

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2019-8-4-25>

УДК 81'272

О ТРАНСФОРМАЦИИ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗА В МЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ

А.Д. Васильев (Красноярск, Россия)

Аннотация

В статье анализируется социокультурный феномен лингвокультурного образа творческих работников культуры в ретроспективе, трансформации образа в современном медийном дискурсе, приводятся предпосылки изменений.

Интерес к теме вызван тем, что отдельные представители российской творческой интеллигенции, преимущественно актеры, всемерно стремятся к максимальной популяризации собственных суждений, как правило, на темы, которые отнюдь не относятся к сфере их профессиональной компетенции, причем оценки, даваемые ими, заметно (иногда – радикально) отличаются от официально установленных либо общепринятых. Тем не менее (а может быть, именно поэтому) такие реплики зачастую обретают общественный резонанс.

На основании историко-культурного и историко-лексикологического анализа автор приходит к выводу о смещении аксиологических ориентиров в оценке социальной роли творческого адресанта, выступающего в медийном дискурсе в качестве манипулятивного одушевленного инструмента.

Ключевые слова: лингвокультурный образ, историко-лексикологический анализ, социальная роль, медийный дискурс, речевой акт, адресант.

Постановка проблемы. Некоторые фрагменты публичного дискурсивного массива способны обрести особый социальный резонанс, что объясняется рядом причин, имеющих, по всей вероятности, комплексный характер. Так, например, в последние годы в России стали предметом активного общественного обсуждения высказывания речедеятелей, обычно причисляемых к сонму деятелей искусства (иначе именуемых также «творческой интеллигенцией»), преимущественно актеров, реже вокалистов, музыкантов и др. Причем это вовсе не реплики из популярных кинофильмов и не цитаты из песенных куплетов, а безапелляционные суждения по поводу внутри- и внешнеполитических событий. Такие оценки широко тиражируются средствами массовой информации и становятся объектами острых дискуссий.

Примечательно, что из поля зрения аудитории в подобных коммуникативных ситуациях, вероятно, ускользает то довольно очевидное обстоятельство, что их инициаторами выступают речедеятели, сущность профессиональных занятий которых – по возможности достоверная имитация поведения других людей и воспроизведение либо трансляция (сегодня удачно обозначаемые как «озвучивание») чужих текстов – при почти абсолютной неспособности создавать собственные, за исключением простейших. Впрочем, возможно, что этот фактор неожиданно

данности указанных самостоятельных вербальных актов, точнее, их адресантов привлекает к ним дополнительное внимание. Но это лишь одно, хотя и немаловажное обстоятельство.

Очевидно, для того чтобы установить и другие наиболее вероятные причины рассматриваемого социокультурного феномена, следует провести хотя бы краткий экскурс в ретроспективу, рассмотрев истоки сегодняшних ситуаций, уже успевших стать типичными, в историко-культурном и историко-лексикологическом аспектах.

Материалом исследования послужили художественные и публицистические тексты, в которых представлен обобщенный образ актера (лицедея) в русской лингвокультуре.

Цель статьи – описание трансформации лингвокультурного образа представителей социально-профессиональной группы работников культуры в медийном пространстве.

Немаловажной при квалификации ценности конкретного речевого акта оказывается личность его автора-адресанта (причем ее достоинства с одинаковым успехом могут быть и подлинными, и имитируемыми). Известно, что «ценность высказываний определяется не их отношением к языку (как чисто лингвистической системе), а разными формами отношения к действительности, к говорящему субъекту (разбивка здесь и далее наша. – А.В.) и к другим (чужим) высказываниям» [Бахтин, 1986б, с. 319].

Так, стимулировать доверие адресата к чьему-либо высказыванию может иерархический статус адресанта (как это происходит даже с краткими речами руководителей разных, преимущественно высоких рангов), уровень профессиональной компетентности (например, специалиста в какой-либо области), совершение общественно высокозначимого деяния (таким может быть воинский подвиг или замечательное трудовое достижение) и т.п., либо же, в силу каких-то иных причин (скажем, внешних достоинств), адресант внушает симпатию адресату. Однако только подобными причинами не всегда возможно объяснить широкий и стабильный интерес к высказываниям указанного авторства.

По-видимому, корни театрального искусства уходят в глубокую древность первобытных ритуализованных обрядов [Фрэзер, 1983, с. 33; и др.]. С течением времени – и со сменой доминировавшей религии – на место этих действий в качестве идеологизированных публичных зрелищ пришли мистерия и подобные действия.

