам: «Смирненные и милые цветы, распустившиеся в долинах, быть может, умирают., *когда они пересажены слишком близко к небесам, где зарождаются грозы, где солнце палит и сжигает*» [1, 74] (эмфаза моя. — Т.Д.). Эти слова возвращают читателя к тютчевскому образу всеуничтожающего огня, сопутствующего гению, — прием, который Бальзак, навсегда сохранивший уважение к романтизму, любит использовать в повествовании, где бытовое и бытийное претерпевают превращения не только согласно прихотливому творческому воображению, но и в свете взаимовлияний культур. Бальзаку, как и Тютчеву, свойственна ироническая игра смыслами. Как реалист, понимая власть материальной конечности, он оставляет возможность вторжения романтической стихии, облагораживающей мир, мыслимый как реальный.

Существен еще один аспект — фаустовский. Встретив Маргариту, Фауст восхищен ее чистотой; юная Гретхен предвосхищает

тютчевскую деву и юную Августину: «О, как в неведение своем / Невинность блещет, как алмаз в оправе, / Не помышляя о своей цене...» [3, 141]. Фауст-влюбленный «пламенем объят» [3, 137] — у Гете стихия огня традиционно олицетворяет страсть. Но когда Фауст, жаждущий читать «тайнопись природы», понимает, что его самодостаточность не может быть питаема лишь женской любовью, он произносит слова, поразительно сочетающиеся с характеристикой тютчевского поэта: «Я сею горе и разлад, / Как с разрушительной силой / Летящий в пропасть водопад» [3, 135].

Фауст, расстроивший «светлый мир ребенка», сокрушен; он, по выражению Мефистофеля, «кипит», и теперь стихия огня-страсти трансформируется в отчаяние и гнев. Желание Фауста — «И в пропасть вместе с ней с обрыва / Я, оступившись, полечу» [3, 156] — вновь стихийно; в данном случае полет сродни водопаду — всесокрушающей водной стихии, равновеликой тютчевскому и бальзаковскому уничтожающему огню. У Бальзака де Сомервье страшен в гневе, но питается он уязвленным самолюбием обманутого любовника.

В стихотворении Тютчева деву от «поэтовой любви» предостерегает носитель опыта. Он также поэт, поэт-пророк, сродни Мефистофелю, заявившему Фаусту: «Она не первая» [3, 207]. Человеческое в предостерегающем, таким образом, противоречит романтическому в силу разрушения единства любви и творчества. Тютчев ведет сложную игру, одновременно выступая как носитель знания, как выразитель культурного опыта и как поэт, способный противопоставить человеческое — поэтическому.

У Бальзака объективный повествователь лишь обобщает происходящее. А носителем опыта выступают одиозные мещане Леба и Гильом, понимающие, что вне своего сословия сложно обрести счастье. Потому судьба Августины и Теодора де Сомервье — не только метаморфоза романтической любви и искусства, возникающая на границе культур, но и социальная трагедия. Культурная игра, осуществляемая Тютчевым и Бальзаком, кажется сходной, но лишь отчасти. Для русского поэта она — сама творческая стихия, а для французского романиста — его пиетет в отношении прошлой культуры, обращение к ценностям которой для него радостно.

Литература

1. Бальзак О. де. Дом кошки, играющей в мяч // Собр. соч.: В 15 т. М., 1951. Т. 1.
2. Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
3. Гете И.В. Фауст // Гете И.Ф. Избранное: В 2 т. СПб., 1997. Т. 2.
4. Козырев Б.М. Письма о Тютчеве // Литературное наследство. М., 1988. Т. 97. Кн. 1.
5. Логман Л.М. Тютчев // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3.
6. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений: В 2 т. М., 1994. Т. 1.
7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авторы-сост. В.Андреева, В.Куклев, А.Ровнер. М., 1999.

Н.А.Белова

г. Ханты-Мансийск

Югорский государский университет

ЖАНРОВАЯ СТРАТЕГИЯ ДЕТЕКТИВА В СОВРЕМЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ

Одним из знаковых явлений современного литературного процесса можно считать триумфальное возвращение жанра исторического романа, оказавшегося, как уже неоднократно бывало в истории мировой литературы, в эпицентре художественных экспериментов эпохи. Популярность исторического романа в литературе второй половины XX века объясняется, прежде всего, изменениями, произошедшими в мировоззренческих установках человечества после второй мировой войны и закрепившихся в картине мира постмодернизма. Еще Ж.Ф.Лиотар в своей работе «Состояние постмодерна» (1979) в качестве одного из постулатов нового типа культурного сознания провозгласил недоверие к «метарасказам», под которыми понимал «объяснительные системы», организующие буржуазное общество и служащие ему средством

самооправдания — религию, историю, науку, психологию, искусство [2, 7]. На место общих для всех истин, не подвергающихся сомнению, приходит индивидуальная интерпретация, право на собственную точку зрения, свою картину мира не только настоящего, но и прошлого. Исторические события перестают восприниматься как следствие некоей целостности, например, прогресса. Напротив, история, как и все в постмодерне, трактуется как проявление хаоса, результат случайности, а не исторической закономерности.

Ю.С.Райнеке исходит из того, что «мировая история» распадается на малые истории. Вместо одного метанарратива в современном полифоническом романе сосуществуют разные истории — версии, интерпретации. После дискредитации «больших историй», произошла «приватизация» истории — обращение к частному прошлому. И современный историк, и автор современных исторических романов склоняются к тому, чтобы свернуть с магистрали истории и исследовать то, что осталось в тени, не вошло в учебники по истории, по-новому взглянуть на великие события той или иной эпохи. И здесь они действуют в духе постмодернизма, один из главных постулатов которого — децентрализация, интерес к маргинальным проявлениям» [4, 24].

В развитии исторического романа второй половины XX века условно можно выделить два основных направления: традиционный роман в духе В.Скотта, цель которого заключается в максимально точном воспроизведении «местного колорита», и роман, возникающий на стыке истории и постмодернистской игры, порождающий симулякры как воплощение псевдореальности, созданной автором. Если достоинством первого типа романа является достоверность, ориентация на документальность повествования, то второй не стремится скрыть портновские швы, стягивающие прошлое и современность, историю и мифы о ней, бытующие в сознании читателя. Исторический роман вбирает в себя игровые стратегии, характерные для постмодернистской поэтики: тотальную иронию в эпоху утраты «больших нарративов», многоуровневость повествования, стилизацию, анахронизмы. Таковы тексты, ставшие классикой постмодернизма — «Имя розы» Умберто Эко, «Женщина французского лейтенанта» Д.Фаулза, «Парфюмер» П.Зюскинда.

В 2000-е годы в поэтике исторического романа наметились новые тенденции, обусловленные таким методологическим явлением, характерным для ситуации позднего постмодернизма, как «новый историзм». В трактовке А.Эткинда «новый историзм» представляет собой «историю не событий, но людей и текстов, в их отношении друг к другу» [5, 8].

Таким образом, «новый историзм» предполагает воссоздание исторических событий через литературный текст и систему ассоциаций, им порождаемых. В большинстве произведений, появившихся на рубеже веков — романах П.Акройда, О.Памука, Б.Шлинка, — эта черта реализуется через сочетание глубокой проработанности содержания и формы, тяготеющей к традициям массовой культуры. Современный литературный процесс невозможно представить без так называемых «остросюжетных романов», в течение последних двух десятков лет заполнивших полки книжных магазинов. Поток их не иссякает, но постепенно меняется их качество. И если раньше многочисленные полицейские детективы, романы с погонями и перестрелками должны были восполнить существующий в то время голод по развлекательной литературе, то современный читатель, пресыщенный и перекормленный развлечениями, ищет не только неожиданных поворотов сюжета, необычных героев, но и смысла, причудливого отражения жизни, нравственного посыла, которого часто недостает в реальности. Диффузия высокого и массового искусства, свойственная литературе эпохи постмодерна, проявляется в синтезе философского содержания, фактографической точности изображения реалий прошлого, обилии культурологических аллюзий и мифологем, свидетельствующих об ориентации повествования на традиции классической литературы, и формы, воспроизводящей излюбленные жанры массовой культуры — детектив, мелодраму, триллер, вестерн и другие.

В современной литературе детектив стал своеобразной художественной лабораторией. Детектив вбирает в себя структуру самых разных жанров. Они взаимодействуют, распадаются и порождают, если угодно, новый сверхжанр. Форма детектива, маргинальная природа жанра которого недвусмысленно связывает его с традициями массовой культуры, позволяет автору вступить в контакт с читателем, вовлекая последнего в игру, законы которой оп-

ределяются творческими задачами писателя. Подобная модель впервые появляется в романе У.Эко «Имя розы», в котором ведущими жанровыми стратегиями, характерными для современного постмодернистского романа, становятся детектив и история, ставшие основными способами раскрытия семиотического смысла романа [3, 472].

Детектив создает особое поле игры, интриги и диалога, которое востребовано современным читателем и единственное может достучаться до нашего сознания, искушенного и выжженного всеми событиями современности. Поэтому изучать современную жизнь вполне успешно можно по романам Жана-Франсуа Гранже, Ю Несбе или Фред Варгас. По-настоящему интересен только детектив с философской подоплекой и культурологической игрой. Стилизация и условность, присущие этому жанру, дают автору гораздо большую свободу в оценке современных тенденций, лишают повествование пафоса, вызывающего отторжение у читателя. А если копнуть детективное повествование глубже, там можно найти и философию, и психологизм, и культурологические аллюзии, и много чего еще. Возможно именно «постмодернистский» потенциал детектива, обусловленный его особым промежуточным положением между «высокой» и «массовой» культурой, вовлек в орбиту этого жанра Питера Акройда, пожалуй, самого титулованного английского писателя современности. Любимыми жанрами Акройда являются литературная биография и исторический детектив. В своем творчестве Акرويد интерпретирует в духе постмодернистской игры основные жанровые разновидности английского романа — готический, ньюгейтский и сенсационный роман.

Наибольший интерес с точки зрения корреляции жанровых стратегий детектива и поэтики постмодернизма представляет собой роман «Процесс Элизабет Кри» (1994). В структуре произведения диалог прошлого и настоящего реализуется через план культуры. Викторианская Англия воссоздается через систему театральных ассоциаций. В основе романа лежит шекспировская метафора «весь мир — театр». Декорациями действия становится Лондон, рассматриваемый Акرويدом как текст. Система ассоциаций с театром возникает и на уровне сюжета — истории жизни Элизабет Кри, актрисы мюзик-холла, от детства, проведенного в

знаменитом Грачевнике, до виселицы и спектакля, сыгранного в день ее казни, который переводит преступления главной героини в ранг произведения искусства. Образы исторических личностей — Дэна Лино (сценический псевдоним актера Джорджа Галвина (1860—1904), Карла Маркса, Чарльза Дикенса, Оскара Уайльда, младенца Чарли Чаплина — появляются на страницах романа, придавая истории Элизабет Кри не столько достоверность, сколько нарочитую театральность.

П.Акройд сознательно воспроизводит стереотипы, возникающие в сознании читателя при упоминании о викторианской эпохе: густой лондонский туман, «похожий на гороховый суп», за которым скрываются страшные преступления, упоминание об Уайтчепеле, в окрестностях которого убивал своих жертв Джек Потрошитель, идея зыбкости границ между жизнью и искусством, выраженная в эссе У. Де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств» и в романе О.Уальда «Портрет Дориана Грея». Мотив переодевания героини в мужское платье во время совершения ею преступлений подкрепляется упоминанием о знаменитом французском транссексуале шевалье д'Эоне, жившем в Лондоне во второй половине XVIII века, библиотекой которого пользовался Карл Маркс, один из героев романа. Мотив каббалы, которой интересуется друг Маркса Соломон Вейль, отсылает читателя к «Голему» Г.Майринка, роману, который можно считать прецедентным текстом для «Процесса Элизабет Кри». Смещение легко читаемых культурологических аллюзий и реминисценций, по мнению О.Ахманова, соответствует авторской идее, которая заключается в том, что театральность является способом новой постановки проблемы постмодернистской литературы — проблемы неподлинности, иллюзорности реальности [1, 15]. Той же цели служит разрушение традиционных повествовательных стратегий детектива, в котором роли сыщика и преступника изначально разведены, происходящее в романе Акройда. Роль сыщика делегируется читателю, который проходит через ряд мистификаций, окончательно потерявшись среди множества нарративов, версий, предположений и толкований события. Если в традиционном детективе рассказчик, «управляющий» читательским восприятием, является сыщиком или его помощником и тем самым держит читателя в безопасной зоне добропорядочных жертв или преследо-

вателей преступника, то в романе Акройда читатель, вовлеченный в игры героини, оказывается невольным психологическим соучастником преступления, еще не отдавая себе в этом отчета [1, 18]. Результатом авторских манипуляций с читателем становится не постижение истины — личности преступника и его мотивов, а сам процесс чтения, превращающийся в увлекательную игру.

Литература

1. Ахманов О.Ю. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Казань, 2011.
2. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998.
3. Лотман Ю.М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. М., 1989.
4. Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма (Австрия, Германия, Великобритания, Россия). М., 2002.
5. Эткинд А.М. Новый историзм, русская версия. М., 2001.

А.Н.Семенов

г.Ханты-Мансийск

АУ ДПО «Институт развития образования» ХМАО — Югры

КОНЦЕПТ ГОЛОС В ЛИРИКЕ Е.А.БАРАТЫНСКОГО

Физиологически голос — это совокупность разнообразных по высоте, силе и тембру звуков, возникающих у человека и многих видов животных в результате колебаний эластичных голосовых связок. С этой точки зрения голос можно определять как фонетическое письмо.

Эстетический взгляд, который можно понимать как философский, не ограничивается пониманием голоса только как фонетического письма. В эстетическом видении этот термин приобрел свою философскую размерность. Основной составляющей этого видения является, если не отождествление голоса и самого худо-

жественного сознания, то, как минимум, понимание того, что это сознание реализуется в голосе художника. Другими словами, голос выступает в качестве посредника между художественным сознанием и сознанием воспринимающим. Происходит это благодаря тому, что голос художника слова совмещает в себе элементы сознания, самосознания и элементы языка. Поэтому возможности поэтического сознания, самосознания в самой поэзии понимаются как возможности голоса поэта.

Присутствие или отсутствие голоса может пониматься как присутствие или отсутствие объекта (соловей в художественном сознании перестает быть соловьем, когда у него нет голоса). Может пониматься и как наличие или отсутствие способности к поэтическому воспроизведению мира («Пою, да разве я пою: мой голос огрубел в бою», Д.Бедный), и как вполне определенный способ этого воспроизведения («Во весь голос...», В.Маяковский или «Есть в голосе моем звучание металла...», Н.Майоров). Поэтому наличие или отсутствие голоса становится, в конечном итоге, показателем того, есть ли сам художник как таковой, как носитель художественного сознания.

Голос как проявление, как выражение поэтического сознания выступает в качестве главного показателя философии жизни художника. Это есть философия жизни не только потому, что смерть в ее средоточии исключает звучание голоса, как *самого субъекта*, так и *для субъекта*, но и потому, что исток смысла вообще всегда определяется как акт звучания (не только в фонетическом понимании) живого голоса творца. Суть содержания концепта голос поэтому не столько в звуковой субстанции или в физическом голосе, но в самой реализации речи в окружающем мире. И в этом смысле голос, если не тождественен, то родственен логосу, он выступает в качестве главного представителя логоса в окружающем пространстве и текущем времени.

Голос художника «превращает тело мира в плоть, создает из корпуса плоть, духовную телесность» (*Э.Гуссерль*). Для Максимилиана Волошина: «Лирика — это и есть голос. Лирика — это и есть внутренняя статуя души, изникающая в то же мгновение, когда она создается». Он утверждал, что мы знаем голос поэта «отнюдь не по описаниям его, а по стихам», ибо «смысл лирики — это голос поэта, а не то, что он говорит» [4, 543].

С другой стороны, понятно, что самосознание проявляется, в первую очередь, в отношении субъекта к объекту. Именно присутствие такого объекта хранится и воспроизводится поэтическим сознанием, самосознанием. В поэтическом сознании такой объект перестает быть чуждым, чужеродным явлением, ибо его понимание и воспроизведение есть проявление, есть показатель качества, своеобразия поэтического сознания. Иными словами, не только голос самого художника слова, но и голоса окружающего его мира — это духовная плоть его поэтического сознания. Поэтому голос (голоса) окружающего мира выступает в поэтическом сознании в качестве конституирующего идеального объекта, выражающего сущность этого сознания. Такой голос является историческим продуктом и появляется только благодаря акту творчества.

Вышесказанное позволяет выделить в поэтическом сознании два проявления концепта голос: *голос-субъект* (голос поэта) *голос-объект* (голоса мира). В содержание концепта голос, таким образом, входит не только наличие собственного, индивидуально-поэтического голоса, но и способность слушать голоса окружающего мира. В первом случае принципиально важна способность поэта к осознанию того, каким голосом он обладает: «Мой дар убог, и голос мой негромок...» и «Незвучный голос мой...» (*Е. Баратынский*) или «Есть в голосе моем звучание металла...» (*Н. Майоров*) и «Во весь голос» (*В. Маяковский*). А во втором — способность слушать и слышать голоса вне себя: «Мне тайный голос рек...» (*Е. Баратынский*) или «Мне голос был...», (*А. Ахматова*). И в конечном итоге, наличие своего голоса у поэта, а также возможности и выразительность его проявления напрямую зависят от его способности слушать и слышать голоса окружающего мира.

Голос-субъект можно определить как «моя способность или желание сказать», а голос-объект — это «моя способность или умение слышать». И то и другое можно идентифицировать под концептом *голос поэта*. В нем сливаются воедино значимость наличия субъективного качества (собственный голос) и значимость для сознания субъекта присутствия объекта (голос окружающего мира). Для поэтического сознания такое слияние — это присутствие *самого себя* и *для самого себя* в поэтическом пространстве одновременно.

Таким образом, голос поэта, как голос-субъект, это — философия его творчества, акт живого бытия его поэтического сознания, ибо дело, как мы помним, не звуковой субстанции или в физическом голосе, а в своеобразии материализации внутреннего мира поэта в слове. Голос-субъект можно понимать и как способность поэта *слушать себя*. Голос-объект выступает для поэта как свидетельство наличия, существования окружающего мира, как показатель качества этого мира. Однако голос-объект выступает и как показатель бытия конкретного поэтического сознания: способность слушать и слышать голоса окружающего мира есть показатель и своеобразия, и качества этого поэтического сознания. В одной разновидности поэтической индивидуальности концепт голос может проявляться в преобладании субъекта-голоса над объектом, в другой наоборот, третья разновидность проявления концепта голос представляют собой органически равноправное единство голоса-объекта и голоса-субъекта. Способность к тому, чтобы слушать и слышать свой голос для поэта также важна, как и его готовность слышать и понимать голоса окружающего мира.

В лирике Евгения Абрамовича Баратынского (1800—1844) концепт голос присутствует и в качестве объекта, и как субъект. Первое проявление голоса — это свидетельство существования окружающего мира и того, в каких отношениях с ним пребывают поэт и его лирический герой. Эти отношения выстраиваются преимущественно по принципу приятия, и связано это, в первую очередь, с тем, что голоса окружающего мира в лирическом пространстве Баратынского в значительной степени — это голоса дорогих и близких ему людей. И в этом смысле голос-объект становится у поэта голосом любви. Есть голос той, которую лирический герой «некогда любил» детской любовью, и она сама в те времена «в утро дней едва вступала». Одной из причин любовного чувства «в дни невинности беспечной» был голос возлюбленной, который через двенадцать лет изменился только в лучшую сторону:

<...> Твой голос стал еще приятней;
Сильнее взор волнует кровь;
Улыбка, ласки сердцу внятней... [1, 16]

«К АLINE», <1819>

Голос оказывается среди тех достоинств предмета юношеской любви, из-за которых «чувства прежние живей / В душе моей возобновились».

Лирическому герою Баратынского окружающий мир вообще часто является голосами дорогих и близких людей:

Я вспоминаю голос нежный
Шалуни ласковой моей,
Речей открытых склад небрежный,
Огонь ланит, огонь очей... [1, 90]

Дельвигу («Я безрассуден - и не диво...»), <1824>

Однако и голоса тех, кого в окружающем мире нельзя назвать друзьями и единомышленниками, имеют для лирического героя Евгения Баратынского свою, подчас ничуть не меньшую ценность. Происходит это чаще всего тогда, когда голос-объект и голос-субъект встречаются в одном лирическом пространстве. Первый, к примеру, может быть представлен, как в стихотворении «Спасибо злобе хлопотливой...» (1842?), «диким голосом» недругов, что не мешает ему выступать в качестве положительного начала:

<...> Слегка седеющий мой волос
Любил за право на покой;
Но вот к борьбе ваш дикий голос
Меня зовет и будит мой. [1, 262]

Голос недругов, которые в «злобе хлопотливой» обрушиваются на поэта, будит его собственный, пробуждает творческие порывы. Голос извне дает внутреннему голосу лирического героя - поэта вторую молодость, за что последний благодарен своим оппонентам:

<...> Спасибо! молодость вторую,
И человеческим сынам
Досель безвестную, пирую
Я в зависть Флакку, в славу вам! [1,262]

Сила голоса поэта, пробуждаемая к творчеству голосом недругов, такова, что вызывает зависть знаменитого поэта Древнего Рима¹ и заставляет петь славу тем, кто этот голос подает.

¹ Поэзия Древнего Рима знает двух поэтов с таким именем: *Валерий Флакк* (г. рождения неизвестен — умер около 90), в стиле «Энеиды» Вергилия перерабо-

Способность слышать голоса мира для лирического героя Баратынского — это одно из главных свидетельств того, что он жив, что он способен воспринимать этот мир, способен к творчеству. Жизнь вообще, как для героя сцены из поэмы «Вера и неверие» (1829) есть тогда, когда

<...> Пленяет свет веселый дня,
Пленяет Божие творенье,
Теперь в руке моей твою
Я с чувством пламенным сжимаю,
Твой нежный взор я понимаю,
Твой сладкий голос узнаю... [1,190]

А мертвец — этот тот, кто «незрящий и глухой», к кому напрасно звать «с рыданьем громким», кто уже не способен слышать голоса окружающего его мира. Смерть для поэта - это остановка его голоса, потеря способности голоса к «высшим звукам»:

Когда твой голос, о Поэт,
Смерть в высших звуках остановит,
Когда тебя во цвете лет
Нетерпеливый рок уловит... [1, 266]

«Когда твой голос, о Поэт...» <1843>

Остановка голоса поэта, по Баратынскому, это потеря его способности задевать живых, когда ему остается «живых задеть кадиллом» только собственной панихиды. Поэтому так дорого поэту-Баратынскому одно из проявлений окружающего мира — голоса братьев по перу, близких по духу, единомышленников. Таким выступает голос Антона Дельвига (1798-1831):

<...> В тихой, сладостной кручине
Слушать буду голос твой,
Как внимают на чужбине
Языку страны родной.[1, 19]

«Дельвигу», 1819

Голос поэта Дельвига так же дорог Баратынскому, как язык «страны родной», услышанный на чужбине. Есть в лирическом

тавший латинский перевод поэмы Аполлония Родосского «Аргонавтика»; *Квинт Гораций Флакк*, поэт эпохи Августа (63 г. до н.э. — 14 г. н.э.), родился в апулийском городе Венузии, на границе Лукании, был сыном вольноотпущенника. Кого из них имеет в виду Е.Баратынский, неизвестно.