Любопытно при этом, что рудименты атавистического отношения к зрелищной постановке, предназначенной для просмотра ее аудиторией, как к некоему «священнодействию» сохраняются в дифирамбических оценках «святого искусства», «божественной игре актеров» и т.п. Иначе говоря, некогда сакральный феномен, пройдя стадию профанического бытования, вновь стараниями заинтересованных лиц и групп поднимается до статуса сакрального. Соответственно, культивируется пиетет к действующим участникам спектакля – актерам (которые, кажется, и сами уверовали в свои высокие, чуть ли не сверхчеловеческие достоинства).

Театр принадлежит к числу социокультурных феноменов, предназначенных для воплощения и трансляции духовных ценностей – впрочем, в неменьшей мере и для их имитации. Как и многие аналогичные явления, театр в виде, максимально близком современному, был импортирован в Россию с Запада [Соловьев, 1993, с. 78].

В отечественной православной традиции и сама игра, как древнейший прототип театра, и ее участники оценивались сугубо отрицательно – как знамения темных сил, противостоящих истинному христианству. Ср.: «*игра* – 1) ‘игра, забава’. „Дяволя мудрованья, еже есть пьянства, *игры*, скръня, юродословье, смѣхъ”. Панд. Ант., 297. XI в. <...>; 2) ‘ритуальные языческие песни, пляски, игры’. „А ты храмлящая о вѣрѣ научи и ноги текущих на *игры* вѣ церкви обрати” (Посл. черноризца Иакова). Макарий. ИРЦ II, 341. 1060 г. „Егда ли вид<и>ши многи събирающес<я> к кошунником и к чяродѣмъ и к сатанинскимъ пѣснем и *играм*...” (Поуч. Ио. Злат.). Сл. и поуч. против языч., 194. XVI в.» – и: «*игралище* – <...> 3) ‘игра’. „Стрѣльцы учинили *бѣсовское игралище*, прозваниемъ кобылку”. ДАИ XII, 368. 1691 г.» (СлРЯ XI–XVII вв., 1979, с. 79–80); «*бѣсовский* – <...> 2) ‘языческий’ <...> „И умножилось вѣ людехъ во всякихъ пьянство и всякое мятежное бѣсовское дѣйство, глумление и скоморошество со всякими *бѣсовскими играми*”. АИ IV, 124. 1649 г.» (СлРЯ XI–XVII вв., 1975, с. 155).

Полагают, что длительному сохранению отрицательной окраски у слов *игра*, *играть* в истории русского языка способствовал именно лексико-семантический вариант ‘игра, связанная с языческой обрядностью; пение с пляской при исполнении ритуального обряда’ (А.А. Потехня, И.В. Ягич, О.Н. Трубочев и др.): «Негативное отношение к игре – занятию несерьезному, ненастоящему, даже богопротивному <...> прослеживается и тогда, когда <...> *игрой* называют обусловленные особыми правилами действия с объектами...» [Астахина, 2006, с. 177].

Столь же наглядно представлена семантическая эволюция однокоренного существительного *игрище* – «1) ‘празднество с играми, забавами, увеселениями, зрелищами’, „скомрахъ бяше нѣкто именемъ Гаинь, и на всѣхъ игрищихъ *стою бцею* ругая ся кужаще ю”. Патерик Син., 100. XI–XII вв. <...>; 2) ‘празднество с играми, песнями, плясками как ритуальный языческий обряд’. „Браци не бываху вѣ них... Схожахуся... на плясанье и на вся бѣсовская игрища и ту умыкаху жены собѣ с нею же кто съвѣщашеся” (Пов. врем. лет.). Лавр лет., 14 <...>; 4) ‘театральное представление’. „Комедия – игрища в них же несмысленнии еллини по мертвых пиры творяху безчинныя и пляшуще и играющее, и ск<в>ернящеся”. Алф.¹, 122 об. XVII в.» (СлРЯ XI–XVII вв., 1979, с. 83–84).

Вербальные обозначения активных участников бесовских действий были коннотативно гармоничными ортодоксальным оценкам *игр* и *игрищ*.

Хронологически первым в этом ряду, члены которого подвергались постепенному переосмыслению, было существительное *игрецъ* – «1) ‘плясун, скоморох; тот, кто устраивает развлечения, игрища’. Нѣ аще хотите, то разумѣйте, како ти иже блудницамъ свое имѣние даютъ, и иже *игрьцемъ* даютъ». Златостр., 84. XII в. <...>; 3) ‘актер’. «Посылано... в Новонѣмецкую слободу по *игрецовъ*

по Тимофея Гассенкруха съ товарищи до по музыкантовъ». Расх. столб. Гал., 11. 1674 г. <...>; 4) 'соблазнитель, дьявол'. „(1054): Видѣвъ же его царица доброте [красоту]... удивися, сердце похотию уязвлено... и вмѣсто желѣзь даруеть ему ризы бисерныя, а одръ царский вмѣсто худые постеля... Таковы ти суть твоя игры, *игрече*, коло житейское”. Ник. лет. IX, 91» (СлРЯ XI–XVII вв., 1979, с. 83). Последняя из вышеприведенных дефиниций наиболее заметно акцентирует начальную связь носителя номинации с силами зла. Возможно, первоисточником таких негативных оценок послужило некое довольно успешное подобие самовольной реинкарнации, производимой участниками театральных действ.

Впоследствии, по мере развития специальной терминологии, в нее проникают и заимствования – правда, первоначально с пояснительными отсылками к более привычным лексемам. Так, например: «*актеръ* франц. Зри *лицедѣй*» (САР₂, т. 1, 1806, с. 19) – и: «*лицедѣй* – 'то же что *дѣйствователь* в 2 знамени, иначе называется французским словом *актеръ*'» (САР₂, т. 3, 1814, с. 576); позднее: «*актеръ* – 'представляющий на театре какое-либо лицо, лицедей'. Актеръ трагический, комический» (СлЦСлРЯ, 1847, т. 1, с. 5); «*артистъ* – 'упражняющийся в изящных искусствах; художник' (Там же, с. 13). Заметим попутно, что, как и во многих других случаях, замена исконного слова заимствованием, лишенным для носителя автохтонного языка внятной внутренней формы, совершенно минимализирует ассоциации именуемого с нечистым, что, в свою очередь, могло способствовать формированию, по крайней мере, нейтрального отношения к *актеру* как занятому довольно обыденным ремеслом.

Хотя в русской литературной классике иногда встречаются образы актеров, обрисованные с некоторым сочувствием (вроде Несчастливцева у А.Н. Островского), но в общем их характеристики не отличаются большой привлекательностью, и, по всей вероятности, это вовсе не является следствием какого-то предвзятого отношения писателей к собратьям по слою «творческой интеллигенции». Приведем лишь немногие из известных примеров.

Так, А.И. Куприн, вынужденный в поисках средств к пропитанию также играть в театре г. Сумы [Корецкая, 1953, с. VII], впоследствии неоднократно описывал коллег по провинциальной сцене. Воспоминания эти можно считать вполне объективными. «Все они были бессердечны, предатели и завистники по отношению друг к другу, без малейшего уважения к красоте и силе творчества, – прямо какие-то хамские, дубленые души! <...> И вдобавок люди поражающего невежества и глубокого равнодушия, притворщики, истерически холодные лжецы с бутафорскими слезами и театральными рыданиями, упорно отсталые рабы, готовые всегда радостно пресмыкаться перед начальством и перед меценатами...» (Куприн, 1953, т. 2, с. 409–410) – в общем, «проституты искусства» (Там же). Столь же уничижительных оценок удостоиваются и отставные актеры – обитатели богадельни: «для них не было ничего святого <...>... Во время тоскливой старческой бессонницы, когда так назойливо лезли в голову мысли о бестолково прожитой жизни <...> – актеры горячо и трусливо веровали в бога» (Куприн, 1953, 2, с. 37) и проч.

Особо отметим момент, чрезвычайно важный в свете фундаментального лингвистического постулата о взаимной связи языка и мышления: драматические актеры, представленные в произведениях самых разных отечественных авторов, совершенно не способны к созданию собственных развернутых речевых актов, но лишь транслируют когда-то заученные монологи из разных пьес (ведь отступление от текста роли – *отсебятина* – на сцене является, по сути, должностным преступлением (Аверченко, 1985, с. 152–157)). Таковы, например, помешавшийся трагик Зарецкий (Вельтман, 1979), твердящий окружающим отрывки из популярных тогда драматургов (Акутин, 1979, с. 372), и актриса Рязанцева, в интимнейших ситуациях произносящая лишь вызубренные сценические реплики (Аверченко, 1985), и когда-то знаменитый актер (а до того – «безграмотный приказчик») Костромской, даже думающий «привычными обрывками из пьес» (Куприн, 1953, т. 1, с. 125), и многие подобные им. Когда же эти речедееатели предпринимают попытки совершенно самостоятельных высказываний, то результаты обычно оказываются «со знаком „минус“ [Болотнова, 2006, с. 28], хотя бесспорно, что «изучение любого текста с точки зрения проявления в нем словесной культуры представляет филологический интерес» [Там же].