пространстве стихотворения «Дельвигу» и объяснение того, за счет чего голос поэта обладает такой ценностью. Дельвиг, в видении Баратынского, тот, для кого звучат голоса окружающего мира, и эти голоса пробуждают («зовут к свирели») его собственный поэтический голос:

<...> Для кого в долине злачной,
Извиваясь, ключ прозрачный
Вдохновительно журчит,
Ты, кого зовут к свирели
Соловья живые трели,
Пой, любимец Аонид! [1, 19]

Голос поэта может возникать в лирике Баратынского и как отрицательное явление. Наблюдается это в стихах эпиграммного характера. К примеру, для того чтобы раскрыть сущность того, то представляют собой «стишки», которые пишет «Тоцев пиит», автор эпиграммы сообщает, что он их «покроем Пушкина кроит»:

<...> Но славы громкой не получит,
И я котенка вижу в нем,
Который, право, непутем
На голос лебедя мяучит. [1, 140]

«Свои стишки Тоцев пиит...», 1824 (?)

Для поэта, как героя лирики Евгения Баратынского, мир приходит, прежде всего, в виде голосов. Когда окружающее пространство стало таковым, что в нем «не слышны лиры звуки» и уже «блестит зима дряхлеющего мира», в котором стал «суров и беден человек», возникает Поэт — «нежданный сын последних сил природы». Его голос воспеваает «любовь и красоту», «мимолетные страданья / Легкомыслием целя». Поэт поет «поклонникам Урании¹ холодной»:

<...> Суровый смех ему ответом; персты
Он на струнах своих остановил,
Сомкнул уста, вещать полуотверсты,
Но гордыя главы не преклонил... [1, 235]

«Последний поэт», <1835>

¹ Урания — в греч. мифологии богиня астрономии, по позднему толкованию — одно из имен Афродиты как богини высшей идеальной любви.

Сомкнутые уста Поэта — это реакция первая на голос, на ответ мира людей, проявившийся в смехе. Второй реакцией становится его уход «в немую глушь, в безлюдный край», и в этом краю он слышит другие голоса: непокорного человеку моря, свободного и просторного, приветливого к одинокому Поэту:

Оно шумит перед скалой Левкада.
На ней певец, мятежной думы полн,
Стоит... в очах блеснула вдруг отрада:
Сия скала... тень Сафо!.. голос волн...
Где погребла любовница Фаона²
Отверженной любви несчастный жар,
Там погребет питомец Аполлона
Свои мечты, свой бесполезный дар! [1, 235-236]

«Голос волн» приводит Поэта к мысли о необходимости погребения своего дара там же, где погребена «любовница Фаона», поэтесса Сафо, тем более, что смеющийся над Поэтом свет «по-прежнему блистает» своей холодной роскошью:

<...> Серебрит и позлащает
Свой безжизненный скелет;
Но в смущение приводит
Человека вал морской,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой! [1, 236]

Лирическое пространство Евгения Баратынского, как уже наблюдали в стихотворении «Спасибо злобе хлопотливой...», знает встречу разных голосов, которые могут выступать как оппозиция. В названном выше стихотворении голос-объект и голос-субъект принадлежат одному миру, миру реальности. Такую оппозицию можно обозначить как горизонтальную. А в стихотворении 1822 (?) года «В альбом» («Когда б вы менее прекрасной...») оппозиция носит уже вертикальный характер: есть «голос нежный» той, которую лирический герой мог бы любить, дав «сердцу волю», однако есть другой, «тайный голос»:

² По греческому преданию, поэтесса Сафо (VII-VI вв. до н.э.) из-за любви к юноше Фаону, не ответившему ей взаимностью, бросилась в море с Левкадской скалы.

<...> Предаться нежному участию
Мне тайный голос не велит...
И удивление, по счастью,
От стрел любви меня хранит. [89]

«Тайный голос» выступает в качестве предостережения от того, чтобы лирический герой «дал бы сердцу волю» и был увлечен «прелестью опасной» той, от которой исходит «томный пламень» очей, той, которой принадлежит «голос нежный». Такая оппозиция выстраивается в соответствии с романтической идеей двоемира: «голос нежный» принадлежит миру реальности, а «тайный голос» - это представитель сверхреального мира, ему введома некая другая, тайная сторона внешне прекрасного и притягательного. Он хранит лирического героя от «стрел любви», однако причина такого предостережения, такого поведения «тайного голоса», как это принято в романтизме, остается неясной, остается тайной.

Такая оппозиция - явление для лирики Евгения Баратынского постоянное. Так, в стихотворении «Падение листьев» (<1823>, <1826>) реальность представлена «голосистым соловьем», который «умолкнул в роще бесприютной», а сверхреальность «страшным голосом» осенней дубравы. Этот голос слышал «младой певец», голос, обещавший ему смерть с приходом осени:

<...> Во мраке осени ненастной
Глубокий мрак тебе грозит;
Уж он зияет из Эрева,
Последний лист падет со древа,
Твой час последний прозвучит! [1, 76]

Все произошло так, как и предрекал «голос страшный», который выступает как голос рока, неотвратимого и трагического. Даже покорность ему не может изменить или хотя смягчить судьбу «младого певца»:

<...> Сбылось! Увы! судьбины гнева
Покорством бедный не смягчил,
Последний лист упал со древа,
Последний час его пробил. [1, 76]

Не сбылось только то, на что рассчитывал сам молодой поэт: на его могилу не пришла «подруга нежная», а только «часто мать приходила». Голос сверхреальности, таким образом, высту-

пает как свидетельство того, что человек, в соответствии с романтическим мировосприятием, не просто не имеет возможности противиться року, судьбе, но не может предугадать даже ближайшее будущее, возможное поведение близких ему людей.

Романтическое мировосприятие Баратынского проявляется и в том, что голос поэта в реальности и сверхреальности имеет разную цену, разную значимость. В реальности лирический герой видит, как поэт, уже «старец нищий и слепой», поет «перед народом»:

И, как псов враждебных стая,
Чернь тебя обстала злая,
Издеваясь над тобой. [1, 257]

«Что за звуки? Мимоходом...», <1841>

Источник и причина пения старого певца традиционна для лирики Баратынского: поэт поет с тех пор, как им «был услышан соловей». Однако «бедный старец» не успел заметить того, его песни устарели для мира, в котором он живет, и его искусство оказалось старше его самого: все радости и печали его песен давно выражают «музыкальные скрыжали», а потому выход для певца только один:

<...> Опрокинь же свой треножник!
Ты избранник, не художник!
Попеченья гений твой
Да отложит в здешнем мире:
Там, быть может, в горном клире
Звучен будет голос твой! [1, 257]

Здешний мир» не нуждается в песнях старого певца, в «попеченья» его гения, зато в «горном клире», т.е. в мире сверхреальном, высшем его голос будут звучен. Реальность и сверхреальность вновь выступают как оппозиция: первая оказывается неспособной оценить голос старого певца, а для второй этот голос будет звучать, т.е. иметь свою ценность.

Не только героям лирических размышлений, таким, как «бедный старец» стихотворения «Что за звуки? Мимоходом...», но и лирическому герою Баратынского хорошо ведомо то, как окружающий мир не умеет слышать голос поэта, не способен этот голос оценить по достоинству. Стихотворение «На посев леса»

(1842) развивает мысль о том, что пока «праг¹ земли не перешел пиит», его лира взывает к ее сынам. Так поступал и сам лирический герой:

<...> Летел душой я к новым племенам,
Любил, ласкал их пустоцветный колос,
Я дни извел, стучась к людским сердцам,
Всех чувств благих я подавал им голос. [1, 265]

Концепт голос наполняется значением средство донесения «чувств благих» до людских сердец. На этом значении строится главный конфликт лирического текста: голос поэта, обращенный к людским сердцам, на самом деле любил и ласкал «пустоцветный колос», поэтому: «Ответа нет! Отвергнул струны я...» Такое решение было созвучно настроениям эпохи, которые отразились в том числе и в пушкинском: «Тебе ж нет отзвука — Таков и ты поэт». Другое дело, что в лирическом пространстве пушкинского «Эхо» конфликт остается неразрешенным, к тому же у пушкинского поэта не возникает мысли «отвергнуть струны». Для «отвергшего» струны лирического героя Баратынского конфликт между обладателем голоса поэтом и теми, кто не способен дать ему ответ, имеет временной, исторической характер, а потому и разрешение его соответствующее:

<...> И пусть! Простяся с лирою моей,
Я верую: ее заменят эти,
Поэзии таинственных скорбей,
Могучие и сумрачные дети. [1, 265]

Прощание с лирой для лирического героя Баратынского вызвано тем, что новое поколение желает слышать новые голоса, голоса «поэзии таинственный скорбей», которые должна прийти на смену его голосу, его лире, чем снимается трагизм конфликта, заявленный двумя строфами ранее: «Ответа нет! Отвергнул струны я...».

Голос поэта у Баратынского — это пленник времени. Когда «младые были годы, то, несмотря на «бури, непогоды», «день ненастный» или

Голос поэта у Баратынского, с одной стороны, не знает границ во времени и пространстве, границ между реальным и сверхре-

¹ Праг (*устар.*) — порог.

альным миром, поэтому может быть обращен не только к живым, но и к покинувшим этот мир «полночным героям»:

<...> И всё вокруг меня в глубокой тишине!
О вы, носившие от берега к берегу бои,
Куда вы скрылися, полночные герои?
Ваш след исчез в родной стране.
Вы ль, на скалы ее вперив скорбящи очи,
Плывете в облаках туманною толпой?
Вы ль? дайте мне ответ, услышите голос мой,
Зовущий к вам среди молчанья ночи. [1, 41]

«Финляндия», 1820 <1826>

А с другой стороны, голос поэта у Баратынского — это пленник времени. Когда его «младые были годы», то, несмотря на «бури, непогоды», «день ненастный» или «час гнетущий», а то и благодаря им, голос поэта разливался «вольной песнью», и даже «скорбь-невзгода» распевалась. Со временем поэт стареет, а главное — приходят новые времена, новый век:

<...> А как век то, век-то старый
Обручится с лютой карой.

Груз двойной с груди усталой
Уж не сбросит вздох удалый:

Не положишь ты на голос
С черной мыслью белый волос! [1, 251]

«Были бури, непогоды...», 1839

Голос поэта становится иным, не способным сбросить «вздох удалый», преодолеть двойную усталость, накопленную прожитыми годами, хотя важнее, конечно же, не физическая усталость, а невозможность, скорее даже, нежелание соединять черное с белым в угоду старому веку, обручившемуся «с лютой карой».

Проблема разных возрастных периодов голоса поэта волновала Баратынского, и он к ней обращался неоднократно. К примеру, в стихотворении «Бывало, отрок, звонким кликом...» (1831) голос поэта знает разные стадии. Еще отроком он «звонким кликом» будил лесное эхо, и этот «верный отклик в лесе диком» его «смятенно веселил». Затем «пора другая наступила»,

И рифма юношу пленила,
Лесное эхо заменяя. [1, 207]

Поэтическое творчество, представленное здесь рифмой, заменяет собой эхо, оно становится его эквивалентом. Поэт подает в окружающее пространство свой клик (голос). Для отрока это была простая, веселившая его игра с эхом, ответом был лишь отклик «в лесе диком». А для юноши его голос в пространстве стал возвращаться рифмой, заменившей лесное эхо. Это - по-прежнему игра, но она стала принципиально иной:

Игра стихов, игра золотая!
Как звуки, звукам отвечая,
Бывало, нежили меня! [1, 207]

Поэтическое творчество понимается здесь как ответ звуков звукам: чтобы услышать звуки мира, так же, как и в случае с эхом, надо подать в этот мир свой голос, заставить его воспроизвести какие-то звуки.

И наконец, наступает тот период, когда поэт перестает окликать окружающее пространство, перестает подавать ему свой голос:

Но всё проходит. Остываю
Я и к гармонии стихов -
И как дубров не окликаю,
Так не ищу созвучных слов. [1, 208]

Остывающий к творчеству интерес проявляется, прежде всего в отсутствии желания окликать окружающий мир, результатом чего является нахождение «созвучных слов».

Принципиально важной составляющей концепта голос в такой его разновидности, как голос-субъект, в лирическом пространстве Евгения Баратынского оказывается концепт *память*, когда собственный голос поэта понимается в качестве голоса его памяти, трактуемой как «посланница небес, бессмертных дар счастливый», как «подруга тихая печали молчаливой». Она одна беседует с поэтом, возвращает ему «отъятое судьбой» и «давно протекшие» мгновенья счастья, дает возможность

Воспомять мечты, надежды, наслажденья,
Минуты радости, минуты огорченья. [1, 24]

Отрывок из поэмы «Воспоминания»

Однако главное достоинство памяти поэта заключается в том, что она обладает голосом, а потому с нею можно беседовать безмолвными ночами. Более того, своим творчеством поэт обязан голосу памяти:

<...>Так, всем обязан я твоим приветным снам.
Тебя я петь хочу; - дай жизнь моим струнам,
Цевнице вторь моей; - твой голос сердцу вятен,
И резвой радости и грусти он приятен. [1, 24]

Поэт ощущает голос своей памяти как нечто, приходящее к нему извне, как нечто дарованное свыше, однако голос памяти — это его собственное внутреннее состояние, это сохраняемые им самим ценности. Голос памяти поэта оказывается источником жизни для струн его поэтической души. С другой стороны, память призывается (призвана) вторить цевнице самого поэта. Показательно возникновение в тексте поэмы народного музыкального инструмента, который может быть как струнным, так и духовым. Такая возможность двойной трактовки позволяет расширить представление о возможностях поэтического голоса, уподобляемого инструменту, который, в свою очередь, может быть как струнным, так и духовым. Такое уподобление традиционно для русской поэзии: старинный инструмент трактуется как символ вдохновения, поэтического дара.

Поэт не склонен преувеличивать возможности своего поэтического голоса, скорее, наоборот: В стихотворении «Родина» (1821) есть такая его характеристика:

Родные небеса! незвучный голос мой
В стихах задумчивых вас пел в стране чужой[1, 51]

«Стихи задумчивые» можно понимать как следствие «незвучности» (негромкости) голоса поэта, мысль о которой возникает в его лирике неоднократно:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я. [1, 175]

«Мой дар убог, и голос мой не громок...», <1828>

Незвучность и негромкость голоса поэта не мешают ему петь о Родине и ее небесах, не могут лишить его надежды найти в далеком потомстве читателя так же, как был найден друг «в поколеньи». Качество поэтического голоса для лирического героя Баратынского неизменно связано с Родиной. В тот момент, когда по всему видно, что уста поэта закрыты, ибо «уж свое они рекли», когда ему понятно, что «года волненья протекли», а потому ему «перо оставить можно», он задумывается над тем, что

Проснуться может пламень мой,
Еще, быть может, я возвышу
Мой голос: родина моя!
Ни бед твоих я не услышу,
Ни славы, струны утая. [1, 230]

«Вот верный список впечатлений...», 1834 (?)

Сама возможность возвышения поэтического голоса связывается с родиной, с ее славой и бедами. Но самое примечательное заключается и в обратной связи: поэт, который утаивает свои струны, не способен услышать ни славы, ни бед своей Родины.

Концептуальное понимание голоса в лирике Евгения Баратынского исходит из того, что голос-субъект будет творчески активным и плодотворным, только в том случае, если поэт способен осознавать, чувствовать качество и глубину своего поэтического голоса, его место, его звучание в окружающем мире. С другой стороны, не менее значима способность поэта слышать и понимать голоса этого окружающего мира. Последнее является главным условием преодоления столь характерного для эпохи творческого эгоизма, когда поэты (и не только) стремятся слушать и слышат лишь себя. Такое понимание голоса в лирике Евгения Баратынского находится в соответствии с мыслью, высказанной поэтом в 1832 письме к И.В.Киреевскому: «... Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело» [2, 54]. Эта мысль, ставшая хрестоматийной и для понимания его собственного творчества, и для анализа картины литературного развития эпохи, продолжена поэтом в письме к тому же Киреевскому от 20 июня 1832 года: Отвечая на отзыв Киреевского о политической лирике времени французской революции 1830 года, Баратынский писал: «Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, яви-

лось в Barbier (Барбье). Но вряд ли он найдет в нас отзыв. Поэзия веры не для нас. Мы так далеки от сферы новой деятельности, что весьма не полно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца... Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм — наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубляться в себя. Вот покамест наше назначение» [3, 47-48].

Поэтический голос поэта, по Баратынскому, стремится к тому, чтобы углубляться в себя и находить в окружающем мире («вне себя») предметы «для обожания».

Литература

1. Баратынский Е.А. Избранное. Ростов-н/Д, 1997.
2. Старина и новизна. Кн. V. СПб., 1902.
3. Татевский сборник С.А.Рачинского, СПб., 1899.
4. Волошин М. Голоса поэтов // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.

Ю.В.Корнейчук

г. Нижневартовск

Нижневартовский государственный университет

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕРМИНОЛОГИИ КАК НАУКИ

«...История всякой науки неизбежно включает в себя и историю развития понятий и терминов в этой области», — считал В.В.Виноградов [1, 6].

А.В.Суперанская, Н.В.Подольская, Н.В.Васильева относят терминологию как научную дисциплину, а также, более конкретно,

общую теорию терминологии к двадцатому веку [16, 141]. В качестве особой сферы знания общая терминология, по мнению этих исследователей, возникла после первой мировой войны. «В настоящее время в мире наибольшей известностью пользуются Венская, Канадская и Русская терминологические школы» [16, 13].

С начала тридцатых годов XX века существует два крупных центра, ведущих работу в области исследования, упорядочения и изучения терминов, — в Австрии и в СССР. Одним из основоположников австрийского центра терминоведения был Е.Вюстер, опубликовавший в 1931 г. свою докторскую диссертацию «Международное нормирование речи в технике, в частности, в электротехнике», посвященную основам терминологии и переведенную на русский язык в 1935 г. [2, 18].

В 1931 году была опубликована первая концептуальная статья Д.С.Лотте «Очередные задачи научно-технической терминологии», посвященная проблемам унификации и стандартизации технической терминологии [8, 889].

А.А.Реформатский определял терминологию как «свойство науки, техники, политики, то есть сфер интеллектуально организованной социальной действительности (пусть объектом будет и природа)» [12, 2]. Он же, образно выражаясь, полагал, что терминология «как совокупность слов — слуга двух хозяев: системы лексики и системы научных понятий» [11, 122].

Как «совокупность лексических единиц естественного языка, обозначающую понятия определенной специальной области знаний или деятельности, стихийно складывающейся в процессе зарождения или развития этой области» понимает терминологию М.В.Лейчик [6, 15]. Точки зрения ««словности» термина и «лексичности» терминологии» придерживается и В.Н.Прохорова [10, 6].

Рассмотрение терминологии как единого целого приводит терминоведов к «признанию в качестве доминирующих для терминосистемы отношений типа «определять — определяться»» [14, 393].

Существует несколько точек зрения на терминологию в контексте литературного языка. Мнения, что терминология представляется собой часть лексики литературного языка, придерживается В.П.Даниленко. Однако исследователь отмечает, что «только меньшая часть терминологии становится общим достоянием» [4, 5]. В связи с этим терминология обнаруживает тесную связь «с ос-

тальными слоями словарного состава и основным словарным фондом языка в первую очередь в использовании при образовании терминов общезыковых словообразовательных средств» [9, 21].

Противоположной точки зрения на терминологию — как на самостоятельный раздел лексики, — придерживаются А.В.Суперанская, Н.В.Подольская и Н.В.Васильева, уточняя, что «термины каждой отрасли знаний формируют свою особую терминологию, и значение каждого термина раскрывается полностью лишь в системе последней» [15, 18].

В самой терминологии выделяют также узкое и широкое понимание термина. В.П.Даниленко определяет, что «более узкому понятию терминологии соответствует совокупность терминов одной области знания (одной науки или научного направления), отражающая соответствующую совокупность понятий. Более широкому понятию терминологии соответствует общая совокупность терминов всех областей деятельности» [4, 15].

«Терминология любой отрасли человеческой деятельности представляет собой открытый класс языковых единиц» [13, 80]. Языковые терминологические единицы соотносятся с системой понятий конкретной науки.

В своей книге «История русского языкознания: этюды и очерки» В.В.Колесов рассматривает основные пути формирования научной терминологии:

- 1) отработка словообразовательных структур, пригодных для терминотворчества;
- 2) процесс конкуренции дублетов, которые возникли на основе различных переводов и синонимов разговорного языка;
- 3) стремление к терминологической ясности и связанный с ним процесс устранения вариативности и многозначности термина [5, 77].

Терминология, как и всякая другая наука, обладает рядом характеристик. Обширную характеристику терминологии по четырем основаниям представил С.В.Гринев-Гриневиц в «Терминоведении»: по историческим, формальным, семантическим характеристикам и функциональным параметрам [3, 66].

Другая характеристика терминологии — системность — была выделена А.М.Терпигоревым в связи с обоснованием однотипности конструкций или элементов терминов: «терминология каждой

дисциплины должна представлять собой систему терминов, соответствующую системе понятий этой дисциплины» [17, 72].

Д.С.Лотте отмечал, что «необходимым условием правильности терминологии» является если не достижение полной согласованности между терминами, то исключение противоречий между ними [7, 53].

Таким образом, появившись в тридцатых годах XX века терминология, равно как и всякая другая наука обладает рядом параметров, присущих каждой науке: определенным набором характеристик по различным основаниям, сформировавшимися путями появления новых наименований. До сих пор в современной науке существуют противоположные точки зрения на терминологию в контексте литературного языка.

Литература

1. Виноградов В.В. Вступительное слово // Вопросы терминологии. Вопросы всесоюзного терминологического совещания. М., 1961.
2. Вюстер Е. Международная стандартизация языка в технике / Пер. с нем. и обработка О.И.Богомоловой; Под ред. Э.К.Дрезена, Л.И.Жиркова, А.Ф.Лесокина и М.Ф.Маликова. Л.-М., 1935.
3. Гринев-Гриневиц С.В. Терминоведение: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. С., 2008.
4. Даниленко В.П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. М., 1977.
5. Колесов В.В. История русского языкознания: Очерки и этюды. СПб., 2003.
6. Лейчик В.М. Предмет, методы и структура терминоведения: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1989.
7. Лотте Д.С. Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминологических элементов. М., 1982.
8. Лотте Д.С. Очередные задачи технической терминологии // Известия АН СССР. Серия VII, Отделение общественных наук. Л., 1931.
9. Пиотровский Р.Г. К вопросу об изучении терминов // Ученые записки ЛГУ. 1952. №161. Сер. филол. наук. Вып. 18. №2.
10. Прохорова В.Н. Русская терминология (лексико-семантическое образование). М., 1996.
11. Реформатский А.А. Термин как член лексической системы // Проблемы структурной лингвистики. М., 1968.
12. Реформатский А.А. Что такое термин и терминология. М., 1959.
13. Сложеникина Ю.В. Терминологическая вариативность: Семантика, форма, функция. Изд. 2-е, испр. М., 2010.
14. Ступин В.А. Терминологическая структура // Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики. Ч. II. М., 1971.

15. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: Вопросы теории / Отв. ред. Т.Л.Канделаки. Изд. 3-е, стереотип. М., 2004.

16. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: Терминологическая деятельность. Изд. 3-е. М., 2008.

17. Терпигоров А.М. Об упорядочении технической терминологии // Вопросы языкознания. М., 1953. № 1.