Допустимо предположить, что такая ограниченная речетворческая особенность не обязательно является врожденной, но приобретается в ходе изучения тонкостей ремесла. Давно замечено, что «люди [обучаемые искусствам], часто очень добрые, умные, способные на всякий полезный труд, дичают в этих исключительных, одуряющих занятиях и становятся тупыми ко всем серьезным явлениям жизни, односторонними и вполне довольными собой специалистами, умеющими только вертеть ногами, языком или пальцами» (Толстой, 1983, с. 42). Ср. комичные эпизоды романа, где описывается интенсивное внедрение в практику «гениальной теории о том, как актер должен был подготавливать свою роль» и «играть так, чтобы зритель забыл, что перед ним сцена» (Булгаков, 1990, с. 535, 541; и др.).

Как это обычно происходит и в других профессиональных сообществах, у актерской корпорации на протяжении длительного времени складываются собственные мифология, ритуалы, мораль и прочая нематериальная атрибутика; причем многие ее элементы имеют весьма константный характер. Они неоднократно описывались разными авторами.

Так, в рассказе А.И. Куприна отставные актеры в качестве воспоминаний о творческом пути обмениваются завистливым злословием, «мерзостями закулисной жизни: любовными связями, скандалами, драками, неудачами и преступлениями», о «баснословных кутежах», о своей былой славе и проч. (Куприн, 1953, т. 2, с. 35, 49; и др.). У их действующих братьев «театральные традиции хранились <...> непоколебимо. Какой-то Митрофанов-Козловский <...> перед выходом на сцену всегда крестился. Это всосалось. И каждый из наших главных артистов перед своим выходом непременно проделывал то же самое и при этом косил глазом вбок: смотрят или нет? И если смотрят, то наверно уж думают как он суеверен!.. Вот оригинал!..» (Куприн, 1953, т. 2, с. 410). – «Русские ар-

тисты вообще народ очень набожный. Довольно дикое впечатление производит на постороннего человека какой-нибудь степенный старый актер, который, стоя у кулис, зажмурит глаза и сосредоточенно шепчет молитву. И вдруг, осенив себя истовым широким крестом, выскочит курбетом на сцену и залепечет фолишонным [искаж. фр. идиотский] голосом: – А вот и папашка! Ку-ку! А вот и папашка! Для актеров все это вполне естественно» (Тэффи, 1991, с. 361). Чеховский трагик-юбиляр в подтверждение своих былых гастролей с гордостью предьявляет пачку трактирных счетов из разных городов (Чехов, 1955, 4, с. 575).

И в советский период повседневная жизнь актрисы – «поздние возвращения, письма неизвестных и известных поклонников, цветы, присылаемые на дом, банкеты после премьер, – <...> ее товарищи по театру: шумные, порой легкомысленные, бесцеремонные, – <...> их стиль: поцелуи при встречах, фривольные разговоры о женщинах, легкие и бездумные связи...» (Адамов, 1992, с. 385).

Здесь и постоянная, почти непрременная готовность унизить кого-либо еще менее значительного из театрального мирка: избить портного или парикмахера (Куприн, 1953, т. 2, с. 410)] (ср. оскорбительный поступок бездарной актрисы Пряхиной по отношению к костюмерше в советском театре (Булгаков, 1990, с. 462)) и под.

И все это – на фоне высокопарных разговоров о «святом искусстве» (Куприн, 1953, т. 2, с. 410), о великой миссии актера (Чехов, 1955, с. 573), о «радостном, блестящем, светлом мире театра» (Адамов, 1992, с. 385) и т.д.

Кроме того, немалую роль играла и играет среда, искусственно создаваемая и затем якобы естественным образом существующая, то есть паразитирующая на успешно созданной и культивируемой ею ситуации, в которой необходимость бытия многих театральных и околотеатральных персонажей интенсивно поддерживается ими самими – иначе им пришлось бы заняться каким-то иным трудом. Такое положение возникло вовсе не сегодня, ср.: «Драматурги, актеры, режиссеры, пресса, печатающая самым серьезным тоном отчеты о театрах и операх и т.п., – все вполне уверены, что они делают нечто очень почтенное и важное» (Толстой, 1983, с. 313).

Возможно, благоговейная самооценка представителей актерского цеха восходит своими истоками еще к античности, когда, впрочем, отношение к ним со стороны социума было довольно противоречивым.

Так, в Древнем Риме, как правило, в различных празднествах участвовали в большинстве своем артисты из зарубежных стран, и некоторых из них «римляне осуждали за высокомерие и заносчивость, ибо теплый прием <...> нередко разжигал в них [артистах] тщеславие и спесь» [Винничук, 1988, с. 402–403]. Кроме того, такие гастролеры пользовались в Риме некоторыми привилегиями [Там же].

С другой стороны, «свободнорожденный гражданин в Риме не мог стать профессиональным актером, выступать на сцене за плату, ведь всякий наемный труд истинный римлянин рассматривал как унижительный для себя, как удел пришлого люда» [Винничук, 1988, с. 437].

Однако со временем отношение к актерам изменилось, и прежде всего в силу изменения их материального достатка: гонорары стали достигать такого высокого уровня, что многие актеры несвободного происхождения смогли обрести личную свободу и даже входить в круг римской интеллектуальной элиты. Впрочем, положение служителей искусства было в течение длительного периода все-таки не самым завидным: «так как актеры были неполноправными жителями Рима, должностные лица могли их наказывать розгами везде и в любое время» [Винничук, 1988, с. 437, 439].

Такое двойственное отношение к членам актерского братства проявлялось и в совсем иные эпохи истории других стран.

Примеры подобного мы находим, в частности, в произведениях А.П. Чехова. Престарелый комик повествует, как когда-то в молодости в ответ на признание в любви избранница, у которой он пользовался взаимностью (за его игру), потребовала оставить сцену: «она могла любить актера, но быть его женою – никогда!» (Чехов, 1955, 4, с. 510), и комик понял: «Он [зритель] аплодирует мне, покупает за целковый мою фотографию, но тем не менее я чужд для него, я для него грязь, почти кокотка! Он тщеславия ради ищет знакомства со мной, но не унизит себя до того, чтоб отдать мне в жены свою сестру, дочь!» (Там же).

Наряду с этим реалистичным мироощущением, актер того периода уверен в сугубой важности некоей высокой миссии, выполняемой им; другой чеховский персонаж, пошловатый и лживый «первый любовник», говорит: «Артист должен действовать на массы посредственно и непосредственно; первое достигается служением на сцене, второе – знакомством с обывателями <...> ...Какое нравственное влияние он может иметь на общество! Разве не приятно сознание, что ты заронил искру в какую-нибудь толстокожую башку?» (Чехов, 1955, с. 402).

Следует сказать, что многие личностные характеристики актеров как членов социума, составляющих его фрагмент и объединяемых в таковой на основе общей профессиональной принадлежности, являются несомненно константными. Если в советский период эти качества не могли проявиться в полную силу, будучи минимализированы (хотя бы внешне) за счет государственно-административного (иначе – идеологического) прессинга и насущной необходимости подчиняться различным властным ведомствам (в противном случае вполне возможны были жесткие ограничения доступа на сцену либо съемочную площадку, а следовательно – сравнительно суровые материальные лишения), то теперь они обычно подаются иногда – как особые достоинства, отличающие их обладателей от так называемых *простых людей* [Васильев, 2019], а по большей части – как естественные черты касты определенного ремесленного цеха.

При этом социальный статус актеров чрезвычайно высок. Об этом можно судить хотя бы по удельному весу в телепрограммах специальных передач, посвященных продолжительным беседам со «звездами» (обилие последних неудивительно, поскольку шоу-бизнес, заместивший собственно искусство, направляет свои усилия на извлечение максимальной прибыли; поэтому ярлык «звезды»

помогает росту дивидендов от вложенных в нее средств). «Звезды» охотно дают аудитории рекомендации по разрешению любых жизненных коллизий и в качестве иллюстраций повествуют о своем тернистом творческом пути. Иногда героями таких передач выступают и музыканты, реже – режиссеры, но преимущественно фигурируют все же актеры. Их рассказы тематически довольно однообразны: в основном это подробные повествования о смене супругов или внебрачных половых партнеров; о пристрастии своих коллег (или собственном) к алкоголю и наркотикам; о курьезах и скандалах при подготовке постановок; краткие воспоминания о родителях (как правило, актерах) и умиление талантами детей (тоже актеров) и под. К этим дежурным блюдам в качестве гарнира или десерта подаются стандартизированные фразы об осенившем вдохновении, о творческих порывах и проч. – в общем, о «святом искусстве».

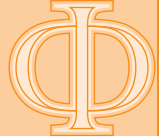
Кроме фантастических гонораров и присвоения почетных званий (кстати, дающих право на получение еще большего жалованья), существуют и иные формы поощрения тружеников сцены – морального плана, то есть вручение государственных наград. По каким-то причинам далеко не все граждане относятся к этому одинаково одобрительно.