Т.А.Глебович

г. Ханты-Мансийск

Югорский государственный университет

**ЖАНР БАСНИ В ПОЭТИЧЕСКОМ
ПРОСТРАНСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(НА МАТЕРИАЛЕ ЖАНРОВЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ
И.БРОДСКОГО И Д.БЫКОВА)**

Литературный процесс XX века демонстрирует огромное разнообразие форм лирического самовыражения. Обращение к самым разным жанрам становится одним из способов поэтического формотворчества. Именно в XX веке оживают и наполняются новым смыслом древнейшие жанровые образцы. «Культурный перекресток» прошлого столетия позволяет заново открыть и реализовать в поэтическом сознании идущие из глубины веков стихотворные формы и продвигающие их новые стратегии поэтического мышления.

Общеизвестно, что классик XX века Иосиф Бродский обращался к различным жанрам. Стансы, элегии, послания, романсы, сонеты — неотъемлемые составляющие художественного мира поэта. И.Бродский использует все возможности «нормального классицизма» и двигается дальше в сторону жанров непоэтических. Так в его поэзию приходят доклады, примечания, анкеты и т.д. В этом смысле заслуживает отдельного внимания интересующий нас жанр басни. Названный жанр находится на стыке прозы и поэзии, сатиры и дидактики. Представляется, что развитие этой формы в творчестве Бродского проливает свет на неко-

торые глубинные механизмы существования индивидуального поэтического пространства второй половины XX века.

Творчество Дмитрия Быкова оценивается в современной критике по-разному: от восторженного превознесения до резкого неприятия. Различия в восприятии и оценке творчества естественны. На наш взгляд, присутствие в творчестве Быкова исторических поэтических форм представляет отдельный внеоченочный интерес. Лирическое пространство формирует не только личная воля автора, но (соглашаясь с Иосифом Бродским) сам поэтический язык. В этом смысле обращение к жанровым поискам Дмитрия Быкова будет весьма продуктивно в плане рассмотрения возможностей жанровых форм.

Л.В.Коростелева

г. Нижневартовск

Нижневартовский государственный университет

ПОНЯТИЕ «РУССКИЙ ЯЗЫК» В СОЗНАНИИ НОСИТЕЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА (О ПРОБЛЕМАХ ВОСПИТАНИЯ ЛЮБВИ К РОДНОМУ ЯЗЫКУ)

Пытаясь ответить на актуальный в современном языкознании вопрос «язык определяет мышление или мышление определяет язык?», мы, как правило, стремимся получить представление о языковой картине мира современного человека. В современных лингвистических исследованиях язык рассматривается как инструмент обобщения индивидуального опыта и формирования общих понятий, а так же его влияние на структуру системы понятий определенного общества.

При этом стоит заметить, что «русский язык» также является неким понятием, имеющим свое значение и свои функции. Анализируя уровень грамматической и лексической грамотности индивида, ученые лингвисты могут сделать вывод о его социальном

и образовательном уровне. При этом отмечается, что большинство людей, пользуясь языком как средством коммуникации, не задумывается о том, каково внутреннее содержание самого понятия «русский язык». Такие знания формируются у подрастающего поколения в период обучения в школе, где, в соответствии с ГОС по русскому языку, выпускники должны иметь представление не только о нормах и правилах литературного русского языка, но и о месте русского языка среди других языков мира, а также о месте литературного языка в составе национального.

Таким образом, выпускник школы должен быть готов использовать приобретенные знания и умения в практической деятельности и повседневной жизни для:

- осознания роли родного языка в развитии интеллектуальных и творческих способностей личности; значения родного языка в жизни человека и общества;
- развития речевой культуры, бережного и сознательного отношения к родному языку, сохранения чистоты русского языка как явления культуры;
- удовлетворения коммуникативных потребностей в учебных, бытовых, социально-культурных ситуациях общения;
- увеличения словарного запаса; расширения круга используемых грамматических средств; развития способности к самооценке на основе наблюдения за собственной речью;
- использования родного языка как средства получения знаний по другим учебным предметам и продолжения образования [2].

В результате мы сталкиваемся с тем, что выпускники школ после сдачи Единого государственного экзамена по русскому языку в повседневной жизни ограничиваются лишь теми остаточными знаниями о языке, которые были усвоены в период обучения в школе. В настоящей работе мы постараемся выяснить, каковы представления о содержании самого понятия «русский язык» у современных выпускников школ. Для достижения поставленной цели, в качестве эксперимента студентам Нижневартковского государственного университета было предложено написать сочинение на тему «Я русский бы выучил только за то...».

Проверка и анализ студенческих работ показали, что студенты, для определения понятия «русский язык» и описания причин необходимости его изучения, оперируют клишированными фразами,

такими как «русский язык великий и могучий язык в мире», «только на русском языке написана вся мировая литература», «только в русском языке есть изобразительно-выразительные средства», «надо говорить на языке Пушкина, Толстого и Достоевского...» и др. При этом, на вопрос говорите ли вы на языке Пушкина, студенты отвечают: нет, потому что нас никто не поймет; так сейчас никто не говорит.

Причина того, что выпускники школ оперируют в своей речи теми фразами, смысл которых не осознают и в которые не верят сами, вероятно, заключается в том, что они используют клише, «навязанные» им школьным образованием, не имея представления о месте, которое в их жизни занимает знание русского языка и знания о русском языке.

В представлении школьников возникает некое несоответствие между тем, что им говорят на уроках русского языка в школе и тем, с чем они сталкиваются в окружающей их реальности. У молодежи отсутствует целостное представление не только о языке, но и о том, что они сами являются носителями этого языка; формируется мнение о существовании некоего «языка Пушкина» (это и есть литературный язык, на котором нужно говорить) и того обывательского языка, на котором говорят молодые люди. Такое представление еще и формирует мнение о том, что литературный язык и язык художественной литературы это одно и то же, что не соответствует действительности.

Более того, столь категоричные фразы, как *«существует один знаменательный факт: мы на нашем еще неустроенном и молодом языке можем понимать глубочайшие формы духа и мысли европейских языков» (Ф.М.Достоевский)* или *«употреблять иностранное слово, когда есть равнозначное ему русское слово, - значит оскорблять и здоровый смысл, и здоровый вкус» (В.Г.Белинский)* создают в еще несформированном сознании молодых людей фанатичное отношение к русскому языку, принижая значимость других национальных языков.

Во время беседы о причинах таких несоответствий, мы приходим к выводу о том, что школьники (а впоследствии и выпускники школ) просто говорят то, что от них ожидает услышать педагог.

Приходится перевоспитывать отношение к языку бывших школьников. Используя все те же фразы о русском языке Досто-

евского, Ушинского, Белинского и др. словесников, мы пытаемся их интерпретировать с точки зрения той эпохи, когда они создавались. Они были актуальны во время их создания, были призваны поднять престиж русского языка, чтобы сделать его языком культуры и науки. При этом они были актуальны и в советскую эпоху, так как служили целям коммунистической идеологии.

Содержание программы направленной на воспитание любви к родному языку не соответствует современной действительности, современная школа, воспитывая отношение к родному языку, использует сведения, диссонирующие современным представлениям о языке, что является не целесообразным.

Литература

1. Касевич В.Б. Язык и культура. URL: <http://files.zipsites.ru/books/audio/Education/Lingvistika/spr0000040.pdf>
2. Федеральный компонент государственного стандарта общего образования (с изменениями от 3 июня 2008 г., 31 августа, 19 октября 2009 г.).

А. С. Мухина

г. Нижневартовск

Нижневартовский государственный университет

ПРАГМАСЕМАНТИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА ВОПРОСОВ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ М.ЦВЕТАЕВОЙ

Вопросу в грамматическом, коммуникативном, когнитивном аспектах посвящена обширная лингвистическая литература [2, 10, 12, 9, 4].

Вопросительными называются предложения, в которых специальными языковыми средствами выражается стремление говорящего узнать что-либо или удостовериться в чем-либо. Вопросы-

тельные предложения, таким образом информируют о том, что хочет узнать говорящий. Согласно грамматике признаками вопросительного предложения является наличие: 1) специальных слов (частиц, союзов), 2) определенного словорасположения, 3) специфической интонации. Под вопросом понимают один из видов цели общения, а именно побуждение собеседника ответить на обращенную к нему речь [7, 386-402].

Семантическую сущность вопроса в общем виде описывает М.Я.Гловинская: «Общим для всех вопросов является незнание какой-то информации X-ом, предположение, что Y имеет эту информацию и просьба к Y-ку об этой информации» [6, 182]. Опираясь на язык семантических примитивов, А.Вежицкая предлагает его уточненную семантическую формулу: *«Хочу, чтобы ты представил себе, что я не знаю того, что знаешь ты, и что ты хочешь мне это сказать, говорю это, потому что хочу, чтобы ты мне это сказал»* [5, 103]. В толкование вопроса включена нормативная позиция адресата (*ты хочешь мне это сказать*). В рамках этой же традиции дает определение вопроса Н.К.Рябцева: вопрос — это «незнание плюс запрос на его снятие» или «осознание отсутствия знания, которое необходимо для нормального хода событий (достижения поставленной цели) и способ преодолеть эту преграду» [12, 75]. Говоря о прототипических значениях вопроса, Н.К.Рябцева связывает его с «сомнением», «противоречием», «невывявленным содержанием», «незаконченным делом», «препятствием», «нерешенной задачей», «неясностью», «грузом, тяжестью», «несорванным плодом» и «недостигнутой целью» [12, 76].

В философском смысле вопрос, «хотя и предстает в виде запроса информации, в тоже время является захватом другого говорящего субъекта, которого он превращает в виртуального ответчика, как бы тот ни поступил — даже если вопрос задается лишь для того, чтобы установить нежелание отвечать. Вопрос становится символическим подчинением тела, времени и речи Другого уже потому, что он нарушает молчание и открывает вербальное пространство» [1, 7-8].

Однако известны лишь немногочисленные работы, содержащие наблюдения над особенностями использования вопросов в структуре поэтического текста, данные предложения рассматриваются в основном в плане эмоциональной экспрессии [16, 8, 10].

Вопрос в поэтическом тексте становится элементарным звеном, формирующим сложную диалогическую ситуацию между лирическими героями внутри текста, между автором и героем, между автором и читателем. Такое понимание базируется на разработанной М.М.Бахтиным концепции «человека диалогического»: у человека нет вообще своей «внутренней суверенной территории», - утверждает философ. Человек «весь и всегда на границе», и даже обращая свой взор внутрь себя, он смотрит «в глаза другому или глазами другого» [3, 344]. Поэтому «быть» для такого человека и значит «быть для другого и через него — для себя» [Там же]. В самосознании человека диалогического сама жизнь, как замечает М.М.Бахтин, в основе своей диалогична. Жить, по его мысли, означает участвовать в живом диалоге — «вопросать, внимать, ответствовать, соглашаться» [3, 351].

Анализ вопроса в рамках теории речевых жанров позволяет детально рассмотреть семантическую палитру его значений, определить его прагматическую направленность на адресата, учитывая контекст и особенности коммуникативной ситуации в художественном тексте. Надо отметить, что речевой жанр вопроса в поэтическом дискурсе обрастает дополнительными смыслами, предстает в разных семантических вариациях, порой нивелируя основную сему вопроса и реализуя различные намерения говорящего.

Поэты давно заметили семантическую многомерность вопросительной конструкции, (об этом свидетельствует хотя бы данные нашей картотеки (выборка контекстов сделана по Собранию сочинений: в лирике А.Ахматовой речевой жанр вопроса встретился 191 раз, у М.Цветаевой — 511, у В.Маяковского — 102, у С.Есенина — 111 раз; РЖ вопроса играет ключевую роль в создании коммуникативного портрета лирического героя XX века), которая может предстать не только в классическом риторическом виде утверждения или отрицания, но и передать тончайшие семантические нюансы сожаления, сомнения, возражения, упрека, жалобы [11].

В рамках данной статьи мы рассмотрим прагмасемантическую палитру речевого жанра вопроса в лирике М.Цветаевой. На основе семантики и прагматики были выделены четыре группы вопросительных высказываний. Первая группа вопросов раскрыва-

ет мировоззрение лирической героини, ее внутреннее эмоциональное состояние; вторая - затрагивает межличностные отношения; третью группу составляют вопросы, отягощенные дополнительными интенциями говорящего; четвертая группа — это высказывания, создающие общее диалогическое пространство между собеседниками.

Подробно рассмотрим первую семантическую группу вопросов. К ней относятся философский тип, гадательный и вопрос-предположение. Каждый прагмасемантический тип актуализирует соответствующий дискурс, вписывает высказывание в коммуникативные рамки. Так, философский вопрос позволяет рассматривать высказывание в эстетико-бытийном измерении, оценивать речевой поступок с точки зрения базовых категорий жизни и смерти, добра и зла, прекрасного и безобразного.

Философский вопрос в чистом виде представляет эпистемическую потребность человека понять свое место в мире, он иллюстрирует скорее стремление к непонятому, необъяснимому, неразгаданному, поэтому важна даже сама постановка вопроса по отношению к предмету познания, поскольку она и постулирует позицию диалогического отношения к жизни. Философский вопрос — это способ диалога с бытием, реакция на мироздание, по которой можно судить о человеке, способ разговора с макро- и микрокосмом. Лирическая героиня М.Цветаевой размышляет о своем будущем, предчувствуя роковые зигзаги своей поэтической судьбы.

Философский тип вопроса: Что впереди? Какая неудача?// Во всем обман и, ах, на всем запрет! [15, 145].

2. Вторая группа вопросов касается сферы межличностных отношений: в этой группе выделяются две жанровые вариации: фатические вопросы и вопросы-речевые действия. Речевой жанр вопроса — эта многовалентная пластическая речевая формула, допускающая сочетание с другими речевыми жанрами, что дает возможность автору сообщения реализовать несколько коммуникативных намерений. Это повышает притягательную силу высказывания и придает ему эстетическое измерение, так как имплицитная информация делает реплику особо ценной, креативно заряженной, а процесс ее интерпретации превращает в творчество, так как извлечение скрытой информации предполагает участие адресата в создании сообщения. В лирике М.Цветаевой вопрос

отягощен интенцией сожаления, жалобы, недоумения, сомнения, поскольку мир для лирической героини — это мир эмоций, переживаний; то, что безразлично для нее, как бы не существует, находится за гранью познания. Этот тип вопроса иллюстрирует еще одну попытку организации диалога, генеральной стратегией которого является поиск эмоционального способа постижения себя и мира. Гамма отрицательных эмоций, окрашивающих высказывание лирической героини М.Цветаевой, во многом объясняется мировоззренческой позицией — изначальной дисгармонией бытия человека.

Вопрос-сожаление: Домик, понятный лишь детям, / Чем ты грешил, перед кем? [15, 146]

3. Речевой жанр вопроса помогает осуществить речевое действие, то есть является косвенной формой выражения требования, мольбы упрека, протеста, предостережения, комплимента, клятвы, помогает скорректировать поведение собеседника (воспитательный вопрос). Такой тип высказывания направлен не на запрос информации, а на воздействие на поведение адресата, его мысли и эмоции, на вынуждение его к ответной позиции. Это косвенный способ манипуляции поведением собеседника является наиболее действенным, поскольку содержит два слоя информации — прямой — при интерпретации только формы и косвенный — когда интерпретация осуществляется с учетом контекста и законов функционирования поэтического произведения. Тогда вопрос утрачивает свое прямое значение и перевоплощается в укор, просьбу, мольбу, клятву.

Вопрос-укор: Где гордый блеск прославленных столетий? [15, 37].

4. Функционирование в поэтическом дискурсе контакто-устанавливающего прагматического типа вопроса весьма специфично: в вопросе уже задан определенный формат развития диалогических отношений между собеседниками, намечен образ адресата, выражено отношение к нему лирической героини. Этот тип вопроса имеет содержательное значение, поскольку указывает на общее для участников диалога когнитивное поле, разрушает границы возможного, допустимого рамками жанра, доводя высказывание до абсурда с точки зрения норм и правил построения речи. Контактостанавливающий вопрос обозначает начало коммуникативного взаимодействия, а поскольку сам диалог в поэтиче-

ском тексте представлен фрагментарно, то этот тип вопроса достаточно редко встречается в лирике М.Цветаевой.

- «Как хорошо уйти от гула!// Ты слышишь скрипку вдалеке?» [15:80].

Таким образом, речевой жанр вопроса составляет доминанту речевого поведения лирической героини М.Цветаевой и при ближайшем рассмотрении предстает в разных семантических вариациях: философский вопрос переводит поэтический диалог на бытийный уровень, гадательный и вопрос-предположение создают драматическое напряжение коммуникативной ситуации и позволяют высветить авторскую позицию, вопросы, затрагивающие сферу межличностных отношений имеют полиинтенциональную природу и позволяют лирической героини манипулировать речевым поведением собеседника, задавая стиль и тон общения, информативный тип вопроса иллюстрирует эпистемические потребности героини, а контактоустанавливающий моделирует диалогическую ситуацию и определяет формат речевого взаимодействия. Речевой жанр вопроса — семантически многомерная пластическая речевая форма высказывания в поэтическом тексте является одним из способов семантической конденсации «уплотнения смысла» (поэтического) текста.

Литература

1. Encreve P., Fornel M. de. Le sens en pratique // Actes de la recherche en sciences sociales. 1983. № 46.
2. Арутюнова Н.Д. Жанры общения // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. М., 1992.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений. М., 1996. Т. 5.
4. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Оценочные речевые акты извне и изнутри // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1995.
5. Вежицкая А. Речевые жанры (перевод В.В.Дементьева) // Жанры речи. Саратов, 1997.
6. Гловинская М.Я. Семантика глаголов речи с точки зрения речевых актов // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект. М., 1993.
7. Грамматика-80 — Русская грамматика: В 2-х томах. М., 1980. Т. 2.
8. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975.
9. Карасик В.И. Язык социального статуса. М., 1992.
10. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
11. Кудрякова А.С. Речевое поведение лирических героинь А.Ахматовой и М.Цветаевой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2005.

12. Рябцева Н.К. «Вопрос»: прототипическое значение концепта // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.
13. Рябцева Н.К. Язык т естественных интеллект. М., 2005.
14. Рябцева Н.К. Метаязык речевого общения // Моно-, диа-, полилог в разных языках и культурах / Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. М., 2010.
15. Цветаева М. Собрание сочинений в 7 томах. М., 1997.
16. Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.
17. Яковлева Е.А., Кудрякова А.С. Речевой жанр вопроса в ранней лирике А.Ахматовой и М.Цветаевой // Исследования по семантике: Межвузовский научный сборник. Вып. 22. Уфа, 2004.

А.Ю.Проник

г.Нижневартовск

Нижневартовский государственный университет

РОМАНТИЗМ И БИДЕРМЕЙЕР: К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ

Основополагающими характеристиками литературного бидермейера является аполитичность, бесконфликтность, культ частной жизни. Возможно, поэтому литературу бидермейера часто награждают эпитетами «тривиальная», «наивная», «банальная» и даже «консервативная», поскольку в привычном сознании бидермейер ассоциируется с чем-то мещанским, обывательским, филистерским. Творчество писателей бидермейера всегда подвергалось ироническим оценкам и критике за идиллиями, ограниченность перспективы, ориентированность на среднестатистического читателя [6, 210].

В изучении генезиса немецкого бидермейера это явление часто рассматривается как оппозиция романтизму. Тем не менее, бидермейер и романтизм имеют ряд объединяющих черт. Бидермейер продолжает, а не отрицает традиции романтизма, но делает это с иных мировоззренческих позиций.

В литературе бидермейера формально сохранена почти вся тематика романтизма, но наполнена она иным, «обывательским» содержанием. Возможно, поэтому В.Немояну называет бидермейер «прирученным романтизмом» [1, 135].

По вопросу связи бидермейера с романтизмом мнения исследователей кардинально различаются. У.Фюллеборн, Р.Крюгер, Й.Барк говорят о бидермейере как о полной противоположности романтизма. Ф.Сенгле, Г.Петерли, М.Бент рассматривают бидермейер как развитие и существование романтизма в новых общественных условиях и иной социально-культурной среде, тем самым упраздняя понятие «литературный бидермейер» и заменяя его понятием «романтизм в эпоху Реставрации» [3, 292]. По мнению М.Бента, «романтизм и бидермейер тесно примыкают друг к другу хронологически, а эстетически бидермейер вырабатывается в творчестве романтиков» [3, 25].

Восприятие действительности у романтиков и представителей литературного бидермейера принципиально расходятся: романтики воспринимали реальную действительность как враждебную и неприглядную, в то время как писатели бидермейера в ней находили жизнеутверждающие черты. Романтики и писатели бидермейера кардинально отличались в духовных исканиях.

Романтики отрицательно воспринимали бюргерство как символ мещанства и поэтому глубоко негативно относились к литературе бидермейера. Идеальный мир, воплощаемый романтиками, становится антитезой мещанскому бытию, что подчеркивает злободневность темы филистерства в сатирико-публицистических произведениях романтиков.

По мнению А.В.Михайлова, «романтики выступают против «филистера», за которым скрывается буржуазный человек нового капиталистического уклада, или, чтобы быть ближе к языку романтизма, человек, отпавший от вечного идеала, плоский и пресный, пресмыкающийся в низменной эмпирии обыденной жизни, озабоченный подлыми материальными интересами» [7, 406].

Тем не менее, связующей темой для романтиков и писателей бидермейера являлось отношение к национальному творчеству, как выражению патриотизма и нравственных ценностей. Патриотизм для романтиков и представителей бидермейера, в частности, был связан с интерпретацией роли домашнего очага. Для роман-

тиков домашний очаг, дом ассоциировался со статичным явлением. Романтический герой всегда стремится к движению, к поиску идеала-абсолюта, универсума.

Для литературы бидермейера, напротив, движение к дому становится главным процессом эволюции героя. Дом — это идиллия, воплощение спокойствия и надежности.

Таким образом, интерпретация образа дома у романтиков и представителей бидермейера кардинально различается. Это отражает их восприятие мира в целом.

Образ дома неразрывно связан с отражением предметного мира, который у романтиков и писателей бидермейера воплощался совершенно по-разному. Вещь как воплощение всего реального, обыденного занимала большое место в художественном мире писателей. «Вещная конкретика, — пишет В.Е.Хализев, — составляет неотъемлемую и весьма существенную грань словесно-художественной образности. Вещь в литературном произведении имеет широкий диапазон содержательных функций» [9, 225]. Интересны открытия романтиков в сфере изображения предметного мира. Г.Н.Храповицкая пишет: «Предметный мир перестал быть нейтральным по отношению к изображаемым событиям и героям» [11, 89].

Предметный мир глазами писателей бидермейера отражает счастливую жизнь обывателя. Его привлекательность, прежде всего, заключалась в обычности и в обыденности. Предметы быта из фона превращаются в знаки упорядоченности, надежности, стабильности и эстетического удовольствия.

Следовательно, литература бидермейера изначально другая. Соответственно, говорить о ее истоках в романтизме неверно, так как романтики и представители бидермейера по-разному интерпретируют окружающую действительность. Поэтому можно говорить о самостоятельности бидермейера как типе культурного сознания.

По мнению Ф.П.Федорова, в постромантическую эпоху начинается процесс демифологизации сознания, который означает исчерпанность и завершение развития романтизма и приводит к появлению демифологизированной культуры. Ее вариантами исследователь называет бидермейер, реализм и натурализм. Исходя из этого, бидермейер он рассматривает как «первичную, раннюю форму демифологизированной культуры» [8, 323]. Демифологизация затронула все сферы жизнедеятельности человека, и это яви-

лось следствием того, что значимые константы эстетики романтизма были по-иному проанализированы литературой бидермейера.