Так, во время «Прямой линии с Владимиром Путиным» от 25.04.13 главному ее участнику была адресована реплика: «Выработал шахтерский стаж, а орден Почета получили Максим Галкин и Анита Цой», в ответе на которую, кроме похвалы шахтерам как «элите рабочего класса», прозвучало следующее: «Но Анита Цой и Максим Галкин – тоже люди работающие. Они, уверен, тоже заслужили свои награды» (Прямая линия – 2013). Естественно: самим фактом своего высокостатусного бытия деятели странноватых искусств подтверждают и оправдывают существование современного общественного устройства, благотворность сегодняшних социальных институтов и незыблемость имеющегося государства.

Совершенно очевидно, что актеры безгранично и простодушно уверовали в свою незаурядность, богоизбранность и заслуженность огромных гонораров. Гораздо примечательнее, что и широкая аудитория разделяет эту уверенность, а следовательно, активно реагирует на высказывания «звезд» по любому поводу, в том числе и по вопросам, явно находящимся вне компетенции фигляров.

Однако есть также ряд более весомых причин, предопределяющих сегодня в России гипертрофированный интерес к персонажам шоу-бизнеса, их поступкам и высказываниям.

По обоснованному суждению некоторых специалистов, современное человечество (в том числе и российский социум) вошло в стадию *общества спектакля*, где «сцена – весь мир, и невидимый режиссер и нас втягивает в массовки, а артисты спускаются со сцены в зал. И мы уже теряем ощущение реальности, перестаем понимать, где игра актеров, а где реальная жизнь <...>. Ценность этой технологии для власти в том, что человек, погруженный в спектакль, утрачивает способность к критическому анализу и выходит из режима диалога, он оказывается в социальной изоляции» [Кара-Мурза, 2002, с. 192, 194].



По существу, общество спектакля является ненастоящим изначально; его ландшафт – всего лишь декорации, условно связанные с реальностью (неслучайно поэтому с начала великих реформ пандемическое распространение преимущественно в устной разговорной речи сочетания *как бы*, одновременно и фантомизирующего действительность, и сигнализирующего о восприятии ее как фантомного феномена – см. [Васильев, 2000, с. 62–72; 2003, с. 91–102]). При этом нехватка Хлеба усиленно компенсируется изобилием Зрелищ – ср. многочисленность широкомаштабных спортивных мероприятий, для кого-то, впрочем, реально доходных: призы участникам, прибыль от строительства сооружений и другое.

Заключение. Таким образом, дополнительная роль актеров-речедеятелей весьма высока. Точно так же, как детализированная информация о событиях в других странах (Украине, Сирии, Венесуэле и проч.) замещает разноаспектную информацию о жизни в России, актерские внесценические и заэкранные реплики и их активное обсуждение отвлекают внимание многих от подлинных проблем. Происходит переключение интереса аудитории на те информационные поводы, которые ей навязывают в качестве кардинально важных для обеспечения якобы полноценного повседневного бытия.

Кроме того, производится еще один манипулятивный маневр, а именно смещение аксиологических ориентиров, при которых значимо наличие образцов для подражания во имя достижения подлинно достойных целей. Настоящих героев заменяют особи, имитирующие их на сцене или на экране; более того, именно имитаторы и провозглашаются (не всегда эксплицитно) действительно выдающимися личностями. Собственно, в скором времени в таком обществе реальные герои исчезают, и перспективы его нетрудно прогнозировать.

Допустимо говорить о том, что в этих социокультурных процессах ключевая роль отводится не только фактическому содержанию информации и ее оформлению (вербальному и невербальному), но и фигуре адресанта, вольно или невольно выступающего в функциональном качестве даже не манипулятора-кукловода, но, скорее, манипулятивного одушевленного инструмента.

Список источников и словарей

1. Аверченко А.Т. Яд // Аверченко А.Т. Избранные рассказы. М., 1985. С. 97–103.
2. Адамов А.Г. Черная моль // Адамов А.Г. Личный досмотр. Черная моль. М., 1992. С. 237–557.
3. Булгаков М.А. Записки покойника (Театральный роман) // Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1990. Т. 4. С. 401–542.
4. Вельтман А.Ф. Неистовый Роланд // Вельтман А.Ф. Повести и рассказы. М., 1979. С. 48–81.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. 2-е. М., 1955. Т. I–IV.
6. Куприн А.И. Как я был актером // Куприн А.И. Сочинения: в 3 т. М., 1953. Т. 2. С. 391–419.
7. Куприн А.И. На покое // Куприн А.И. Сочинения: в 3 т. М., 1953. Т. 2. С. 32–60.
8. Куприн А.И. Полубог // Куприн А.И. Сочинения: в 3 т. М., 1953. Т. 1. С. 112–127.
9. Маяковский В.В. Сергею Есенину // Маяковский В.В. Избранное. М., 1979. С. 390–394.
10. Прямая линия с Владимиром Путиным 25.04.13. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/17976> (Прямая линия 2013).
11. Пять событий недели // Российская газета Неделя. № 31. 12.08.10. С. 2.

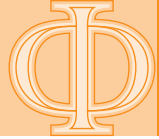
12. Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный: в 6 ч. Спб., 1806–1822. Ч. 1–6 (САР₂).
13. Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975. Вып. 1. 372 с. (СлРЯ XI–XVII вв.).
14. Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1979. Вып. 6. 360 с. (СлРЯ XI–XVII вв.).
15. Словарь русского языка: в 4 т. Изд. 2-е. М., 1981–1984 (МАС₂).
16. Словарь церковно-славянского и русского языка. Спб., 1847. Т. 1–4 (СлЦСлРЯ).
17. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 41–221.
18. Тэффи. Все о любви: сб. рассказов. М., 1991.
19. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачёва. М., 1964–1973. Т. 1–4.
20. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1993. Т. I–II.
21. Чехов А.П. Калхас // Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1955. Т. 4. С. 505–510.
22. Чехов А.П. Первый любовник // Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1955. Т. 4. С. 402–407.
23. Чехов А.П. Юбилей // Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1955. Т. 4. С. 572–578.

Библиографический список

1. Акутин Ю.М. Примечания // Вельтман А.Ф. Повести и рассказы. М., 1979. С. 370–382.
2. Астахина Л.Ю. Слово и его источники. Русская историческая лексикология: источниковедческий аспект. М., 2006. 368 с.
3. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986а. С. 250–296.
4. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986б. С. 297–325.
5. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. 2-е изд. Томск, 2006. 631 с.
6. Васильев А.Д. Игры в слова. СПб., 2013. 660 с.
7. Васильев А.Д. Коннотативные трансформации словосочетания простой человек в истории русского языка // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2019. № 2. С. 145–153. DOI: <https://doi.org/10.25146/1995-0861-2019-47-1-131>
8. Васильев А.Д. Слово в российском телеэфире. Очерки новейшего словоупотребления. М., 2003. 224 с.
9. Васильев А.Д. Слово в телеэфире. Очерки новейшего словоупотребления. Красноярск, 2000. 166 с.
10. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. М., 1988. 496 с.
11. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. М., 2002. 832 с.
12. Корецкая И.В. А.И. Куприн // Куприн А.И. Сочинения: в 3 т. М., 1953. Т. 1. С. III–XXXIX.
13. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. 464 с.
14. Соловьев С.М. История России с древнейших времен // Соловьев С.М. Сочинения: в 18 кн. М., 1993. Кн. VIII. 639 с.
15. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1983. 703 с.

Сведения об авторе

Васильев Александр Дмитриевич – доктор филологических наук, профессор кафедры общего языкознания, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева; e-mail: vasileva@kspu.ru

DOI: <https://doi.org/10.25146/2587-7844-2019-8-4-25>

ON TRANSFORMATION OF LINGUISTIC AND CULTURAL IMAGE IN MEDIA DISCOURSE

A.D. Vasiliev (Krasnoyarsk, Russia)

Abstract

The article analyzes the socio-cultural phenomenon of the linguistic and cultural image of cultural workers in retrospect, the transformation of the image in the modern media discourse, the prerequisites for changes.

The interest in the topic is caused by the fact that some representatives of the Russian creative intelligentsia, mainly actors, strive to maximize the popularization of their own judgments, as a rule, on topics that do not belong to the sphere of their professional competence, and the assessment given to them by the actors, markedly (sometimes radically) differ from the officially established or generally accepted. Nevertheless (and maybe that is why), such remarks often find a public resonance.

On the basis of historical, cultural and lexicological analysis, the author comes to the conclusion about the shift of axiological guidelines in assessing the social role of the creative addressee, acting in the media discourse as a manipulative animate tool.