Бидермейеровская картина мира в эпоху позднего романтизма фактически сформировалась. Признанная власть реальности заставляет романтиков «мыслить предметно-чувственными структурами, правда, высокого мифологического плана» [8, 323], в то время как бидермейеру эти «структуры» давно присущи, но без «мифологического плана». Ф.П.Федоров отмечает: «В бидермейере окончательно исчерпывает себя романтическая картина мира; бидермейер — это снятие романтизма; он пользуется романтическими темами, мотивами, но истолковывает их, исходя из принятого конечного как поэтической сферы» [8, 143].

Анализ произведений немецкого бидермейера более полно позволяет раскрыть особенности творчества немецких писателей 10-20-х годов XIX века и по-иному интерпретировать их творческий метод. Гофман — яркий представитель литературного романтизма — в позднем творчестве сближается с бидермейеровскими идеями бытия. Так, в поздних новеллах Гофман утверждает мысль о том, что обыденная жизнь может быть источником вдохновения. Реальность представляется как слагаемое из позитивных черт, что показывает пересечение творческого метода бидермейера и романтизма. В поздних новеллах Гофмана «основополагающие принципы романтизма рушатся, при этом не превращаясь в реализм» [8, 143], поэтому творческий путь писателя можно рассматривать как движение от романтизма к бидермейеру. Гофман интерпретирует романтическое двоемирие с учетом эволюции романтизма. Отныне писатель в реальном мире уже не находит отражение прекрасного и возвышенного, так как «одинаково ощущает и засасывающий характер тины повседневности, и отчаяние обыкновенной жизни... Зная высочайшие страдания человеческой души, бесстрашно заглядывая в бездны отчаяния, он не остается глух и к успокоительной устойчивости банального» [6, 487].

Не отрекаясь от эстетики романтизма, Гофман открыл новый способ отражения реальной действительности — романтическую иронию, которая не позволяет причислить произведения писателя к бидермейеровским.

Но в то же время, романтическая ирония эволюционирует в творчестве более поздних писателей в так называемый «ласковый

укор», благодаря чему романтический идеал превращается в бидермейеровскую идиллию.

Доминанта реального мира над идеальным, что явилось следствием эволюции романтического сознания, в первую очередь, отразилась в образе персонажа. Ф.П.Федоров, исследуя динамику романтизма, иллюстрирует процесс его «объективации» на примере изменений в концепции романтического героя. «Раннеромантический персонаж, — отмечает исследователь, — предельно идеологизированный персонаж, это не столько человек, сколько определенная идея... Позднеромантический герой, утрачивая свою универсальность, соборность раннеромантической личности, обретает напряжение, динамику бытия, жизни» [8, 237].

Литература

1. Nemoianu V. Ostmitteleuropaisches Biedermeier: Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880). Graz., 1982.
2. Бент М.И. Немецкая романтическая новелла. Генезис, эволюция, типология. Иркутск, 1988.
3. Бент М.И. От романтизма к бидермейеру: эволюция пространственно-временных решений в новеллистике Вильгельма Гауфа // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984.
4. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
5. Ботникова А.Б. Поэзия и правда Э.-Т.-А.Гофмана // Hoffman E.T.A. Auswahl. Moskau, 1984.
6. Иванова Е.Р. Стиль бидермейер и романтическая пародия // Художественный текст: варианты интерпретации. Бийск, 2006. Ч. 1.
7. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006.
8. Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М., 2004.
9. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2004.
10. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.
11. Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм. М., 2002.
12. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2-х тт. М., 1983. Т. 1.

СООТНОШЕНИЕ ЯЗЫКОВЫХ И РЕЧЕВЫХ СИНТАКСИЧЕСКИХ СТРУКТУР

Взаимодействие языка-системы с языком, «записанным» в сознании человека, давно находится в центре внимания лингвистов. В одних работах оно обсуждается специально [3], в других затрагивается или имеется в виду при решении различных вопросов, в том числе и таких, как вопрос о «смыслах» [1] или о синтаксических концептах [2; 5; 6]. Мы хотим описать соотношение между структурной схемой простого предложения (ССПП) и реализациями этой схемы в поэтической речи отдельно взятого автора. Перечень ССПП и их синтаксических парадигм приводится в РГ-80 [8]. Мы остановились на ССПП неопределенно-личного предложения. Для сопоставления были использованы предложения такой же структуры, извлеченные из стихотворных текстов В.А.Мазина.

Наша гипотеза состоит в следующем. Язык-система предоставляет говорящему (пишущему) богатый выбор синтаксических средств для выражения мысли. Язык отдельного человека записан в его сознании благодаря общению с окружающими, обучению, образованию и самообразованию. Как утверждают лингвопсихологи, синтаксические значения включены в лексико-семантическую систему ментального языка в виде семантических примитивов и отдельных структурных схем [3, 191—244]. Известно также, что синтаксис усваивается ребенком раньше лексики и что синтаксические структуры представляют собой интериоризации двигательной активности младенца. В то же время развитие индивидуального синтаксиса и его совершенствование происходит благодаря взаимодействию сознания отдельного взятого человека с языком-системой. Хорошо образованный человек овладевает системным синтаксисом практически в полном объеме. Это обеспечивает ему понимание текстов на данном языке. Что же касается речевой деятельности продуктивного характера (говорения и письма), то количество употребляемых конструкций заметно со-

кращается. Говорящий (пишущий) выбирает синтаксические структуры, обеспечивающие оптимальное выражение пропозиции (ментальной денотативной ситуации). Покажем это на примере неопределенно-личных предложений.

«Неопределенно-личным называется односоставное бесподлежащее предложение, главный член которого выражен глаголом в форме 3-го лица множественного числа настоящего (*идут*) или будущего времени (*придут*) либо в форме множественного числа прошедшего времени (*говорили, сказали, пришли*) или сослагательного наклонения (*шли бы, пришли бы*) и обозначает действие, совершаемое неопределенными лицами, не обозначенными вследствие их неизвестности или намеренного устранения из речи: *Кричали далеко... (М. Г.); Отвели бы мне участок в шесть соток неподалеку от автозавода (Шол.)*» [7, 330].

РГ-80 дает сначала общую грамматическую характеристику предложениям типа *Стучат; Зовут*. Далее приводится их структурная схема: **Vf 3 pl** (глагол спрягаемый 3 лица множественного числа), которая означает, что неопределенно-личные предложения строятся формой 3-его лица множественного числа глагола. В относительно независимой позиции, когда в предложении нет распространителей со значением субъекта или объекта действия, это чаще всего глаголы со значением действия, воспринимаемого слухом: *Стучат; Зовут; Поют; Шумят; Кричат; Стреляют; Бомбят* и т.п. [8, 355].

Поскольку в центре неопределенно-личного предложения находится глагол, способный изменяться по временам и наклонениям, эти предложения имеют семичленную синтаксическую парадигму (см. табл. 1):

Таблица 1

Синтаксический индикатив		Синтаксические ирреальные наклонения	
1.Наст. время	<i>Стучат</i>	4. Сослаг. накл.	<i>Стучали бы</i>
2.Прош. вр.	<i>Стучали</i>	5. Условное накл.	<i>Стучали бы... (Если бы стучали...)</i>
3.Буд. время	<i>Будут стучать</i>	6. Желат. накл.	<i>Стучали бы! Если бы (хоть бы...) стучали!</i>
		7. Побуд. накл.	<i>Пусть стучат!</i>

Иными словами, структурная схема **Vf 3 pl** варьирует по наклонениям и времени, поэтому один и тот же глагол, способный образовывать неопределенно-личное предложение, может создавать 7 вариантов таких предложений.

В авторской речи [4] (Мазин) встречается только три разновидности неопределенно-личных предложений:

1. Неопределенно-личные предложения со сказуемым, выраженным глаголом в форме 3 лица множественного числа настоящего времени:

*Все новости узнать // Мы торопились первыми, // Дом разучился спать, // Поэтому, наверно, // Состарился не в срок. // И мы уже не молоды. // Ступаем на порог, // Где нас **встречают** холодно [4, 207].*

2. Неопределенно-личные предложения со сказуемым, выраженным глаголом в форме 3 лица множественного числа простого будущего времени:

*За льстивый намек **подадут** // Всегда полагаемый кофе. [4, 120].*

3. Неопределенно-личные предложения со сказуемым, выраженным глаголом несовершенного вида в форме множественного числа прошедшего времени:

*Я беру свою ноту высоко. Повыше, // Чем **учили** меня в общем хоре тоски... [4, 66].*

*Счастливые люди не пишут стихов, // Счастливые не рассуждают: // И где, и за что **знали** их двойников // К последнему, смертному краю [4, 130].*

*Я возвращения ценю // За то, что будут сниться дали, // Ведь на парижских авеню // Ларьякский голос **не слышали** [4, 235].*

4. Неопределенно-личные предложения со сказуемым, выраженным глаголом совершенного вида в форме множественного числа прошедшего времени:

*Словно на тысячу лет // Окна в селе **погасили** [4, 27].*

*Презрев отеческое право, // Грехи замаливать свои, // У нищих **отобрали** славу, // Замешенную на крови [4, 90].*

***Открыли** клетку птичке певчей, // Но ослабели крылья [4, 271].*

По морфологическим значениям глагола неопределенно-личные предложения имеют следующие количественные характеристики (см. табл. 2):

Таблица 2

Изъявительное наклонение		
Всего:		
3 лицо множественного числа		множественное число
настоящее время	будущее время	прошедшее время
(идут)	(придут)	(шли, пришли)
1	1	3+3
Сослагательное наклонение		
Всего:		
(или бы)		(пришли бы)
0		0
Итого неопределенно-личных предложений: 8		

Таблица 2 показывает, что автор употребляет неопределенно-личные предложения только в изъявительном наклонении, в то время как предложения с главным членом в форме ирреального наклонения отсутствуют.

Сравним неопределенно-личные предложения, приведенные в РГ-80, с предложениями В.А.Мазина по формам сочетаемости главного члена с другими словами в предложении (см. табл. 3).

Таблица 3

Формы сочетаемости главного члена с другими словами в предложении	
РГ-80	В.А.Мазин
1) предложения с глаголами в формах желательного и побудительного наклонений	1) предложения такого типа отсутствуют
2) предложения с полужнаменательными и фазовыми глаголами	2) предложения такого типа отсутствуют
3) распространенные предложения с видами обстоятельственной, субъектно-пространственной и объектной детерминации.	3) все предложения относятся к данному типу.

Все глаголы-сказуемые (*встречают, подадут, учили, знали, не слышали, погасили, отобрали, открыли*) подчиняют прямые дополнения:

1. Ступаем на порог, // Где нас **встречают** холодно [4, 207].
2. За льстивый намек **подадут** // Всегда полагаемый кофе. [4, 120].

3. Я беру свою ноту высоко. Повыше, // Чем учили меня в общем хоре тоски... [4, 66].

4. И где, и за что **знали их двойников** // К последнему, смертному краю [4, 130].

5. Ведь на парижских авеню // **Ларьякский голос не слышали** [4, 235].

6. Словно на тысячу лет // **Окна в селе погасили** [4, 27].

7. У нищих **отобрали славу**, // Замешенную на крови [4, 90].

8. **Открыли клетку** птичке певчей, // Но ослабели крылья [4, 271].

На уровне ССПП и их синтаксической парадигмы набор авторских вариантов высказываний количественно уступает языковому, использует менее половины возможных вариативных структур. Если учесть количественное соотношение используемых структур (2 x 6), то можно сделать вывод, что из всех возможных автор отдает предпочтение только одной структуре. Распространение предложений автором подчиняется языковым закономерностям.

Литература

1. Бондарко А.В. К интерпретации понятия «смысл» // Словарь. Грамматика. Текст. М., 1996.
2. Волохина Г.А., Попова З.Д. Синтаксические концепты русского простого предложения. Воронеж, 1999.
3. Караулов Ю.Н. Ассоциативная грамматика русского языка. М., 1993.
4. Мазин В.А. Ритмы времени в рифмах судьбы: избр. стихотворения. Екатеринбург, 2010.
5. Попова З.Д. Структурная схема простого предложения и позиционная схема высказывания как разные уровни синтаксического анализа // Словарь. Грамматика. Текст. М., 1996.
6. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М., 2010.
7. Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. Современный русский язык. М., 2003.
8. Русская грамматика. М., 1980. Т. 2.

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ЭКОЛОГИИ: ДЕФИНИЦИЯ ТЕРМИНА И ПРОБЛЕМАТИКА НАУКИ

С конца XX в. в отечественном языкознании возник значительный интерес к экологическим аспектам развития языка. Причиной этого интереса, с одной стороны, стали многообразные экологические проблемы и катастрофы, с которыми столкнулось человечество, социальные сдвиги и изменения общественно-политического строя в стране, повлекшие за собой аберрацию нравственных ориентиров в обществе, следствием которой стало искажение языкового вкуса и многочисленные «болезни» языка. С другой стороны, появление глобальных информационных систем, ускорение взаимопроникновения различных культур, глобализация экономики увеличили актуальность изучения проблем взаимодействия различных языков с окружающей средой. Для современной России лингвоэкологические вопросы особенно актуальны. Ведь утилитарное отношение к языку только как знаковой системе, передающей информацию, пренебрежение вопросами языка лежит основе многих социальных болезней и международных конфликтов.

Лингвистическая экология как формирующееся научное направление приобретает статус самостоятельной лингвистической дисциплины, поскольку создает свою предметную область, исследовательскую методику, понятийно-терминологический аппарат и обладает мощным стимулом развития в виде социального заказа.

Термин *экология* впервые предложил немецкий биолог Эрнст Геккель в 1866 году в книге «Общая морфология организмов» («*Generelle Morphologie der Organismen*») [9]. **Экология** (от греч. *oikos* — дом, жилище и *logos* — учение). 1. Наука об отношениях растительных и животных организмов и образуемых ими сообществ между собой и окружающей средой. *Э. растений. Э. животных. Э. человека* [1, 1515].

В научную литературу новый термин входил довольно медленно и более или менее регулярно стал использоваться только с 1900-х годов. Как научная дисциплина экология формировалась в XX столетии [8]. В 60-е годы XX в., как отмечает Е.А.Сущенко, экология из неприметной Золушки биологической науки «превратилась в одну из самых жизненно важных междисциплинарных наук, и ее понимание в наши дни существенно отличается от первоначального» [5, 124]. Она стала рассматриваться как научная основа рационального природопользования и охраны живых организмов, поэтому объем понятия *экология* значительно расширился. В настоящее время экология распалась на ряд научных отраслей и дисциплин, зачастую далеких от первоначального понимания экологии как биологической дисциплины: *аутоэкология*, *синэкология*, *ландшафтная экология*, *экология человека*, *экология города*, *экология жилища*, *экопсихология*, *техническая экология*, *экологическая этика* и др.

Расширение содержательного объема термина *экология* связано и с уточнением понятия *окружающая среда*. В последнее время все чаще подчеркивается, что окружающая человека среда — это совокупность *физических*, *химических* и *биологических* агентов и *социальных* факторов, влияющих непосредственно или косвенно на все живые существа и деятельность людей. Более того, социальные факторы в настоящее время становятся определяющими.

В связи с этим с конца 80-х годов в газетной и журнальной публицистике стала часто подниматься проблема экологии культуры. Появление этой метафоры связывают с именем Д.С.Лихачева, который писал, что «...в экологии есть два раздела: экология биологическая и экология культурная, или нравственная. Убить человека биологически может несоблюдение законов первой, убить человека нравственно может несоблюдение законов второй. Да и нет между ними пропасти. Где точно граница между природой и культурой? [2, 207]. Включение в понятие окружающей среды культурно-исторических ценностей привело к очередному расширению значения термина *экология* и возникновению новых словосочетаний типа *экология культуры*, *экология истории*, *экология нравственности*, *экология мышления*, *экология духа*, *экология религии*.

Впервые понятие экологии к языку применил американский лингвист **Айнап Хауген** в 1970 г. в докладе «Экология языка». Главная идея Хаугена заключается в том, что языки, подобно различным видам животных и растений, находятся в состоянии равновесия, конкурируют друг с другом, и само их существование зависит друг от друга, как внутри государства и других социальных групп, так и в сознании человека, владеющего несколькими языками. Хауген определил и **предмет эколингвистики — язык и экология, т.е. «изучение взаимосвязи между языками в уме человека и в многоязыковом обществе»** [7].

Фр.Данеш и С.Чмейркова, основываясь на исследованиях Э.Хаугена, указывают на то обстоятельство, что «экологическая перспектива может быть распространена на языковые явления...», в частности при описании таких явлений, как исчезновение языков, их вымирание, «смерть» [4, 45].

В зарубежном языкознании понятия *эколингвистика*, *экология языка*, *экологическая лингвистика*, *лингвистическая (языковая) экология* не идентичны. Алвин Филл отмечает, что *эколингвистика* — общий термин для всех областей исследования, которые объединяют экологию и лингвистику; *экология языка* — исследует взаимодействие между языками (с целью сохранения языкового многообразия); *экологическая лингвистика* переносит термины и принципы экологии на язык (например, понятие экосистемы); *лингвистическая (языковая) экология* изучает взаимосвязь между языком и «экологическими» вопросами [6].

По мнению А.П.Сквородникова, «экологическая интерпретация, разумеется, возможна не только в таких «жестких» ситуациях, когда лингвисту не остается ничего другого, как констатировать гибель языка. Экологический подход правомерен и в менее острых случаях, когда происходят, казалось бы, менее губительные языковые изменения, такие, как возникновение и исчезновение отдельных языковых категорий, типов текстов и коммуникативных функций» [4, 45].

В отечественной науке о *лингвоэкологии*, *лингвистической экологии*, *семиосфере*, *онтокоммуникации* заговорили в конце 80-х г. (см. работы Л.И.Скворцова, С.И.Виноградовой, В.В.Колесова, Ю.М.Лотмана, Г.С.Батищева, В.Ю.Троицкого, Н.А.Ильиной и др.). Сегодня употребляется несколько терминов, отражающих связь

языка и экологии: *лингвистическая экология, лингвоэкология, экология языка, экология слова, эколлингвистика*. В отечественном языкознании наблюдается совпадение содержательного объема этих понятий: Эколлингвистика. То же, что и лингвистическая экология (лингвоэкология) [5, 117]. Экология языка (лингвоэкология, эколлингвистика) [5, 125].

Четкого определения, отмечает Л.А.Русинова, что такое экология слова, пока не существует. Можно очертить примерный круг проблем, которыми занимается эта только становящаяся отрасль знания. **Лингвоэкология**, во-первых, наука о целостности языка, о его связи с культурой, с семиосферой; во-вторых, об энергетике слова, о его творящей силе, о его связи с биосферой, с языком живой природы; в-третьих, это наука о духовной сущности слова, о его глубокой связи с личностью, с характером и судьбой народа [3].

А.П.Сквородников дает обзор точек зрения отечественных лингвистов на предмет лингвистической экологии. Ученый-исследователь ссылается на Л.И.Скворцова, считавшего, что предметом лингвистической экологии является культура мышления и речевого поведения, воспитание лингвистического вкуса, защита и «оздоровление» литературного языка, определение путей и способов его обогащения и совершенствования, эстетика речи» [4, 44]. Близкое к этому понимание экологических проблем языка как экологии речевой среды представлено у В.К.Журавлева, который отмечает, что экология языка, теснейшим образом связанная с экологией духовной культуры и культурно-исторических традиций, есть прежде всего забота о «чистоте речевой среды обитания человека и всего народа», и у А.К.Михальской, видевшей цель лингвистической экологии в обнаружении «факторов, загрязняющих каналы общения, препятствующих пониманию между людьми, в устранении помех, затрудняющих общение» [4, 44-45].

«Словарь-справочник лингвоэкологических терминов и понятий» Е.А.Сущенко включает в себя несколько определений понятия *лингвистическая экология*, которая рассматривается как:

1) направление языкознания, которое ставит своей задачей изучать причины и закономерности искажения языковых норм, а также пути совершенствования речевого общения (А.В.Лемов) [5, 54];

2) новая научная парадигма, отличительным признаком которой является взаимосвязь культуры речи человека с его здоровьем и здоровьем окружающей среды (Л.Г.Татарникова) [5, 59];

3) наука о взаимосвязях языка и мышления человека в разных ситуациях всех сфер его деятельности, о взаимосвязях языка с объективной действительностью, о способности языка влиять на реальные жизненные события (Е.Н.Сердобинцева)[5, 60];

4) метанаука, объектом которой является исследование (диагностика) экологического состояния социолингвосферы, способствующая естественному эволюционному развитию языка и речи, а при условии деградиционных языковых процессов — поиску путей реагирования (реанимирования), восстановления, оздоровления деформированных (болезненных) явлений с целью предотвращения языковых потерь (Е.А.Сущенко) [5, 60].

5) изучение взаимодействий между данным языком и его средой, при этом подлинной средой языка ... является общество, использующее его как один из своих кодов [5, 57].

Таким образом, в центре внимания отечественных исследователей находятся вопросы взаимосвязи языка и окружающей среды, деградиционные процессы в языке и поиск путей и способов оздоровления языка, хотя начинают разрабатываться и другие направления лингвистической экологии, связанные с сохранением языкового многообразия и межкультурной коммуникацией.

Литература

1. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А.Кузнецов. М., 2000.
2. Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. М., 1989.
3. Русинова Л.А. О духовной сущности слова. URL: www.vfnglu.wladimir.ru/Rus/NetMag/v4/v4_index.htm
4. Сковородников А.П. Лингвистическая экология: проблемы становления. Филологические науки. Филологические науки. 1996. № 2.
5. Сущенко Е.А. Словарь-справочник лингвоэкологических терминов и понятий / Под ред. Л.Г.Татарниновой. СПб., 2011.
6. Эколингвистика. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Эколингвистика>
7. Экологическая лингвистика. URL: <http://ecorussia.info/ru/ecopedia/ecolinguiistics>
8. Экология. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/65990/экология>
9. Экология. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Экология>

С.И.Щербина
г.Москва
МГАУ им. В.П. Горячкина

**О ПОНЯТИЙНОМ СТАТУСЕ
И ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ТЕРМИНОВ
СТАРΟΣЛАВЯНСКИЙ ЯЗЫК/ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКИЙ ЯЗЫК
В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ НАУКИ**

Изложение, систематизация и анализ высказываний отечественных филологов о статусе, структурных особенностях, общественных функциях и взаимодействии старославянского, церковнославянского и древнерусского языков могли бы по своему объёму составить целое исследование. И нужда в такой работе есть, поскольку знание истории научной разработки вопроса позволяет исследователю избежать односторонности и избирательности при обращении к фактам и тенденциозности в их освещении [5, 7-8]. В рамках настоящей статьи излагается терминологический аспект интерпретации отечественными филологами проблемы соотношения и взаимодействия старославянского, церковнославянского и древнерусского языков. Сюда же относятся вопросы определения признаков и границ тех терминов, которые эти языки обозначают.

Грамматическая литература на Руси начинает активно распространяться с XV—XVI вв. Внимание книжников было приковано не к живым языкам, а к церковнославянскому, продолжавшему использоваться в качестве одной из форм литературного языка и находившему себе применение не только в сфере религиозной, но и в научных сочинениях, включая грамматики. В обращении оказался термин *словенский язык*, которым обозначали не только язык первых славянских переводов, но и позднейшие видоизменения этого языка на восточнославянской, а также сербской и болгарской почве. Возникла потребность в разграничении соответствующих понятий и обозначении их адекватными средствами выражения.

Переломным моментом в этом направлении стала деятельность М.В.Ломоносова, поскольку именно благодаря его оригинальным идеям и открытиям в области изучения памятников письменности было уточнено понятие «древнейший литературно-

письменный язык славян». Его наименование исследователь осуществляет с помощью четырех терминосочетаний: *славенский язык*, *старый славенский язык*, *древний моравский язык*, *древний церковнославенский язык*. В ранних работах по филологии термин *славенский язык* М.В.Ломоносов использует в том значении, которое он имел на протяжении всего средневековья. В «Письме о правилах российского стихотворства» грамматист отмечает, что «славенский язык ... с нынешним нашим не много разнится», в «Примечаниях на предложение о множественном окончании прилагательных имён» он пишет: «Славенский язык от великороссийского ничем столько не разнится, как окончаниями речений» [10, 83]. Вместе с тем М.В.Ломоносов осознавал, что язык, зафиксированный в древних славянских переводах, использовался не только как язык церкви, но и как науки, и оригинальной, непереодной литературы. На этом основании, с целью разграничения исконно старославянского языка и разных его изводов, он предлагает термин *старый славенский язык*, который должен был подчеркнуть роль «славенского» языка как изначального в становлении национальных письменных славянских языков, а также его место и значение для изучения живых славянских языков. Современный термин *старославянский язык*, восходящий к терминологической новации М.В.Ломоносова, употребляется большинством современных славистов для обозначения языка славянских переводов IX — первой половины X вв.

Термин *древнецерковнославенский язык* впервые фиксируется в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке», одной из самых известных работ учёного в области филологии. Данный термин не указывает, как и специализированное выражение *старославянский язык*, к какой славянской группе относится этот язык в своей основе, но точно определяет назначение языка первых славянских переводов и его отношение к позднейшим, местным разновидностям церковнославянского языка. Понятийный характер термина способствовал его широкому распространению посредством словообразовательного калькирования в европейской славистике (нем. *Altkirche* — *Slavische*, англ. *Old Church Slavonic*).

В «Возражениях на диссертацию Миллера», в «Отзыве о плане работ А.Л.Шлецера» язык первых славянских памятников М.В.Ломоносов называет *древним моравским*. Из членов вариантного

ряды исследователь предпочтение отдаёт термину *древнецерковно-славянский язык*, совершенно справедливо полагая, что за ним стоит наиболее полное, исчерпывающее определенное понятие: «язык самых ранних литературных текстов IX—XI веков».

А.Х.Востоков первый литературный язык славян называет *славянским* и *церковно-словенским* [4, 3,17]. Согласно рассуждению учёного, первый термин связан с историей происхождения общеславянского литературного языка, второй призван был подчеркнуть его основную функцию — это культовый язык православной церкви. Однако, несмотря на определённую разницу в наполняемости семантической структуры терминов, они осознавались исследователем как эквивалентные. Впоследствии, когда учёный приступит к работе над «Грамматикой церковнославянского языка» (1863), он откажется от первого термина в пользу второго — семантическая структура термина, включающая семы «язык древних форм», «язык православной церкви», более чётко определяла понятие «древнеславянский литературный язык». В понимании учёного «собственно Церковно-Словенским» был язык, «на который первоначально переведены с Греческого церковные книги, — какому бы он народу ни принадлежал, Моравским ли, Паннонским ли или Македонским Славянам» [5, 9]. А.Х.Востоков, безоговорочно принимая когнитивную сущность термина М.В.Ломоносова *древнецерковнославянский язык*, сокращает в нём первый составной элемент *древний*, стремясь придать ему краткость и лёгкость.

В русле предшествующей традиции дифференциация понятий «старославянский язык» — «церковнославянский язык» была предпринята Ф.И.Буслаевым. Вслед за М.В.Ломоносовым язык, «на который первоначально переведено было Святое писание», Ф.И.Буслаев называет *древним языком церковнославянским* и *древнеболгарским*. Второй термин отражает представление учёного о первоначальной лингвогеографической территории общеславянского литературного языка: «Древний язык церковнославянский ... принадлежал, вероятно, славянам Солуни и окрестных областей, частью вошедших в состав царства Болгарского. Поэтому, в отношении государственном, этот язык и называется древнеболгарским» [1, 24]. Последний термин Ф.И.Буслаев употреблял преимущественно для того, чтобы «не путать церковносла-

вянский язык позднего периода с древнейшим языком церковнославянским, в наибольшей чистоте сохранившимся в древнейших его памятниках».

Термин *древнеболгарский язык* находит отражение в работах А.А.Шахматова, однако основу его употребления составляет иная мотивация. А.А.Шахматов, являясь приверженцем младограмматических взглядов на происхождение старославянского языка, рассматривал его прежде всего как письменную фиксацию одного из болгарских (или македонских) говоров, поэтому и назвал его, как и Ф.И.Буслаев, *древнеболгарским*. Концептуально понятия «старославянский язык» — «церковнославянский язык» А.А.Шахматов не разграничивал, полагая, что в начальный исторический период церковнославянский язык был тождествен старославянскому (древнеболгарскому): «... наш современный литературный язык, разговорный язык образованных классов, — по происхождению своему древнеболгарский язык, пересаженный в Россию в качестве церковного языка...» [23, 61].

Термин *древнеболгарский язык* для обозначения понятия «старославянский язык» признал в своё время «недостаточно удовлетворительным» крупнейший советский славист А.М.Селищев, потому что в IX в. болгарами назывались представители не славянского этноса, а народ тюркского происхождения, покоривший балканских славян в VII в. По его мнению, термином *древнеболгарский язык* «надлежит пользоваться только в том случае, если дело касается одного из периодов истории языка славян болгарских по сравнению с периодами последующими» [14, 34]. Термин *древнеболгарский язык* не может использоваться для обозначения языка славянских переводов IX в. ещё и потому, замечает А.И.Горшков, что старославянский язык, отражая многие фонетические и морфологические особенности одного из диалектов балканских славян, существенно отличался от этого диалекта в области лексики и синтаксиса [6, 8].

И.И.Срезневский, в отличие Ф.И.Буслаева, терминологически не разграничивает понятий «старославянский язык» — «церковнославянский язык»: разные языковые системы он обозначает одним термином. Так, например, подтверждая вывод А.Х.Востокова о близости фонетических и морфологических особенностей древнерусского языка к языку *церковно-словенскому*, И.И.Срез-

невский использует в качестве исходной доминанты термин *старославянский язык*: «Если сравнить древний русский язык, в отношении к строю, с другими славянскими наречиями в их древнем виде, то нельзя не заметить, что он в первобытном своем состоянии ближе всего подходил к наречию старославянскому» [17, 33]. Впоследствии, исследуя вопросы взаимоотношения старославянского и древнерусского языков, он употребляет термин *церковнославянский язык*. В частности тогда, когда называет общие принципы и конкретные признаки выявления их сходства и различия. И.И.Срезневский сомневался в правомерности квалификации некоторых «книжных слов как исключительно старославянских», не свойственных русскому языку: «Древнерусский язык без сомнения отличается от так называемого церковнославянского; но трудно отделить эти языки один от другого ... Самые летописи представляют язык русский, почти чистый, т.е. без примеси таких выражений, которые можно считать не народными русскими, а заимствованными из языка церковнославянского» [18, СХІV].

В работах А.А.Потебни регистрируются отклонения от взаимно-однозначного соответствия между понятиями и терминами «старославянский язык» — «церковнославянский язык». Проявляется это в том, что А.А.Потебня термином *старославянский язык* называет собственно старославянский язык и «старославянский, который находился в изменении», т.е. церковнославянский. Окказиональный термин *староболгарский язык*, возникший в результате контаминации компонентов терминов *старославянский язык* и термина Ф.И.Буслаева *древнеболгарский язык*, отмечается только в одной работе А.А.Потебни [12, 26].

В исследованиях А.И.Соболевского первый литературный язык славянства обозначен терминосочетаниями, введенными в научный оборот предшественниками, - *церковнославянский язык*, *славянский язык*. Предметное содержание термина *церковнославянский язык* дано учёным в ряде работ. Для него церковнославянский язык — это «тот язык древнего славянского перевода греческих богослужебных книг, который с течением времени сделался литературным языком разных славянских языков» [15, 4]. Древнеславянский литературный язык, подвергшийся воздействию разговорной стихии Руси, у А.И.Соболевского обозначен несколькими единицами-идиолектами: *русский извод церковносла-*

вянского языка, славянорусский язык, обрусевший церковнославянский язык. Определение, предлагаемое А.И.Соболевским термину *русский извод церковнославянского языка*, включает в себя родовое понятие, указание на его характерные признаки и функцию: «Церковнославянский язык русского извода — (это язык) с известным количеством постоянных и случайных русизмов, употреблявшийся в качестве русского литературного языка [16, 50]. Этот термин учёного в исторической русистике получил широкое распространение.

Ф.Ф.Фортунатов понятие старославянского языка связывает с языком несохранившихся кирилло-мефодиевских переводов и языком старейших текстов X—XI вв. как этнически древнеболгарских, так и, в отличие А.А.Шахматова, и небалканского происхождения. При этом последние квалифицируются в одном случае как церковнославянские, отражающие языковые особенности региона, где они были созданы, так и как старославянские: «Старославянским, или церковнославянским, языком называется тот древний южнославянский язык, на который в IX веке было переведено священное писание ... Древнейшим из тех памятников старославянского языка, в которых обозначено время написания, является «Остромирово евангелие» ... с течением времени старославянский язык обратился у нас в тот искусственный, искаженный язык, который употребляется теперь в богослужении и называется церковнославянским языком. Для того чтобы не смешивать с этим ломаным языком тот древний церковнославянский язык, который мы открываем при изучении древнейших его памятников, я называю последний языком чисто старославянским» [20, 7]. Интуиция Ф.Ф.Фортунатова поразительна. Тонкое проникновение в грамматическую и орфографическую ткань древнего текста, позволяет ему констатировать наличие двух грамматических систем: «чистый старославянский язык», на котором написаны «паннонские памятники», и собственно церковнославянский. Однако учёный не достигает взаимной терминованности соответствующих словосочетаний. Более того, в отдельных случаях исследователь определяемые понятия сводит воедино: «Что касается старославянского, или церковнославянского, языка, то это, несомненно, язык южнославянский и притом родственнейший ближайшим образом с болгарским языком, хотя мы не имеем пока осно-

ваний утверждать, что старославянский язык есть язык древнеболгарский» [20, .5].

И.А. Бодуэн де Куртенэ славянский литературный язык, нашедший отражение в памятниках X—XI вв., обозначал традиционными терминами *книжноцерковный*, *древнецерковный язык*, *церковный язык*, *церковнокнижный язык*, *церковнославянский язык*, не давая ни одному из терминов определения. Термины *старославянский язык* и *церковнославянский язык* он употребляет как синонимы: «Такие морфемы и сочетания морфем, как *grad* — *gražd* (град, гражданин), *vrat* — *vrašč* (врата, вращаться) ... показывают определенное соответствие сочетаний *-ra-*, *-la-*, *-re-*, *-le-* в словах церковно-славянского происхождения» [2, 145-146].

В 20—30-е гг. прошлого столетия объективно научное, с позиций современной исторической русистики, представление о старославянском языке было сформулировано Н.Н.Дурново, который посвятил этой проблеме ряд работ. Представлению А.А.Шахматова о старославянском языке как письменной фиксации болгарских или македонских говоров он противопоставил концепцию старославянского как литературного: «Свв. Кирилл и Мефодий своими переводами положили начало тому славянскому литературному языку, который в древнейшей известной нам его форме мы называем старославянским»; «... говор... который лег в основу старославянского литературного языка, был современным Кириллу говором славянского населения окрестностей Солуни и принадлежал к той группе македонских говоров, потомками которой являются нынешние западно-македонские говоры, начиная от самой Солуни»; «Чтобы определить, что, собственно говоря, относится к старославянскому, а что нет, следует прежде всего обратиться к тем правилам, которым следовали сами писавшие на этом языке в X—XI веках: именно эти нормы и суть старославянские» [7, 566, 587, 695]. Как всякий литературный язык, размышляет Н.Н.Дурново, старославянский язык с течением времени эволюционировал, значительно удалившись от своего первоначального состояния, поэтому язык поздних литературных памятников, выросший из старославянского, он предлагает обозначать терминами *церковнославянский язык* или *варианты или редакции старославянского языка* [7, 567]. Инновационное осмысление этих терминов выдающимся учёным предопределило их современное толкование и понимание: «Цер-

ковнославянский язык — это старославянский язык по своему происхождению, подвергшийся влиянию живых языков народов, у которых он был распространен» [13, 615]; «Позднейшие местные разновидности старославянского языка принято называть церковнославянским языком болгарской, сербской, русской и т.д. редакций (или изводов)» [21, 5].

В современном историческом языкознании отношения между системами старославянского и церковнославянского языков считаются вполне определёнными в плане историко-генетическом. Церковнославянский язык обычно трактуется как позднейшая система старославянского языка, окрашенная местными разновидностями, однако объём самих понятий «старославянский» и «церковнославянский» у разных авторов не совпадает, а граница между понятиями оказывается весьма неопределённой: «Под термином «старославянский язык» мы понимаем только язык ряда памятников X—XI вв. (около двадцати)» [19, 48]; «Старославянский язык — язык древнейших дошедших до нас славянских памятников X—XI вв., продолжавших традицию переведенных с греческого языка Кириллом (Константином Философом) и Мефодием в IX в. богослужебных и канонических книг, язык которых также принято называть старославянским» [9, 491]; «Старославянский язык — древнейший письменный язык славян» [3, 13]. Неопределённость семантического объёма терминов, считает Р.М.Цейтлин, объясняется, по меньшей мере, тремя причинами: 1) колебанием временной границы между языковыми системами; 2) правомочностью отождествления старейших сохранившихся текстов X—XIV вв. балканского происхождения с системой языка кирилло-мефодиевских переводов; 3) учётом или неучётом в памятниках локальных языковых инноваций [22, 13].

Отличное толкование понятию «старославянский язык» от указанных выше находим у А.М.Селищева и Н.А.Кондрашова: «Старославянский язык — это язык славянских переводов греческих книг, — переводов, выполненных Константином и Мефодием и их учениками во второй половине IX в.» [14, 7]; «Старославянский язык является древнейшим литературным языком славян. На этот язык во второй половине IX в. были сделаны переводы канонической литературы» [8, 65-66]. Для А.М.Селищева, Н.А.Кондрашова принципиальным является определение старо-

славянского языка как языка первых славянских переводов, выполненных в середине IX в. И с этим представлением о старославянском языке нельзя не согласиться, поскольку языковая система первых переводов, какой она восстанавливается и описывается на протяжении уже более полутора столетия лет, не «тождественна тому, что обнаруживается в старейших сохранившихся текстах, включая и древнеболгарские». Г.А.Хабургаев концептуально определил значение термина *старославянский язык* следующей дефиницией: «Старославянский язык — это язык древнейших славянских переводов греческих богослужебных книг, которые были выполнены в середине IX в.» [21, 5]. В данном определении фиксируется установление хронологических границ языка, понимаемого учёным изначально как общелитературного для всех славян (и, значит, функционально отличного от народно-разговорных языков), свободного от вкрапления в его структуру территориальных субстратных черт. Следовательно, термин в таком значении не может быть использован для обозначения языка сохранившихся славянских текстов, «лишь функционально тождественного старославянскому» — древнейшие памятники письменности, отражающие локальные типы литературного языка, являются образцами раннего церковнославянского в его длительной истории функционирования для области *Slavia orthodoxa*. При таком понимании классифицирующей функции термина *старославянский язык* тексты болгарского происхождения могут быть обозначены как «памятники литературного древнеболгарского языка» (в том смысле, в каком язык «Остромирова евангелия» называется памятником древнерусского литературного языка).

Адекватность дефиниции термина *старославянский язык*, установленной Г.А.Хабургаевым, подтверждают исследования ряда учёных. А.С.Львов в целях выяснения принадлежности текста «Повести временных лет» к памятникам старославянской или церковнославянской письменности проводит всесторонний анализ лексем, учитывая при этом не только их формальные морфологические показатели, но и текст, окружающий анализируемое слово, а также этимологические данные. Согласно проведенному анализу, А.С.Львов констатирует: «В своей работе различаем памятники старославянской и церковнославянской письменности. К памятникам старославянской письменности относят: глаголи-

ческие: Ассеманиево ев. (Ас), Зографское ев. (Зогр.) ... кириллические: Саввина книга (Сав.), Остромирово ев. (Остр.) ... Все остальные, как: Болонская псалтырь, Синайский патерик, Успенский сборник, Изборники 1073 и 1076 гг. и мн. др. именуются памятниками церковно-славянской письменности» [11, 5-6].

По замечанию исследователей, оперирующих термином *старославянский язык*, он, как и термин *древнецерковнославянский*, не определяет, к какой именно славянской группе относится этот язык в своей основе, но в отличие от других, в том числе и последнего термина, имеет ряд преимуществ. Во-первых, в термине *старославянский язык* не отражено изначальное функциональное предназначение языка. Во-вторых, элемент *старо* в составе термина указывает на его первичность по отношению к другим литературным славянским языкам, что позволяет не смешивать собственно старославянский язык с его поздними редакциями (этот факт косвенно указывает на лингвистическое значение старославянского языка для изучения славянских литературных языков в диахронии). И, в-третьих, термин, будучи менее громоздким на фоне других специализированных средств выражения, активен в осуществлении словообразовательных процессов по образцу существующих словообразовательных парадигм, легко вступает в синтагматические отношения с другими единицами языка.

В заключение заметим следующее. Нечёткое употребление терминов *старославянский язык* - *церковнославянский язык*, невнимание к концептам, которые они обозначают, зачастую приводят к двусмысленному толкованию терминов, порою их многозначности. Особенно многозначен термин *старославянизм*. Старославянизмами называют явления, непосредственно связанные со старославянским языком, т. е. факты того языка, под которым большинство современных языковедов понимает язык древнейших дошедших до нашего времени письменных памятников общеславянского значения. Достаточно часто старославянизмами называют и такие языковые явления, которые обычно относят не к старославянскому, а церковнославянскому языку. Также старославянизмами называют явления, характеризующие книжный тип речи данного славянского литературного языка, его торжественный высокий стиль. Существующая неопределённость в употреблении термина *старославянизм* позволяет исследователям не за-

ниматься анализом собственно старославянского материала и ограничиваться лишь выделением определенных структурных «старославянских признаков», что в той или иной мере искажает реальное соотношение языковых фактов. В последнее время употребление термина *старославянский язык*, а следовательно и терминов *памятник старославянского языка*, *факт старославянского языка*, *старославянизм* становится все более и более неточным, расплывчатым. Расширительный подход к понятию «старославянский язык» требует в каждом конкретном факте специального исследования, привлечения в качестве доказательства значительного сравнительного материала, как из самих старославянских текстов, так и из церковнославянских памятников, из отдельных славянских языков (из литературных и диалектных источников).

Термин *старославянизм* должен употребляться только применительно лишь к тем фактам, которые заимствованы в данном литературном славянском языке из старославянского, к таким языковым явлениям, которые имеют место в конкретных памятниках старославянского языка. Внесение в термин *старославянизм* элементов стилистических, относящихся к истории употребления данного слова в том или ином литературном славянском языке, часто затрудняет не только изложение, но и критерии анализа исследуемого материала. В таких случаях уместнее пользоваться термином *славянизм*, так как в нём не содержится прямого соотнесения со старославянским языком и вместе с тем даётся стилистическая характеристика.

Литература

1. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. М., 1959.
2. Бодуэн де Куртэнэ И.А. Введение в языковедение (1910—1911 учебный год). Литография Богданова. Изд. 3-е, 1911.
3. Булахов М.Г., Жовтобрюх М.А., Кодухов В.И. Восточнославянские языки. М., 1987.
4. Востоков А.Х. Рассуждение о славянском языке // Труды Общества любителей российской словесности. М., 1820. Ч. XVII.
5. Востоков А.Х. Грамматика церковно-словенского языка. СПб., 1863.
6. Горшков А.И. Отечественные филологи о старославянском и древнерусском литературном языке // Древнерусский литературный язык в его отношении к старославянскому. М., 1987.

7. Дурново Н.Н. Избранные работы по истории русского языка. М., 2000.
8. Кондрашов Н.А. Славянские языки. М., 1956.
9. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
10. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Труды по филологии. М.-Л., 1952. Т. 7.
11. Львов А.С. Лексика «Повести временных лет». М., 1975.
12. Потебня А.А. К истории звуков русского языка. Воронеж, 1876.
13. Русский язык. Энциклопедия. М., 1997.
14. Селищев А.М. Старославянский язык. М., 2001.
15. Соболевский А.И. Древний церковнославянский язык. Фонетика. М., 1891.
16. Соболевский А.И. История русского литературного языка. Л., 1980.
17. Срезневский И.И. Мысли об истории русского языка. М., 1959.
18. Срезневский И.И. Записка, прочитанная на I археологическом съезде // Труды Первого археологического съезда в Москве в 1869 г. Протоколы заседаний археологического съезда. Г. Заседания III Отделения: Памятники языка, письма и быта. М., 1871. Т. 1.
19. Толстой Н.И. История и структура славянских языков. М., 1988.
20. Фортунатов Ф.Ф. Избранные труды. М., 1957. Т. 2.
21. Хабургаев Г.А. Старославянский язык. М., 1986.
22. Цейтлин Р.М. Лексика старославянского языка. М., 1977.
23. Шахматов А.А. Очерк современного русского литературного языка. М., 1941.

М.А.Еремина

г.Нижевартовск

Нижевартовский государственный университет

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КОНЦЕПТА «ТРУД» В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

Лингвистические исследования, направленные на реконструкцию смыслового наполнения концепта, могут основываться на разных типах сведений (системно-языковых, анкетных, текстовых). Текстовый материал, который является результатом сознательной речетворческой деятельности, дает наиболее богатый набор признаков, составляющих структуру концепта.

Текстовая репрезентация¹ концепта труда в русском языке XX—XXI вв. имеет достаточно драматичную историю. Фактором, обуславливающим содержательные изменения концепта на протяжении последних десятилетий, является его активная и разнонаправленная идеологизация в рамках советского (тоталитарного) мировоззрения.

В настоящее время концептуализация *труд* осуществляется следующими способами, приводящими к его содержательным и структурным изменениям.

Активная разработка понятия труда из области идеологических смыслов переносится в концептуальную сферу социально-экономических отношений. Это связано с закреплением труда в качестве социального и экономического института, что отражается, в частности, в функционировании различных государственных форм организации и регулирования труда: *Министерство труда и социального развития, Государственная инспекция по труду, НИИ труда, Управление по труду и занятости населения* и т.п.

Концептуализация труда как социально-экономического явления определяет употребление лексемы *труд* в составе терминологизированных сочетаний: *рынок труда, биржа труда, люди труда, условия труда, право на труд, оплата труда, вознаграждение за свой труд, цена труда, оценка труда, производительность труда, контроль безопасности труда, охрана труда, заемный труд (аутстаффинг), квалифицированный труд, ветеран труда, бюро статистики труда, труд по специальности*. Выбор в качестве контекстных партнеров экономических терминов опустошает денотативную и коннотативную семантику труда, оставляя смысл «деятельность в определенных экономических условиях».

Анализ контекстного окружения глагола *трудиться* показывает, что условия работы в современной (капиталистической) системе труда определяются следующими признаками: предмет деятельности; график работы; стоимость профессиональных услуг;

¹ Материал для анализа был взят из Национального корпуса русского языка и представляет собой фрагменты из текстов федеральных печатных изданий различной общественно-политической направленности: «Комсомольская правда», «Труд-7», «Известия», «РБК-Daily», «Советский спорт», «Новый регион». Всего было рассмотрено около 250 контекстов.