Keywords: *linguistic and cultural image, historical and lexicological analysis, social role, media discourse, speech act, addressee.*

Spisok istochnikov

1. Averchenko A.T. Yad // Averchenko A.T. Izbrannye rasskazy. M., 1985. S. 97–103.
2. Adamov A.G. Chyornaya mol' // Adamov A.G. Lichnyj dosmotr. Chyornaya mol'. M., 1992. S. 237–557.
3. Bulgakov M.A. Zapiski pokojnika (Teatral'nyj roman) // Bulgakov M.A. Sobranie sochinenij: v 5 t. M., 1990. T. 4. S. 401–542.
4. Vel'tman A.F. Neistovyy Roland // Vel'tman A.F. Povesti i rasskazy. M., 1979. S. 48–81.
5. Dal' V.I. Tolkovyy slovar' zhivogo velikorussskogo yazyka. Izd. 2-e. M., 1955. T. I–IV.
6. Kuprin A.I. Kak ya byl aktyorom // Kuprin A.I. Sochineniya: v 3 t. M., 1953. T. 2. S. 391–419.
7. Kuprin A.I. Na pokoe // Kuprin A.I. Sochineniya: v 3 t. M., 1953. T. 2. S. 32–60.
8. Kuprin A.I. Polubog // Kuprin A.I. Sochineniya: v 3 t. M., 1953. T. 1. S. 112–127.
9. Mayakovskij V.V. Sergeyu Eseninu // Mayakovskij V.V. M., 1979. S. 390–394.
10. Pryamaya liniya s Vladimirom Putinyom 25.04.13. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/17976> (Pryamaya liniya 2013).
11. Pyat' sobytij nedeli // Rossijskaya gazeta Nedelya. № 31. 12.08.10. S. 2.
12. Slovar' Akademii Rossijskoj, po azbuchnomu poryadku raspolozhennyj: v 6 ch. Spb., 1806–1822. Ch. 1–6 (SAR₂).
13. Slovar' russkogo yazyka XI–XVII vv. M., 1975. Vyp. 1. 372 s.
14. Slovar' russkogo yazyka XI–XVII vv. M., 1979. Vyp. 6. 360 s.
15. Slovar' russkogo yazyka v 4-h tt. Izd. 2-e. M., 1981–1984 (MAS₂).
16. Slovar' cerkovno-slavyanskogo i russkogo yazyka. Spb., 1847. T. 1–4. (SCSRYA).
17. Tolstoj L.N. Chto takoe iskusstvo? // Tolstoj L.N. Sobranie sochinenij: v 22 t. M., 1983. T. 15. S. 41–221.
18. Fasmer M. Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka / per. s nem. i dop. O.N. Trubachyova. M., 1964–1973. T. 1–4.

19. Chernyh P.Y. Istoriko-ehimologicheskij slovar' sovremennogo russkogo yazyka. M., 1993. T. I–II.
20. Chekhov A.P. Kalhas // Chekhov A.P. Sobranie sochinenij: v 12 t. M., 1955. T. 4. S. 505–510.
21. Chekhov A.P. Pervyj lyubovnik // Chekhov A.P. Sobranie sochinenij: v 12 t. M., 1955. T. 4. S. 402–407.
22. Chekhov A.P. Yubilej // Chekhov A.P. Sobranie sochinenij: v 12 t. M., 1955. T. 4. S. 572–578.

Bibliograficheskij spisok

1. Akutin Y.M. Primechaniya // Veltman A.F. Povesti i rasskazy [Notes // Veltman A.F. Novellas and stories]. M., 1979. S. 370–382.
2. Astahina L.Y. Slovo i ego istochniki. Russkaya istoricheskaya leksikologiya: istochnik-ovedcheskij aspekt [The word and its sources. Russian historical lexicology: the source aspect]. M., 2006. 368 s.
3. Bahtin M.M. Problema rechevyh zhanrov // Bahtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. M., 1986a. S. 250–296.
4. Bahtin M.M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnyh naukah // Bahtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. M., 1986b. S. 297–325.
5. Bolotnova N.S. Filologicheskij analiz teksta. 2-e izd [Philological analysis of the text. 2nd ed.]. Tomsk, 2006. 631 s.
6. Vasilev A.D. Igry v slova [Word game]. SPb., 2013. 660 s.
7. Vasilev A.D. KONNOTATIVNYE TRANSFORMACII SLOVOSOCHEGANIYA PROSTOJ CHELOVEK V ISTORII RUSSKOGO YAZYKA [CONNOTATIVE TRANSFORMATIONS OF THE COLLOCATION COMMON MAN IN THE HISTORY OF THE RUSSIAN LANGUAGE] // Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.P. Astaf'eva. 2019. № 2. S. 145–153. DOI: <https://doi.org/10.25146/1995-0861-2019-47-1-131>
8. Vasil'ev A.D. Slovo v rossijskom teleehfire. Oчерki novejshego slovoupotrebleniya [Word in Russian television. Essays on the latest word usage]. M., 2003. 224 s.
9. Vasil'ev A.D. Slovo v teleehfire. Oчерki novejshego slovoupotrebleniya [Word in Russian television. Essays on the latest