наличие правовой базы; стаж работы; локус; существование конкуренции; объем работ; статистические показатели труда.

Экономическая система координат совмещается с социальной дифференциацией труда, репрезентированной в виде эксплицитных и скрытых оппозиций: *труд мигрантов/ медсестер/ железнодорожников / чиновников / врача/ работника культуры/ учителя/ ученых/ писателя/ критика* и др.; *квалифицированный/ неквалифицированный; специалистов/ рабочих; женский/ мужской; умственный/ физический; детский/ взрослый*. Классификация труда проводится на следующих основаниях: профессиональной специализации, гендерного фактора, возраста, наличия опыта, затраты физических сил.

Наблюдается возврат к неидеологизированному (этнокультурным) составляющим концепта.

В ряде контекстов на первый план выходит этическая составляющая труда, которая репрезентирована в виде признака «любая форма труда вызывает признание со стороны общества».

Внимание к количеству и характеру труда актуализирует признак «регулярно требует большого напряжения для осуществления».

В публицистических текстах отражается также традиционное представление о том, что труд требует усердия, добросовестного отношения исполнителя.

В пресуппозиции многих суждений, представленных в текстах, содержится представление о труде как целенаправленной и результативной деятельности.

Современные публицистические тексты обнаруживают поиски новых концептуальных смыслов в представлениях о труде.

Содержание концепта обновляется за счет признаков, характеризующих личностную сферу субъекта труда: «чрезмерная работа сопровождается психологическими проблемами», «отношения между людьми в процессе работы подменяют собой личные отношения».

Разработка концептуальной области, связанной с целью и результатами труда, происходит посредством категории успешности, что актуализирует признаки: «успешный результат возможен даже при неблагоприятных условиях труда», «успешность труда выражается в повышении социального статуса», «успех труда оп-

ределяется старанием и высокой квалификацией», «целью труда является продвижение по социальной лестнице».

Актуальным становится поиск оснований для осуществления трудовой деятельности. Средствами контекста формируются концептуальные признаки труда: «мотивируется верой в целесообразность деятельности»; «является способом удовлетворения потребностей»; «трудовые навыки формируются в детстве», «связан со стремлением к совершенству».

Наряду с деидеологизацией ассоциативного фона слова *труд* наблюдается обратная тенденция, проявляющаяся в мотиве героизации труда. Думается, что на данный момент задача новой идеологии труда состоит в том, чтобы в целом усилить общественно-политическое значение категории *труда*, вернув этому слову некоторые устойчивые ассоциативные связи. Языковым механизмом выступают, в частности, присоединение детерминант *героический*, *стахановский*, а также возвращение в активную часть словаря устойчивой номинации *герой труда*.

Литература

1. Национальный корпус русского языка. URL: www.ruscorpora.ru
2. Чернова О.Е. Концепт «труд» как объект идеологизации: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004.
3. Кожина А.А. Концепт «труд» в белорусском языке. URL: <http://ethnolinguistica-slavica.org>

Е.С.Долгина

г.Нижегород

Нижегородский государственный университет

МЕСТО МИФА И ФАНТАСТИКИ В УТОПИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Утопическое будущее — это всегда придуманный и умоглядный проект. Тем не менее, содержательная направленность

жанра и эстетическая форма требуют строгого соблюдения законов и правил. Во-первых, образ будущего в утопиях мифологизирован. Следовательно, прослеживается неразрывность жанров мифа и утопии, хотя и следует отметить, что мифы в основе своей имеют сюжеты, направленные на повествование прошлого, в то время как утопия преобразует это прошлое в будущее. Таким образом, авторы утопий, создавая проекты в несуществующем в реальности времени, обращались к древним мифам, имеющим в своей основе элементы мироздания и описание модели мира.

В определениях отношений утопии и мифа следует обратиться к мнениям теоретиков литературоведения, которые приходят к неоднозначным выводам по их взаимосвязи и взаимодополняемости. Так, например, американский социолог Н.Фрайем выражает мнение о близости мифа и утопии как жанров литературы. В то время как французский философ Ж.Сорель говорит о противопоставлении данных жанров. Для него утопия является продуктом интеллектуального труда теоретиков, создающих идеальный проект путем наблюдения и обсуждения. Мир-проект утопистов направлен на создание образца для подражания [4, 152]. По мнению Сореля, миф является формой массового сознания, выражает убеждения социальной группы. Он не несет в себе теорию, цель, а лишь отражает призыв как средство воздействия на настоящее. Утопия же, по словам Сореля, рациональна, это некая конструкция теоретиков, проект, направленный на усовершенствование мира и общества в целом [3, 26].

Несомненным элементом и мифа, и утопии является фантастика. В.П.Шестаков считает, что авторы утопических произведений смело пользуются элементами и приемами фантастического. Тем не менее он говорит о том, что утопия в то же время отличается от фантастического тем, что в фантастических мирах писатели не стремятся к построению лучшего образа будущего [5, 38]. Таким образом, утопия и фантастика отличаются наполненностью социальной тематики. Фантастика в утопических мирах проступает в основном через воображаемое пространство будущего. Заметная роль в утопических проектах отводится научно-техническому прогрессу. Утописты, предлагая устранить тяжёлую работу с помощью всевозможных фантастических машин (как у В.Одоевского, Е.Замятина и др.), ограничиваются только назначением несущей

шествующих машин. Технические же описания фантастических машин остаются за рамками произведений. Именно эта черта утопии отделяет её от научной фантастики. Утописты, изображая достижения научно-технического прогресса, не вдаются в подробности их изобретения и предназначения. Машины в утопиях направлены для достижения главной цели писателя: перенесения утопического героя в мир идеальный, в далекое будущее [2, 29]. Фантастика утопии изощрена, виртуозно изобретательна, почти безгранична в разнообразии сюжетов, особенно в переходных формах, сочетающих научную и социальную фантастику [1, 13].

Таким образом, несмотря на несомненное сходство жанров научной фантастики и утопии, существует и ряд отличий:

- научная фантастика в переводе с английского означает научно-художественную литературу, авторы которой в своих фантазиях фактически не ограничены ничем, лишь бы фантазия была оригинальной, а изложение захватывающим. Утопией же называют искусственные конструкции общества, которые с точки зрения их авторов решали бы те проблемы и противоречия, которые видны в реальном обществе;

- фантастика в большинстве случаев ориентирована на изображение «сверхъестественных картин Вселенной», утопия же в основном показывает желаемые социальные преобразования общества, истоки которых лежат в неудовлетворенности автора окружающей действительностью;

- фантастика несёт в себе приключенческое начало, а именно представляет собой странствия по вымышленным мирам, в основном за пределами познанного мира. В утопии и антиутопии действие происходит в государстве, прототипом которого является реальный общественный строй;

- в фантастической литературе авторы отводят особое место техническим характеристикам изобретений с научной точки зрения. Для утопических и антиутопических проектов это не является важным. Главное — показать социальное устройство общества и место человека в нём.

Литература

1. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара, 2006.

2. Долгина Е.С. Проблемы культуры в русской литературной утопии XIX—XX веков: Монография. Нижневартовск, 2009.
3. Сорель Ж. Введение в изучение современного хозяйства. Изд. 2-е. М., 2011.
4. Шестаков В.П. Понятие утопии и современные концепции утопического // Вопросы философии. 1972. № 8.
5. Шестаков В.П. Эсхатология и утопия. М., 1995.

Е.С.Долгина

г.Нижневартовск

Нижневартовский государственный университет

ТРАГЕДИЯ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА КАК КАТАСТРОФА ТОТАЛИТАРИЗМА

Творчество Е.И.Замятина 1920-х годов отражает кризис личности и утрату условий для самореализации и независимости личностного потенциала. По мнению М.М.Бахтина, в начале XX века возникает сложность в возвращении культуре самого понятия «личность» [1, 179]. Человеческая жизнь в условиях тоталитарной системы обесценивается и ведет к возвращению в дикое Средневековье, как говорил в статье «Завтра» Е.И.Замятин [6, 49]. Замятин обозначил ценности, которые ему были близки и служили действенной альтернативной современному «средневековью».

Разум заставляет Д-503, героя романа «Мы», разглядеть свою связь с «первобытным состоянием» [4, 35]. Он — вдруг! — видит, что «тонкая скорлупа... под ногами стала стеклянной» [5, 92]. А за скорлупой - «чрево земли». И Д-503 переживает миг растворения, которое сулит новое рождение: «Весь мир — единая необъятная женщина, и мы — в самом её чреве, мы еще не родились, мы радостно зреем» [5, 124].

Е.И.Замятин в романе «Мы» индивидуализирует разум, сопрягая его с правом выбора, порождая естественный ум без предрассудков. В качестве ценности Замятин в романе утверждает чело-

века, который воплощает в себе вещественный и «другой» мир, мир нумеров и безликости, что, несомненно, ведет к конфронтации. Единство тоталитарного мира не дает личности возможности творческой инициативы, свободы выбора, личного мнения. Это приводит к тому, что, по словам Канта, разум, не имея возможности в естественном состоянии отстоять свои убеждения, обеспечивает их посредством войны [8, 625]. Нумера и «дикари», восставшие в романе, демонстрируют утрату «мужества пользоваться собственным умом» [9, 27] и свободы — «коренного права человеческого разума» [8, 626].

Д-503 выделяется из общества Единого Государства актом сознания. В.Я.Пропп этот пограничный период перехода и инициации связывает с дорогой в другой мир [10, 58]. В романе символом этой границы выступают Древний Дом и старуха-хранительница входа, воспринимающаяся Д-503 и I-330 как мать. Это дает героям возможность приобщения к естественной родовой человеческой сущности, которая отрицается идеологией тоталитарной системы и считается мертвой.

Столкновение бунтарского начала и Единого Государства уходит на второй план перед фигурой повествователя. Значительное место в романе отводится внутреннему плану: отражению состояния души и сознания главного героя. Д-503, изначально один из массы, один из «мы», эволюционирует в своем развитии к «я», устремляясь к любви.

Таким образом, в романе в рамках тоталитарной системы появляются отголоски естественного мира: Древний Дом, музыка Скрябина, «плёстрая, путаная толчея людей, красок, птиц...»; «дикая, неорганизованная... пестрота красок и форм», «исковерканные эпилепсией, не укладываемые ни в какие уравнения — линии мебели» [5, 93].

«Стекланный рай», описанный в романе, предполагает всеобщую прозрачность, контроль частной жизни. По мере «рождения» души у главного героя мотив прозрачности начинает перерастать в мотив тайны. Д-503, познав любовь к I-330, открывает в себе непрозрачность сознания, то, что можно укрыть от всевидящего ока тоталитарной системы.

Д-503 — поток противоречивых состояний. Будучи как все в начале романа, он перерождается и открывает для себя радости

любви, понимая, что: любовь — это личный выбор каждого; марш в единой шеренге не приносит такого счастья, как единение с любимой; в его жилах течет кровь «дикаря» и рождается второе «я».

В антиутопии Е.И.Замятина представлено механическое равенство: «В один и тот же час единомиллионно начинаем работать — единомиллионно кончаем. И, сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же назначенную скрижалью секунду, мы подносим ложки ко рту и в одну и ту же секунду выходим на прогулку и идём в аудиториум, в зал Тейлоровских

Таким образом, в условия тоталитарной системы возможность духовного саморазвития и роста фиктивна. Движение от «мы» к «я» лишено всякого смысла, оно иллюзорно. Следовательно, существование мыслящей личности в условиях Единого Государства, подобно любой тоталитарной системы, нереально.

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Дикушина Н.И. Октябрь и новые пути литературы. М., 1978.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 тт. Т. 5.
4. Ермилова Е.В. Теория и образный строй русского символизма. М., 1989.
5. Замятин Е. Уездное. Мы. Платонов А. Котлован. Ювенильное море. Романы. М., 1996.
6. Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Составитель, комментарии А.Ю.Галушкина; вступительная статья В.А.Келдыша. М., 1999.
7. Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988.
8. Кант И. Сочинения в 6-ти томах. М., 1964. Т. 3.
9. Кант И. Сочинения в 6-ти томах. М., 1966. Т. 6.
10. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
11. Туниманов В.А. Что там дальше // Русская литература. 1993. № 1.
12. Хализев В.Е. Наследие М.М.Бахтина и классическое видение мира // Филологические науки. 1991. № 5.

**В.МАЯКОВСКИЙ И О.МАНДЕЛЬШТАМ:
ЕДИНСТВО В ВЫБОРЕ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

Вряд ли обозначенные заглавием данной статьи поэты были знакомы лично; по крайней мере, автору исследования до сих пор не встретилось указаний на данный факт в специальной литературе или мемуарных источниках. Ни одного персонального высказывания¹ не прозвучало ни в адрес Мандельштама со стороны Маяковского, ни наоборот. Однако сопоставление поэтических систем поэтов дает нам все основания утверждать, что, несмотря на их явные различия, связанные, в том числе, и с принадлежностью в своей этимологии Мандельштама и Маяковского к разным поэтическим течениям начала XX века, коими явились акмеизм и футуризм, существуют в них и явные поэтические «схождения», позволяющие делать вывод о родстве некоторых аспектов их творчества.

В.Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (1916) анализирует творчество раннего Мандельштама, которого он ставит в один ряд с такими выдающимися акмеистами, как Ахматова и Гумилев. Однако, отмечает исследователь, ранние стихи Мандельштама являют собой явное повторение азов символизма с его идеями призрачности объективной реальности, важности символа-намёка на несуществующее, непознаваемое в реальности, но существенное с точки зрения познания истины: «Он воспринима-

¹ В целом же против акмеизма и футуризма как против враждебных друг другу течений неоднократно высказывались и Мандельштам, и Маяковский. Например, Мандельштам в статье «Утро акмеизма» говорит о футуристах не слишком лестно, ставя им в укор, в частности, тот факт, что общее для обеих групп «слово как таковое» у футуристов «еще ползает на четвереньках, <в то время как> в акмеизме оно впервые принимает более достаточное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования» [2, 46]. Маяковский тоже прибегал к стихотворной критике акмеистов: «...прикрывшиеся листиками мистики, лбы морщинками изрыв — футуристки, имажинистки, акмеистики, запутавшиеся в паутине рифм» // «Приказ № 2 армии искусств» (1921).

ет мир не как живую, осязательную и плотную реальность, а как игру теней, как прозрачное покрывало, брошенную на настоящую жизнь» [1, 228]:

Душу от внешних условий
Освободить я умею:
Пенье — кипение крови
Слышу — и быстро хмелею.
И вещества, мне родного
Где-то на грани томленья,
В цепь сочетаются снова
Первоначальные звенья.
Там в беспристрастном эфире
Взвешены звездные гири
На задрожавшие чаши;
И в ликованьи предела
Есть упоение жизни:
Воспоминание тела
О неизменной отчизне [3, 53].

Окружающая действительность кажется раннему Мандельштаму мнимой, ненастоящей, а люди, ее населяющие, — соответственно, марионетками:

Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел! [там же, 33]

Не таков образ мира в стихах раннего Маяковского. Поэт намеренно обращается к точному изображению действительности со всем ее антиэстетизмом. В целях «демократизации» поэтического языка Маяковский вводит в свою стиховую систему экспрессивно окрашенные, подобно прозаизмам и вульгаризмам, языковые единицы. Это удовлетворяло его убеждению о художественно-эстетической нагрузке слова, берущему свое начало из раннефутуристической концепции «самовитого слова». Концепция эта заключалась в требовании воссоздания в поэтической речи всего многообразия действительности «как она есть»: «Хотим, чтоб слово в речи то разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало бы радостно, как победное ура», — писал Маяковский в статье «Война и язык» (1914) [4, т. 1, 326]. «Само-

витое» слово должно было помимо правдивого отображения происходящего нести на себе «оценочную» нагрузку: «Тот не художник, кто на блестящем яблоке, поставленном для натюр-морта (sic! — О. К.), не увидит повешенных в Калише... надо писать войною!» («Штатская шрапнель (Вравшим кистью)» (1914) [там же, 309]. Война же — вечный разлад — дисгармония вообще — в природе, обществе, самом человеке — это брань, вульгаризмы, резкости, куда как более реальные и настоящие. В стремлении к объективному изображению реальности поэт доходит до натурализма:

Знаете ли вы, бездарные, многие,
думающие, нажраться лучше как, —
может быть, сейчас бомбой ноги
выдрало у Петрова поручика?..

(«Вам!», 1915) [там же, 75]

Образ человека в поэзии раннего Маяковского тоже реален, а иногда даже отталкивающе физиологичен. В изображении человека излюбленными для поэта в ранний период творчества являлись приемы выделения физиологической детали, перерастающей в самодовлеющий образ (Маяковский назовет «желудком в панаме» заживевшего буржуа, а в стихотворении «Нате!» вместо людей в чистый переулочек вытекает «обрюзгший жир»), и грубого овеществления человека (так, человек у Маяковского уподобляется «двум аршинам безликого розоватого теста» («Надоело»).

В противоположность героям-марионеткам раннего Мандельштама, пассивным в руках судьбы, рока, лирический герой как ранней, так и послеоктябрьской поэзии Маяковского демонстративно действен. Активная жизненная позиция, занимаемая лирическим героем, заявлена уже на уровне метрической организации стихов поэта. Так, разбивая стих на «ступени» и «подстрочия», Маяковский добивался особой — ораторской — интонации, так как его стихотворения были рассчитаны, прежде всего, на аудиторию. Это один из способов, помогших поэту создать собственный образ «человека-борца», волевого и страстного в борьбе. Стихи Маяковского должны были призывать к действию, вести за собой.

Кроме того, яркость, неблагозвучность «громыхающей» фонике стихов Маяковского позволяла лирическому герою прочно запечатлеться в сознании аудитории в образе «крикогубого Зарату-

стры), провозвестника грядущих истин, со всей полнотой ощущающего дисгармонию и жестокость мира и призывающего эту дисгармонию преодолеть.

Помимо призывов к борьбе с несправедливостью мироустройства, лирический герой Маяковского, как уже говорилось, и сам активен, действен. Он идет на столкновение с ложью социальных и нравственных законов общества. Так, например, в поэме «Облако в штанах» (1914—15) конфликт поэта с действительностью приводит его к выводу о необходимости активной борьбы — люди должны не просить, а требовать счастья здесь, на земле, сегодня:

Где глаз людей обрывается куцей,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год [там же, 185].

О себе, поэте, Маяковский говорит не только как о «предтече», но и как об участнике грядущей революции, развивая тему должностования поэта перед миллионами страждущих:

Жилы и мускулы — молитв верней.
Нам ли вымаливать милостей времени!
Мы —
каждый —
держим в своей пятерне
миров приводные ремни! [там же, 184]

Иную жизненную позицию занимает лирический герой Мандельштама. По словам В.Жирмунского, «перед <...> объективным миром <...> поэт стоит как сторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище» [1, 230]. Лирическому герою Мандельштама неуютно в объективном мире, более того, он опасается непосредственного соприкосновения, столкновения с реальностью. Герой ощущает хрупкость собственного «я» перед всемогуществом мира и вечности. Так, в стихотворении «Дано мне тело — что мне делать с ним...» (1909) образ стекла вызывает ассоциацию окна, которое обозначает границу между замкнутым, маленьким миром и холодной безразличной вечностью:

На стекла вечности уже легко
Мое дыхание, мое тепло [3, 34].

Лексические предпочтения поэтов также различны. Если у Мандельштама «есть тяготение к <...> старинному словарю, к <...> несколько рассудочной чопорности и пышности» [1, 232], то для Маяковского, поставившего цель «демократизации» поэтического языка, принципиальным было включение в стихи разговорной лексики, вульгаризмов, прозаизмов, отказ от поэтических условностей ради объективного изображения антиэстетической картины действительности.

Мандельштам, лирический герой которого более чем разумен и потому не стремится к сближению с действительностью, «строит <...> абстрактные словесные схемы, соответствующие рациональной идее изображаемого» [там же, 233]. Например, стихотворение «Silentium» (1910, 1935):

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь... [3, 43]

Маяковский, напротив, конкретен и реалистичен, особенно в своих антивоенных и социально-тематических стихах. Так, в до-октябрьской поэме «Война и мир» (1915—16), основной идеей которой является несопоставимость никакой победы с тем, чем она достигается, лирический герой выражает свои мысли напрямую, без экивоков: «Никто не просил чтоб была победа / родине начертана. / Безрукому огрызку кровавого обеда / на черта она?!» [4, т. 1, 227].

В гиперболических, но достаточно реалистических, даже физиологически-чувственных образах поэт пишет об ужасе истребления человека человеком, о разрушении войной культурных и общечеловеческих ценностей:

Куда легендам о бойнях Цезарей
перед былью,
которая теперь была!
<...>
... выбежала смерть
и затанцевала на падали,
балета скелетов безногая Тальони
[там же, 220, 228].

Что же общего между стиховыми системами и поэтическими образами таких, на первый взгляд, творческих противоположностей, как Мандельштам и Маяковский? Любопытно, что исследователь творчества «преодолевших символизм» поэтов Жирмунский отмечает в своей статье внимание Мандельштама к, вроде бы, незначительным деталям, которые, однако, «вырастают до фантастических размеров, как в намеренно искажающем гротеске» [1, 233]. Но ведь одними из самых излюбленных приемов Маяковского также были гипербола и гротеск! Так, в поэме «Облако в штанах», возвеличивая Человека, поэт прибегает к гиперболе («Мир огромив мощью голоса, / иду — красивый, / двадцатидвухлетний» [4, т. 1, 175]), а разоблачая «хозяев жизни» — обывателей — Маяковский доводит образ до сатирического гротеска:

В улицах
люди жир продырявят в четырехэтажных зобах,
высунут глазки,
потертые в сорокгодовой таске, —
перехихикиваться,
что у меня в зубах
— опять! —
черствая булка вчерашней ласки [там же, 191].

Кроме любви Мандельштама к гиперболе и гротеску, роднящей его творческую манеру с манерой Маяковского, Жирмунский выделяет такую особенность его творчества, как методически встречающееся нарушение пропорций изображаемых предметов и явлений: «Между предметами незначительными и большими исчезает перспективное соотношение; близкое и отдаленное <...> оказывается равных размеров» [1, 233]:

И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.

(«Медлительнее снежный улей...», 1910) [3, 42]

Ту же любовь к сопряжению «далековатых» планов встречаем и в поэзии Маяковского. Фантазия поэта соединяет — подчас в одной строке — полярно противостоящие категории: смешное и страшное, низменное и возвышенное, микроскопически малое и вселенски грандиозное: «Если б был я / маленький, / как Великий

океан...» («Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 1916) [4, т. 1, 126]. И Мандельштам, и Маяковский прибегают к этому искажению пропорций намеренно, с целью представить незаметное или малозаметное до того явление более выразительно и придать ему большую смысловую значимость.

Наконец, сближает поэтов любовь к неожиданным метафорам и сравнениям. Метафоры и сравнения Маяковского-новатора почти всегда оригинальны, необычайны, а потому броски и заметны. Вот только два примера из «Облака в штанах»:

Вся земля поляжет женщиной,
заерзает мясами, хотя отжаться;
вещи оживут —
губы вещицы
засюсюкают:
«цаца,цаца,цаца!» [там же, 187]

Или:

Пускай земле под ножами припомнится,
кого хотела опошлить!
Земле,
обжиревшей, как любовница,
которую вылюбил Ротшильд! [там же, 188]

Мандельштам тоже строит свои метафоры и сравнения на «представлениях, самых отдаленных друг от друга» [1, 235]. Фантастически соединяя в одном метафорическом образе самые неожиданные, относящиеся к разным сферам реальности явления, поэт добивается, как и Маяковский, их яркости, небывалости, а потому и запоминаемости:

Как застыл тревожной жизни танец!
Как на всем играет твой румянец!
Как сквозит и в облаке тумана
Ярких дней сияющая рана.
(«Ты прошла сквозь облако тумана», 1911) [3, с. 39].

А вот пример характерного для Мандельштама сравнения:

Я как змеей танцующей измучен
И перед ней, тоскуя, трепещу,
Я не хочу души своей излучин
И разума и Музы не хочу.

(«Змей», 1910) [там же, 38].

Таким образом, сопоставление поэтических систем Мандельштама и Маяковского приводит нас к выводу, что, с одной стороны, поэты занимают разные позиции в отношении к объективной реальности, сообщая разные жизненные установки своим лирическим героям (так, герой Мандельштама отчужден от реальности, которая представляется ему чуждой и призрачной, ненастоящей, населенной неживыми, покорными воле судьбы марионетками, а герой Маяковского, напротив, демонстрирует активную преобразовательную, действенную позицию по отношению к миру; его образ реален, а иногда физиологичен). Подобные субъектно-объектные отношения обусловили и лексические предпочтения поэтов (тяготение Мандельштама к традиционному, даже к старинному поэтическому словарю, в то время как Маяковский демократизирует язык своей поэзии), и предпочтение Мандельштамом абстрактных словесных построений конкретике Маяковского.

С другой стороны, столь непохожие друг на друга творческие индивидуальности неожиданно обнаруживают единство в выборе средств художественной выразительности, художественных приемов. Для обоих поэтов характерно тяготение к изошренной метафоризации, гротеску, неожиданным сравнениям, любовь к сопряжению «далековатых» планов, что объясняется также общей мотивировкой: стремлением сделать свои художественные образы максимально выразительными и заметными.

Литература

1. Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары / Вступ. ст., сост. и примеч. Т.А.Бек. М., 1997.
2. Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сб. материалов. / Подг. к печати: Н.И.Бродский, В.Львов-Рогачевский, Н.П.Сидоров. 2-е изд. М., 1929.
3. Мандельштам О.Э. Избранное. В 2 т. / Сост., автор предисл. и коммент. П.М.Нерлер. М., 1991. Т. 2.
4. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / Подгот. текста и примеч. В.А.Катаняна и др. М., 1955.

Раздел II. ПРОБЛЕМЫ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

В.В.Семенова

г.Ханты-Мансийск

АУ ДПО «Институт развития образования» ХМАО — Югры

КОНЦЕПТ СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ В ЛИРИКЕ М.И.ЦВЕТАЕВОЙ

Изначальный смысл термина *концепт*¹ связан с *понятием*, его содержанием и смысловой наполненностью в отвлечении от конкретно-языковой формы его выражения. Современная наука, однако, проводит четкую грань между *концептом* и *понятием*. По справедливому утверждению Ю.С.Степанова, «в отличие от понятий концепты не только мыслятся, они переживаются. Они предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений» [4, 41]. Если воспользоваться терминологией, принятой в литературоведческой науке, то понятие можно определить как *тему*, то есть сообщение о предмете или явлении, тему, которая отражает их общие и существенные признаки. А концепт в таком случае - это уже *идея*, как выход за пределы строго ограниченного представления об общих и существенных признаках предмета или явления, как обращение не только к абстрактным, но и конкретно-ассоциативным и эмоционально-оценочным их признакам.

Современное понимание концепта может быть связано с определением его в качестве особой текстовой категории, которую можно обозначить как слово-имя: «Имя концепта - это главным образом *слово*, а в случае многозначности последнего - один из лексико-семантических вариантов» [3, 138]. Обращение к проблеме концепта и концептосферы имеет принципиально важное значение, если мы ставим перед собой задачу исследовать, понять

¹ Conceptus (*лат.*) – понятие.

сущность творческой индивидуальности художника слова, своеобразие его мировидения. Любой художественный текст — это не только модель мира (вторая реальность), но и концепция мира автора. Концепция мира в художественном тексте возникает благодаря совокупности *концептов*, составляющих, в свою очередь, *концептосферу* (термин Д.С.Лихачева). Последняя образуется благодаря определенным образом упорядоченному и иерархизированному составу, корпусу концептов художественного текста.

Концепт, предстающий в художественном тексте в содержательных формах (понятие, образ, символ, персонаж, тип и т.п.), выступает в качестве основного, главного носителя культурно обусловленных представлений художника об окружающей действительности. При этом необходимо разграничить два типа концепта. Во-первых, концепт как инвариант определенного понимания, видения, принятого целой культурой. И, во-вторых, концепт как достояние, как качество видения отдельной личности. Именно это понимание и функционирует не только в эстетической, что в нашем случае является главным, но и в познавательной, и в коммуникативной деятельности. Еще один аспект понимания концепта связан с определением, которое дал еще в 1928 г. С.А.Аскольдов, который понимал его как «заместитель неопределенного множества предметов одного и того же порядка» [1, 268]. «Функцию замещительства» исследователь считал главной в этом понимании: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода..., или конкретные представления» [1, 269-270].

Д.С.Лихачев утверждает, что концепт существует для каждого отдельного словарного значения слова. Другое дело, что в зависимости от контекста, в концепте актуализируется то или иное словарное значение. Концепт, по Лихачеву, есть результат столкновения словарного значения с опытом человека. Концепт тем шире и тем богаче, чем богаче и шире опыт художника: «Концепты - некоторые постановки значений, скрытые в тексте заместители, некие «потенции» значений, облегчающие общение и тесно связанные с человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом» [2, 283].

При всем многообразии подходов в понимании концепта (три только основных), обозначившихся в настоящее время в науке,

необходимо отметить, что базируются эти разные подходы на общем положении, согласно которому концепт — это то, что называет содержание понятия, это — некий синоним смысла. Развивая эту формулу, можно выделить следующие признаки концепта:

Во-первых, он представляет собой минимальную единицу человеческого опыта в его идеальном представлении.

Во-вторых, он выполняет функцию своеобразной единицы обработки, хранения и передачи знаний. И, в-третьих, он выступает как основная ячейка культуры.

Еще С.А.Аскольдов выделил две группы концептов - *познавательные* и *художественные*. Познавательные концепты выражают универсальное, художественные - индивидуально-личностное и составляют в совокупности поэтическую картину автора. «Слово, - говорит он, - не вызывая никаких «художественных образов» создает художественное впечатление, имеющее своим результатом какие-то духовные обогащения» - т.е., слово создает концепт. Концепт — акт, который намечает последующую обработку (анализ и синтез) конкретностей определенного рода; зародыш мысленной операции» [1, 272].

Художественные концепты индивидуальны, личностны, размыты и психологически более сложны; это комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций, который возникает на основе художественной ассоциативности. Чем богаче культурный и эмоциональный опыт поэта, тем глубже и обширнее его концепты. Само творчество можно вообще понимать как концептуализацию мира, представляемую художественным текстом, когда моделируемая этим текстом картина мира (художественное пространство и время) предельно наполняется личностными смыслами, личностными представлениями о реалиях бытия, о его приоритетах и ценностях. Концепт — не столько смысловое значение имени, слова, сколько то, как мыслится данное слово.

Художественный концепт характеризуется рядом свойств.

И первое свойство это — *сотворенность*. Концепт творится художником и несет его авторскую индивидуальность.

Второе характерное свойство концепта — это *фрагментарная множественность* составляющих значений, каждое из которых может рассматриваться как самостоятельный концепт, имеющий свою историю.

Третье свойство концепта можно определить как *соотнесенность* с проблемой или проблемами, поставленными в художественном тексте, разрешению которых он призван способствовать.

Четвертое свойство концепта — *процессуальность*, под которой можно понимать упорядочение, распределение составляющих его элементов в художественном тексте или во всем корпусе текстов одного автора.

Пятое свойство концепта связано с тем, что он *недискурсивен*. Развитие значения понятия «*дискурс*» связано с метафорическим переосмыслением ряда значений латинского слова *discursus*, со значением движения (мысль — движение, логическое развитие мысли как поступательное, как бег). Концепт недискурсивен в том смысле, что он нелинеарен: отношения концептов не есть отношения текстуальные (последовательностные), а гипертекстуальные, основанные не на временном развертывании, но на принципах переключки, отсылки.

Концепт недискурсивен потому, что представляет собой не конкретный объект во времени и пространстве, а некий «образ мысли» об этом объекте, к примеру, о *жизни* или *доме*, о *столе* или *няне*, о *газете* или *журнале*, о *телевизоре*...

Шестое свойство концепта можно определить оппозицией *абсолютности* и *относительности*. Такая оппозиция есть *антиномия*, центрированная на том факторе, что авторский концепт абсолютен, он есть отражение авторской мысли о предмете или явлении. Однако его нельзя рассматривать вне отнесенности: концепт отнесен к другим концептам, к своему содержанию — в этом его относительность. Относительность и абсолютность соотносительны, как педагогика и онтология, сотворение и самополагание, идеальность и реальность.

Седьмое свойство концепта заключается в *бесконечности*, которая обусловлена и определена его бытием как явления культуры: он постоянно существует в динамике, совершая движение от центра к периферии и от периферии к центру, его содержательное наполнение также безгранично. Концепт, взятый в панхронии, открывает удивительные горизонты: так, не может вызвать возражений утверждение о различном содержании концептов *политика*, *религия*, *медицина* и т.д. в разные исторические эпохи.

Трудно представить себе современный мир без средств массовой информации, которые не столько информируют этот мир о том, что в нем происходит, происходило и может произойти, сколько создают образ этого мира. При этом они обязательно заботятся и о своем собственном образе.

Вспомним, как внимательно каждое издание, те же газеты, например, относится к своей «внешности»: логотипу, форме заголовков, размещению фотографий. Или заставки популярных телевизионных программ, в которых есть не только философски-задумчивые лица бесконечно и глубоко влюбленных в себя ведущих, но и весьма удачные решения относительно образа предлагаемой программы.

Между тем, образ средств массовой информации складывается во многом благодаря художественной литературе, которая внимательно наблюдает за ними приблизительно с начала XVII, то есть с момента возникновения самого первого из них — газеты.

Средство массовой информации (СМИ) необходимо понимать как механизм донесения информации (словесной, звуковой, визуальной) до потребителя по принципу широкоэмитерного канала, охватывающее большую аудиторию и действующее на постоянной основе.

К средствам массовой информации относятся *печатные* (газеты, журналы) и *электронные* (радио, телевидение, интернет). Изначально СМИ, которые существовали только в печатном виде (пресса), понимались только как информационное средство, однако в процессе развития рассмотрение СМИ в качестве только «информирующих» ушло в прошлое. У средств массовой информации появились такие функции, как «рекламная», «развлекательная», «формирующая» (общественное мнение). Сложившийся механизм обратной связи, как наличие формальной возможности потребителю продукции СМИ выражать свое мнение и даже влиять на ее характер, разрушил однонаправленность отношений между средствами массовой информации и читателем, слушателем, зрителем. Поэтому современный характер этих отношений привел к тому, что в социологии СМИ именуется как «*средства массовой коммуникации*».

Однако и развлекательное, и формирующее, и рекламное начала средств массовой информации функционируют на информаци-

онной основе, то есть за счет возможностей информационного поля, ими создаваемого. Для понимания того, что представляет собой концепт СМИ в художественном тексте, принципиально важно рассмотреть определяющие свойства того, что представляет собой информация.

Категория *информация* на сегодняшний день стоит в одном ряду с такими фундаментальными категориями, как материя и энергия. Определение этой категории включает в себя несколько принципиально важных аспектов, каждый из которых раскрывает ту или иную грань этого многоаспектного явления.

Во-первых, информация — это *обозначение содержания*, получаемого от внешнего мира, благодаря чему этот мир познается адресатом (читателем, слушателем, зрителем).

Во-вторых, это — *коммуникация и связь*, в процессе которой устраняется неопределенность пребывания получателя информации (адресата) в конкретном пространстве и времени.

В-третьих, это получение сведений о возможном *разнообразии толкований* явлений, событий, процессов, характерных для внешнего мира.

В-четвертых, информация для ее адресата это — предоставление *возможностей выбора* решений, векторов поведения в конкретном времени и пространстве.

В-пятых, информация — это *процесс семантической фильтрации* информационных потоков реального мира. Это - отбор и накопление необходимой (полезной) с точки зрения адресанта информации, в роли которого выступают СМИ.

В-шестых, информация — это не только фиксация и передача адресату сведений о явлениях и процессах, всеобщих формах бытия в окружающем мире, но и *фактор развития* этих явлений, процессов, форм бытия.

Своеобразие концепта средства массовой информации заключается в его многосоставном характере: он включает в себя такие концепты, как пресса (газеты, журналы), радио, телевидение.

Русская литература, начиная с XVIII века, неизменно обращается к тому, что сегодня принято определять в качестве концепта *средства массовой информации*, к проблемам его бытования и роли в обществе. Одним из таких выразительных обращений стало творчество Марины Ивановны Цветаевой (1892-1941), в лири-

ке которой средства массовой информации представлены исключительно газетой, У поэтессы есть свое оригинальное видение того, что такое средства массовой информации, чему и кому они служат в обществе, какой должна быть их функция в художественном тексте.

Так, в цикле стихов «Маяковскому» (1930) концепт газета служит у Марины Цветаевой созданию образа великого поэта эпохи, трагический уход которого отражен в печати:

*Литературная*¹ - не в ней
Суть, а вот - кровь пролейте!
Выходит каждые семь дней.
Ушедший - раз в столетье
Приходит. Сбит передовой
Боец. Каких, столица,
Еще тебе вестей, какой
Еще - передовицы? [5, 405]

«Литературная - не в ней...»

Первая строка стихотворения вспоминает «Литературную газету», экстренный выпуск которой от 17 апреля 1930 года был весь посвящен Маяковскому. Этот факт не мешает Цветаевой видеть в «Литературной газете» оппозицию творческой сути поэта, ибо «не в ней Суть». Это противопоставление выражено и во времени. У газеты, которая называется «литературной», и у поэта разные периоды появления в свете: она «выходит каждые семь дней», а такие, как Маяковский, появляются «раз в столетье». Значит, и ценность их прихода несопоставима. Поэтому для столицы не может быть других, более важных и значимых, вестей, не могут газеты выйти с более актуальными и насущными передовицами. Однако никакие газетные сообщения не дают возможности примириться с той трагедией, которая попала на страницы газет, тем более, когда в некоторых ей уделили место только на второй странице:

<...> Эх кровь-твоя-кровца!
Как с новью примириться,
Раз первого ее бойца
Кровь — на второй странице

(Известий.) [5, 405]

¹ Здесь и далее в цитируемых текстах курсив М.И.Цветаевой.

Третье стихотворение цикла «В сапогах, подкованных железом...» открывается эпиграфом из однодневной газеты «Владимир Маяковский» от 24 апреля 1930 года: «В гробу, в обыкновенном темном костюме, в устойчивых, грубых ботинках, подбитых железом, лежит величайший поэт революции». («Однодневная газета», 24 апреля 1930 г.)» [405]

В стихотворении Цветаевой «ботинки, подбитые железом», становятся сапогами, которые представлены, как главная отличительная деталь, характеризующая жизнь и творчество великого поэта:

В сапогах, подкованных железом,
В сапогах, в которых гору брал —
Никаким обходом ни объездом
Не доставшийся бы перевал —
.....
В сапогах - двустопная жилплощадь,
Чтоб не вмешивался жилотдел —
В сапогах, в которых, понаморщась,
Гору нес - и брал - и клял - и пел -
В сапогах и *до* и *без* отказа
По невспаханностям Октября,
В сапогах - почти что водолаза:
Пехотинца, чище ж говоря:
В сапогах великого похода,
На донбассовских, небось, гвоздях.
Гору горя своего народа
Стапятидесяти (Госиздат)
Миллионного...
.....
Так вот в этих — про его Рольс-Ройсы
Говорок еще не приутих —
Мертвый пионерам крикнул: Стройся!
В сапогах — *свидетельствующих*. [5, 405-406]

Заменяя газетную деталь на еще более приземленную и даже грубую, Цветаева делает ее лейтмотивом создания образа поэта, который брал любую гору, не зная обходов и объездов, и даже эту гору нес. В этих «цветаевских» сапогах поэт «и клял — и пел», и шел «по невспаханностям Октября». Для нее - это сапоги «вели-

кого похода», в которых он познавал и отражал «гору горя своего народа», поэтому именно они есть лучшее свидетельство того, каким был поэт Владимир Маяковский.

Использование газетных эпитафий обычно связано у Цветаевой с обращением к событиям, о которых она могла узнать только из средств массовой информации. Так стихотворение «Один офицер» (1938-1939) из цикла «Стихи Чехии» (1938-1939) открывается эпитафией «Из сентябрьских газет 1938 г.», сообщавших о том, как чешский офицер в Судетах, «оставив солдат в лесу, вышел на дорогу и стал стрелять в подходящих немцев». «Конец его», как сказано в эпитафии, «неизвестен». [5, 459] Само стихотворение разворачивает это газетное сообщение, наполняет его выразительными деталями и подробностями, самая выразительная из которых:

<...> Выстрела треск.
Треснул — весь лес!
Лес: рукоплеск!
Весь — рукоплеск!
Пока пулями в немца хлещет —
Целый лес ему рукоплещет!... [5, 461]

Газетное сообщение, выстроенное в лирический сюжет, дает возможность сделать принципиально важный для поэтессы вывод:

Значит — страна
Так не сдана,
Значит — война
Все же — *была!* [5, 461]

Сами газеты при этом у Марины Цветаевой не получают сколько-нибудь положительной характеристики. Главная их отрицательная роль заключается в том, что они не просто противостоят творчеству, они мешают его восприятию. В знаковом для творчества периода эмиграции стихотворении «Тоска по Родине! Давно...» (1934) непонимающие творчества поэтессы это — «читатели газетных тонн»:

<...> Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично - на каком
Непонимаемой быть встречным!
(Читателем, газетных тонн

Глотателем, доильцем сплетен...)

Двадцатого столетья - он,

А я - до всякого столетья!... [5, 461]

Концепт газета в этом стихотворении наполнен значением невероятной тяжести. Непонимающий поэтессу читатель не способен к такому пониманию потому, что приучен глотать «газетные тонны» новостей, событий, былей и небылиц, доить их для того, чтобы узнать очередные сплетни. Он, этот читатель — продукт современной цивилизации, «двадцатого столетья», а творческий человек, поэт не замкнут только в своем времени, он — «до всякого столетья».

Газета предстает как абсолютно отрицательное и даже отвратное явление в стихотворении «Читатели газет» (1935). Уже в первой строфе люди в метро, в «подземном змее», где «каждый — со своей газетой», определены как больные заразной болезнью — «со своей экземой». У каждого из них — «жвачный тик»:

Жеватели мастик,

Читатели газет. [5, 448]

В видении поэтессы, Газета стирает возрастные различия и индивидуальные черты лица, поэтому нельзя разобрать, кто читает газету: старик, атлет, солдат, у каждого вместо лица — «газетный лист», которым «весь Париж с лба до пупа одет». Лирический герой не может оставаться сторонним наблюдателем и призывает девушку бросить газетное чтиво, чтобы не родить «читателя газет». И эта реплика свидетельствует о том, что газета понимается уже в качестве некоего существа, способного к продолжению рода «читателей газет».

Очень выразительно, в метких и емких деталях в стихотворении передано содержание, которым наполнены газеты:

<...> Кача - «живет с сестрой» -

ются - «убил отца!» -

Качаются — тшетою

Накачиваются.

Что́ для таких господ —

Закат или рассвет?

Глотатели пустот,

Читатели газет!

Газет - читай: клевет,

Газет - читай: растрат.
Что ни столбец - навет,
Что ни абзац - отврат... [5, 448-449]

Накачавшийся «тщетою» читатель газет уже не способен увидеть «закат или рассвет», его более интересуют клевета, растраты, наветы, отвратные истории о том, как кто-то «живет с сестрой» или «убил отца», то есть то, чем в первую очередь заполнены столбцы и абзацы газетного листа. То, что сегодня стало содержанием газет, приводит лирического героя к убеждению в том, что

... Гуттенбергов *пресс*
Страшней, чем Шварцев *прах!* [5, 449]

Изобретение печатного станка оказывается страшнее, чем изобретение пороха, который предназначен, прежде всего, для убийства. Значит, газета, как результат изобретения печатного станка, это — орудие убийства, только еще более мощное, чем те орудия убийства, в которых используется порох. Поэтому:

Уж лучше на погост, —
Чем в гнойный лазарет
Чесателей корост,
Читателей газет! [5, 449]

Особую выразительность образу придает рефрен, в котором каждый раз изменяется первая строка, каждый раз наполняющая его новым смыслом, новым видением «читателей газет». Поочередно они выступают у Цветаевой как «жеватели мастик», «глотатели пустот», «хвататели минут» и «чесатели корост». Самой Марине Цветаевой этот рефрен виделся едва ли не самой ценной частью стихотворения, в период работы над которым она записала в черновой тетради: «Дай Бог — Читателей газет! Влезаю с отвращением — как в то самое 6 час. метро, ибо знаю, *как буду биться* и отчаиваться. Но refrain настолько хорош, что стоит...» [5, 747] Все связанное с газетами и их читателями было для поэтессы настолько неприятным, что даже само вхождение в тему, «влезание» в работу вызывало отвращение.

Особое неприятие вызывают у поэтессы те, кто делает газеты. Это они гноят наших сыновей «во цвете лет», они ежедневно совершают кровосмесительный грех:

<...> Кто наших сыновей
Гноит во цвете лет?

Смесители кровей,
Писатели газет!
Вот, други, - и куда
Сильней, чем в сих строках! —
Что́ думаю, когда
С рукописью в руках
Стою перед лицом
— Пустее места - нет! —
Так значит — *нелицом*
Редактора газетной нечисти. [5, 449]

Именно «писатели газет» - настоящие враги творческого человека. Они, эти представители «газетной нечисти», которые не имеют лица и которые давно являют собой пустое место («пустее места — нет!»), но от них зависит судьба очередной рукописи поэта.

В таком незавидном, абсолютно неприглядном виде выглядит концепт газета в лирике Марины Цветаевой.

Литература

1. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: Филологический концептуализм: Антология. М., 1997.
2. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: Филологический концептуализм: Антология. М., 1997.
3. Москвин В.П., Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики // Вопросы языкознания. 2000. № 6.
4. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997.
5. Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990.

РОЛЬ ИНТЕГРИРОВАННЫХ МАРКЕТИНГОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ HR-БРЕНДА ПРЕДПРИЯТИЯ

Многочисленные исследования экспертов в сфере HR-процессов, проведенные в 2012 году, показывают, что руководители современных предприятий, заинтересованные в их эффективности и стабильности, уделяют особое внимание привлечению и удержанию талантливых сотрудников.

По данным XV-го ежегодного опроса руководителей крупнейших предприятий мира, проведенного известной международной сетью компаний Pricewaterhouse Coopers, которая предлагает профессиональные услуги в области консалтинга и аудита, эффективным средством для деловой активности и роста, большинство руководителей считают не столько удержание, сколько привлечение талантов. Интересен тот факт, что третья часть опрошенных предприятий намерены увеличить численность высококвалифицированных специалистов в текущем году [6]. Способствовать этому может хорошая репутация предприятия как работодателя.

Период рецессии в экономике нашей страны продемонстрировал, что предприятие, имеющее репутацию, заботящегося о своих сотрудниках, выглядит весьма привлекательно для соискателей, обладающих здоровыми амбициями и высокими профессиональными компетенциями.

HR-эксперт Р.Мозли задолго до кризиса выдвинул предположение, что интерес к бренду работодателя будет долгосрочным трендом по следующим причинам [1, 14]:

1. Лояльность персонала — это, прежде всего, отношения между работодателем и сотрудником, которые требуют тщательной работы.

2. Бренд — это своеобразный способ коллаборации между HR, маркетингом и PR — разными бизнес-функциями, повышающий эффективность предприятия.

3. Маркетинговый брендинг существует достаточно давно и зарекомендовал себя как эффективный инструмент.

Совокупность мер предприятия как привлекательного работодателя по взаимодействию с имеющимся и потенциальным персоналом, а также активное управление имиджем предприятия в глазах ключевых стейкхолдеров, получило название Employer branding (HR-брендинг) [2, 69].

Тема HR-брендинга достаточно представлена в зарубежной науке, она нашла отражение в многочисленных работах Д.Кеннеди, Х.Биннера, Ж.Ламбена, Э.Деминга, Г.Минцберга, Г.Мартина, С.Хетрика и др. Однако в российской теории и практике исследования немногочисленны, экспертами в сфере HR-брендинга считаются Бруковская О., Осовицкая Н., Мансуров Р.

Согласно исследованию Ассоциации Great place to work, предприятия с грамотно сформированным HR-брендом получают ряд серьезных конкурентных преимуществ на рынке [5]:

1. Повышение производительности труда и как следствие — рентабельности предприятия.
2. Стабильность предприятия в период экономического кризиса.
3. Заинтересованность квалифицированных кандидатов в получении места работы.
4. Снижение текучести кадров на предприятии.
5. Отсутствие стрессового воздействия на сотрудников предприятия.
6. Значительное повышение уровня удовлетворенности и лояльности партнеров и потребителей.
7. Рост творческой инициативы сотрудников предприятия.

В последнее время все более популярным становится маркетинговый подход к вопросам управления персоналом. Сотрудники предприятия рассматриваются как потребительская целевая аудитория, где продукт — ценностное предложение работодателя, а стоимость продукта — труд персонала. В контексте данного подхода разработка и продвижение бренда работодателя — основа, от которой отгалкивается предприятие в коммуникациях с внешними (кандидаты, рынок труда) и внутренними (сотрудники) потребителями. Таким образом, понятие HR-брендинга находится на стыке нескольких отраслей научного знания: маркетинга, управления персоналом и связей с общественностью [3, 28].

Применение интегрированных маркетинговых коммуникаций (ИМК) является новым этапом позиционирования HR-бренда и имеет ряд преимуществ. Благодаря ИМК-кампании возможна существенная экономия средств на продвижение, исключаются дублирование и разрозненность сообщений; в сознании соискателя формируется благоприятный образ работодателя. Разработанная с использованием интегрированных маркетинговых коммуникаций кампания позиционирования HR-бренда позволяет целенаправленно воздействовать на потенциального сотрудника, выбирать только необходимую аудиторию и строить правильные взаимоотношения с приоритетными целевыми сегментами.

Для реализации ИМК на практике необходимо разработать детальный план кампании, который послужит основой для интеграции всех элементов маркетинговых коммуникаций в одно сбалансированное целое.

По мнению Дж. Бернета и С. Мориарти, интегрированная маркетинговая коммуникационная кампания — это серия сообщений маркетинговых коммуникаций, предназначенных для достижения ряда целей, основывающаяся на анализе ситуации и проводимая на протяжении длительного периода времени (по меньшей мере, в течение года) с помощью различных инструментов маркетинговой коммуникации и различных средств массовой информации [1, 52].

Процесс планирования ИМК-кампании, согласно маркетинговым подходам, представляет собой последовательное исполнение следующих этапов: маркетинговый аудит; определение целей компании и анализ целевой аудитории; разработка центральной темы; определение бюджета маркетинговой коммуникации; выбор инструментов маркетинговой коммуникации; создание информационных сообщений; выбор каналов передачи сообщения; анализ результатов ИМК-кампании.

Отличие ИМК-кампании в отношении позиционирования HR-бренда заключается в подготовительном этапе исследования. При позиционировании HR-бренда рациональным будет проведение коммуникационного аудита. Коммуникационный аудит — комплексная оценка внутренних и внешних коммуникаций организации (зачастую сторонняя) с целью разработки и реализации стратегических планов [4]. Аудит позволяет оценить эффективность текущей коммуникационной активности, сформировавшийся на

рынке имидж предприятия, особенности деятельности руководства и сотрудников PR-служб, осуществляющих коммуникационную политику. Аудит дает возможность выявить не задействованные ранее каналы коммуникации и целевые аудитории, выявить сильные и слабые стороны в коммуникационной деятельности, определить пути ее усовершенствования.

Таким образом, можно констатировать, что при планировании ИМК-кампании по позиционированию HR-бренда современного предприятия следует сконцентрироваться на таких основных моментах, как: определение отношения целевой аудитории к бренду работодателя; определение цели бренда и рамок проекта; определение зоны компетенции HR, маркетинга и PR; изучение и, возможно, по-новому открытие бренда работодателя.

Литература

1. Бруковская О., Осовицкая Н. Как построить HR-бренд вашей компании. 53 способа повысить привлекательность компании-работодателя. СПб., 2010.
2. Бернет Дж., Мориарти С. Маркетинговые коммуникации: интегрированный подход. СПб., 2001.
3. Минчингтон Б. HR-бренд. Как стать лидером. Строим компанию мечты. М., 2011.
4. Чернова С. Построение бренда работодателя // Кадровик. Кадровый менеджмент. 2008. № 11.
5. EXLibris — агентство мониторинга СМИ. URL: <http://www.exlibris.ru>
6. Ассоциация Great place to work — глобальная исследовательская компания. URL: <http://www.greatplacetowork.com>
7. Pricewaterhouse Coopers — международная сеть компаний в области консалтинга и аудита. URL: <http://www.pwc.com>

АКТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ИГРОРЕАЛИЗАЦИИ В МЕДИАОБРАЗОВАНИИ

Необходимость выстраивать новые парадигмы отношений между специалистами медиасферы и новичками (студентами) диктуется не только принципами федерального стандарта в образовании, но и спецификой той сферы деятельности, частью которой стремится стать обучающийся. Интерактивность и деятельностный подход уже заложены в рекомендуемые формы образования, производственная практика в ходе обучения призвана восполнить тот ряд умений, который востребован сегодня современными медиа. Среди рекомендованных форм по-прежнему доминируют лекционная подача базового материала, а также семинары и коллоквиумы в качестве вариантов обсуждения изучаемых тем. Перечень же форм контроля знаний и умений остался в наиболее традиционных вариантах: собеседование, контрольные работы, тесты, зачеты и экзамены. В рамках перехода к бессессионному обучению (балльно-рейтинговая система) данные формы контроля требуют переосмысления. А специфика массово-коммуникационной деятельности даже подсказывает наиболее актуальные для начинающих журналистов способы проверки знаний и навыков.

Уже не одно десятилетие отношения между СМИ и ее аудиторией выстраиваются по игровому типу. Сами публикации print-медиа и телевизионные сюжеты являются не копиями жизни как таковой, а ее моделями, реконструкцией — в лучшем случае и симулякром (по терминологии Бодрийяра) — в худшем. Именно эта особенность представления жизни как игры позволяет исследователям СМИ проводить аналогии между продукцией медиа и искусством, между творчеством, сущностно выходящем за рамки обыденности, и интересами аудитории, желающей результаты этой деятельности использовать в своем мировидении. «...феномен игрореализации как «свободной деятельности», выходящей за рамки «обыденной жизни» и тем самым очень «привлекательной», характерен для аудитории средств массовой ком-

муникации. Причем самой широкой, — пишет в своей монографии исследователь Владимир Олешко. — В условиях демократического пространства игра как таковая, приемы и методы, способствующие игрореализации, нередко, как свидетельствуют социологические исследования, являются едва ли не единственным способом общения журналистов со всеми многочисленными группами аудитории СМИ одновременно» [1]. Следовательно, игровые формы, в которые облакаются не только практические занятия, но и текущий контроль деятельности студентов, — не простая дань моде, а имитация тех процессов, с которыми журналисты сталкиваются в ходе своей профессиональной деятельности.

«Улавливание новых ситуаций, тенденций и прецедентов в отечественной и мировой журналистике требует их оперативной апробации в журналистских учебных лабораториях, и игровое моделирование для этого оптимально подходит», — считает челябинский ученый Л.Александров, ссылаясь в качестве базиса на концепции общественной жизни как игры, изложенные в классических сочинениях Дж. Болдуина, Й.Хейзинги, Э.Берна и других [2].

Часть методик на основе игры достаточно хорошо известна преподавателям вузов, психологам и медиатренерам. Это ролевые, образовательные и деловые игры, кейс-методика, «мозговой штурм» и т.п. В этой статье хотелось бы привлечь внимание к социальным формам игр-экзаменов и опыту выставочной деятельности как варианту демонстрации проектной активности студентов.

Работа над социальными проектами преследует двоякую цель: и приобрести определенные профессиональные навыки (в выборе темы, ее разработке, поиске источников информации и оперативном оформлении материала), и демонстрацию готового результата непосредственному зрителю и читателю, который один только может дать ту обратную связь, с которой журналистика коррелирует свои задачи. Сделать подобные проекты сугубо учебными, заранее заточить их в рамки аудиторного прослушивания — значит, изначально неверно ориентировать студентов на цель и смысл журналистского труда. Только нацеленность конечного информационного продукта на некую предполагаемую (или изначально заданную) аудиторию позволяет вкладывать все наличные силы и способности в его производство. Варианты итоговой презентации можно разместить в учебной, студенческой, университетской, городской и

иной прессе (в зависимости от имеющихся возможностей), сети Интернет, либо издать небольшим тиражом или в электронном виде, а также как собственный печатный проект (газета, журнал). Так, экзамен по курсу «Журналистское мастерство» и «Основы творческой деятельности журналиста» реализовался во всех вышеуказанных формах. В дополнение к уже имеющимся вариантам преподаватели специальных дисциплин обратились к экспозиционным приемам презентации социального материала, организовав проведение экзамена как публичной выставки. «Область применения экспозиционных приемов выходит далеко за рамки выставочной деятельности, - отмечает искусствовед В.Литвинов. — Весь наш предметный мир организован с учетом практик экспонирования — публичной или локальной демонстрации объектов или событий» [3, 3].

Экзамен как публичное мероприятие был организован следующим образом: его предваряла выставка фоторепортажей на различные темы, с которыми посетители могли ознакомиться в ожидании начала основного действия — показа видеороликов социального, проблемного содержания. Отдельно работала «точка» с видеокамерой и экраном, где каждый желающий мог попробовать себя в роли ведущего новостей и увидеть себя со стороны. Еще одна «точка» имитировала опрос-центр, где студенты, пользуясь случаем, выясняли общественное мнение по ряду заранее подготовленных тем. Для любителей попробовать себя в роли папарацци действовал экспериментальный мастер-класс. Инсталляция-радиорубка воспроизводила обстановку реальной работы радиожурналиста, а непрерывно воспроизводящийся текст служил наглядной демонстрацией актуальности семиотического подхода.

Демонстрация видеороликов — образцов социальной рекламы или сюжетов для различных телепрограмм — составляла основу выставочного экзаменационного проекта. В течение семестра студентами были разработаны самые разнообразные темы — от экологических проблем, связанных с увеличением мусора и отходов, до антирекламы «кока-колы».

В рамках подготовки к творческому экзамену студенты проявили множество умений: проведение специального тематического репортажа (что могут рассказать портфели и показывают айпады депутатов окружной Думы), репортажа-эксперимента, интервьюирования детей по актуальным темам, опросов и анкетирования и т.п.

Была проведена презентация самостоятельно разработанного и выпущенного в тираж журнала «Мэтр» (который позже из печатного превратился в электронный). Параллельно с реализацией навыков журналистского мастерства потребовались знания и умения по организации ПР-акций (чтобы обеспечить выставке общественное внимание) и постсобытийного освещения акции в заинтересованных СМИ. Такая комплексная деловая игра актуализировала на практике не только знания и умения, но и организационные способности и ресурсы группы как сплоченной в единый коллектив единицы. Недаром говорится в одной китайской притче: «Скажи мне — и я забуду; покажи мне — и я запомню; дай сделать — и я пойму».

Кроме того, в выставочном пространстве проявляют себя мировоззренческие установки, черты современного способа мышления. Например, другая выставка-экзамен — в духе постмодернизма — представляла ряд понятий медиа-действительности в образном воплощении: «жареные новости» в виде яичницы в сковороде, Интернет как паутина из ниток и др. Некоторые арт-объекты были достойны кисти Дали и Магритта, как, к примеру, пупс с антенной в голове — символ нового поколения, рождающегося с необходимым техно-коммуникативным набором.

Еще один вариант демонстрации итоговой успеваемости — создание учебного фильма (от документального до постановочно-игрового), который также потребует максимума усвоенных сведений и умений, в том числе и технологического характера (навыки работы со специальными программами, в качестве сценариста, режиссера и режиссера монтажа).

Подобная практика игореализации зачетно-экзаменационной практики выявляет и творческий потенциал будущих журналистов, и позволяет на деле обнаружить как достоинства методов обучения, так и информационные лакуны, требующие своей проработки с последующими курсами.

Литература

1. Олешко В. Журналистика как творчество. URL: http://evartist.narod.ru/text8/30.htm#з_10
2. Александров Л. Творческие "игровые" методики как инновации журналистского образования. URL: <http://joum.igni.urfu.ru/index.php/component/content/article/401>
3. Литвинов В. Практика современной экспозиции. М., 2005.

Ю.В.Безбородова

г. Нижневартовск

Нижневартовский государственный университет

СОЦИАЛЬНЫЕ МЕДИА: НОВЫЙ ПОДХОД

Новые условия коммуникации в современном мире диктуют новые подходы к работе с клиентами. В современных условиях цифровые медиа становятся массовыми каналами коммуникаций, которые охватывают широкую публику не только в национальных, но и в мировых масштабах.

Развитие цифровых технологий позволяет на сегодняшний день практически мгновенно получать, распространять и получать отклик на информацию. Интернет-технологии, смартфоны, i-технологии (iPhone, iPod) практически превратились в средства массовой коммуникации и фактически создали новые каналы взаимодействия потребителя и компании: блоги, twitter, социальные сети, wiki, технология RSS, потоковое видео и подкасты.

Современный мир живет по правилам эпохи PR 2.0, которая определяет новый уровень коммуникационного воздействия и взаимодействия с потребителями. Многосторонняя и интерактивная коммуникация дополняет традиционные схемы взаимоотношений b2b и b2c схемой c2c, когда пользователи общаются непосредственно друг с другом, рекомендуют те или иные товары, обсуждают новинки и предложения компаний [5, 19].

Исходя из данных современных условий, бренд должен быть открытым, персонализированным, предоставлять информацию по первому требованию и иметь социальный характер. Такие условия бренду обеспечивают социальные сети. Они возникли как возможность объединить интересы и потребности отдельных пользователей. Люди создают свои профили, вступают в группы, создают свои сообщества. Это дает бренду уникальную возможность изучить потребителя, его предпочтения, предугадать его интересы, создать новые.

Наиболее распространенными мировыми, имеющими интерфейсы на русском языке, социальными сетями являются «Facebook» и «YouTube». В Рунете самыми популярными и массовыми стали сети «В Контакте» и «Одноклассники». Становятся востре-

бованными детские социальные сети (например, tvidi.ru). Популярность набирают также деловые и профессиональные сети, такие как «Professional» и «Executive». Появились сети для четко дифференцированной аудитории: для книголюбов, для любителей путешествовать, для собаководов и т.д. Преимущество специализированных социальных сетей в том, что они могут стать отличной площадкой для целенаправленной работы с целевой аудиторией, причем информацию здесь выгоднее подавать в виде pro-dakt placement [5, 44-46].

Ресурс YouTube и другие видеохостинги предоставляют широкие возможности для распространения вирусной рекламы. В России вирусная реклама появилась сравнительно недавно: первые видеоролики были признаны таковыми в 2005 году. После этого их принялись снимать все — от компаний-производителей до студенческих групп. Постепенно стали появляться агентства, специализирующиеся на съемках вирусных роликов. В 2010 году был составлен рейтинг самых популярных роликов в российском сегменте Интернета. Среди них можно отметить ролик «Адская белочка», который заказало Министерство здравоохранения и социального развития РФ (исполнитель — агентство «Znamenka»). Эксперты признали его новым словом в социальной рекламе. Среди коммерческих заказчиков выделилась «Лаборатория Касперского» с роликом «Антивирусный кот» (исполнитель — агентство «Аффект») [3, 8-10].

Еще одним из эффективных способов взаимодействия с пользователями является технология wiki. Эта технология позволяет пользователям размещать свой контент, редактировать уже добавленные материалы в интересах создания коллективной базы данных. Слово *wiki* с гавайского языка переводится как «быстрый». Чуть позже для этого слова был создан английский бэкроним "*What I Know Is...*" («то, что я знаю, это...»). Когда данная технология только начала внедряться в мировую Сеть, многие скептики опасались нашествия вандалов. Это явление в Сети стало называться «троллинг». Однако данные ресурсы обладают системой регистрации, а также в них закладывается определенный период ожидания, по окончании которого пользователю предоставляют право создавать свой контент. В мире одним из самых известных и популярных вики-сайтов является Википедия — свободная эн-

циклопедия, создавать и редактировать которую может каждый. Это предполагает добровольное участие членов Интернет-сообщества [2, 227]

Несмотря на то, что исследователи признают широкие возможности социальных медиа для бизнес-сообщества и показывают пути реализации маркетинговой стратегии, сами бренды зачастую не знают или не соблюдают «правил», по которым живут социальные сети. Главное правило — люди идут в социальные сети не читать пресс-релизы и потреблять прямую рекламу, а общаться и получать интересную и полезную информацию [6, 14]. Главными минусами социальных сетей можно назвать спам, невозможность контролировать процесс, отсутствие цензуры и взлом. Значит, компаниям следует учиться правильно вести диалог с потребителями в Сети, так как, благодаря новым способам ведения бизнеса, появляются дополнительные рабочие места, кроме того PR 2.0 характеризуется низкими финансовыми затратами, отсутствием территориальных границ, возможностью использовать аудио- и видеоформаты.

Социальные медиаинструменты позволяют компаниям общаться с потребителями напрямую. Благодаря социальным сетям у бренда появилась круглосуточная дискуссионная группа, которая всегда на связи. Компании просто остается слушать, что говорят клиенты и корректировать свои действия [1, 26]. Если бренд следует данным условиям, то его называют открытым брендом — OPEN-брендом. В связи с этим стали выделять 4 основных аспекта потребительского взаимодействия — доступность, персонификация, увлекательность и сетевой характер.

Доступность («О», On-demand) — ориентированность на пользователей сети, компетентных в цифровых технологиях, тех потребителей, которым не хватает времени, которые рассматривают интернет как удобный инструмент для повседневной деятельности и предпочитают относительную анонимность при быстром доступе к информации и решению задач. Характерные особенности этого аспекта потребительских взаимодействий — эффективность, простота, контроль, возможность поиска и быстрого получения информации.

Персонификация («Р», Personal) — ориентированность на пользователей сети, стремящихся к формированию особых отно-

шений с брендом. В рамках этого критерия бренд обеспечивает индивидуальность взаимодействия, дает возможность потребителю придерживаться личных предпочтений и влиять на других. Для такого взаимодействия характерен диалог, широкие возможности настройки, система привилегий и популярность.

Увлекательность («E», Engaging) — ориентированность на пользователей, стремящихся отвлечься от рутины. Для этого критерия характерно формирование эмоциональной привязанности к бренду, которые способствуют социальной индивидуализации. Они вдохновляют, развлекают и погружают.

Сетевой характер («N», Networked) — ориентированность на пользователей сети, для которых важны культурные изменения, творческие взаимодействия. Все это предоставляют сети с их неограниченными возможностями обмена информацией. Отсюда и причастность к созданию предложений и сообщений бренда. В данном аспекте важны работы в группах, возможность к самовыражению, совместимость [4, 106]

Оптимизация этих свойств в соответствии с коммерческими целями бренда прокладывает путь к открытости в Сети.

Литература

1. Бреккенридж Д. PR 2.0: новые медиа, новые аудитории, новые инструменты. М., 2010.
2. Вертайм К., Фенвик Я. Цифровой маркетинг. М., 2010.
3. Козлов Д. Вирус, от которого мало кто желает уберечься // Советник. 2011. № 1.
4. Муни К., Роллинс Н. Открытый бренд в мире, который построил Веб. СПб., 2009.
5. Чумиков А., Бочаров М., Тишкова М. PR в Интернете: Web 1.0, Web 2.0, Web 3.0. М., 2010.
6. Шойхет Б. Социальные медиа и партнерские программы — «кто», «где», «когда», и немного «почему» // Советник. 2010. № 12.

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ

<i>Е.В.Акимова</i> О содержании термина «грамматика» в изложении казанской лингвистической школы.....	3
<i>Т.Л.Дайхин</i> Искусство как маркер трагической коллизии на границе культурных эпох: Ф.И.Тютчев и О. де Бальзак	7
<i>Н.А.Белова</i> Жанровая стратегия детектива в современном историческом романе.....	11
<i>А.Н.Семенов</i> Концепт голос в лирике Е.А.Баратынского.....	16
<i>Ю.В.Корнейчук</i> Особенности формирования терминологии как науки	31
<i>Т.А.Глебович</i> Жанр басни в поэтическом пространстве второй половины XX века (на материале жанровых стихотворений И.Бродского и Д.Быкова).	35
<i>Л.В.Коростелева</i> Понятие «русский язык» в сознании носителей русского языка (о проблемах воспитания любви к родному языку).....	36
<i>А.С.Мухина</i> Прагмасемантическая палитра вопросов лирической героини М.Цветаевой	39
<i>А.Ю.Проник</i> Романтизм и бидермейер: к проблеме типологического изучения.....	45
<i>Л.Н.Ротова</i> Соотношение языковых и речевых синтаксических структур	50
<i>С.А.Никишина</i> Из истории становления лингвистической экологии: дефиниция термина и проблематика науки	55
<i>С.И.Щербина</i> О понятийном статусе и функционировании терминов <i>старославянский язык / церковнославянский язык</i> в языке русской науки	60

<i>М.А.Еремина</i>	
Представление концепта «труд» в публицистических текстах.....	71
<i>Е.С.Долгина</i>	
Место мифа и фантастики в утопических произведениях	74
<i>Е.С.Долгина</i>	
Трагедия личностного начала как катастрофа тоталитаризма.....	77
<i>О.М.Кульшишева</i>	
В.Маяковский и О.Мандельштам: единство в выборе средств художественной выразительности	80

Раздел II. ПРОБЛЕМЫ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

<i>В.В.Семенова</i>	
Концепт средства массовой информации в лирике М.И.Цветаевой.....	88
<i>Т.Н.Патрахина</i>	
Роль интегрированных маркетинговых коммуникаций в формировании HR-бренда предприятия	100
<i>С.М.Тузова-Щёкина</i>	
Актуальные формы игореализации в медиаобразовании	104
<i>Ю.В.Безбородова</i>	
Социальные медиа: новый подход	108

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 27.09.2013
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Times. Усл. печ. листов 7,125
Тираж 300 экз. Заказ 1499

*Отпечатано в Издательстве
Нижевартовского государственного университета
628615, Тюменская область, г.Нижевартовск, ул.Дзержинского, 11
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru*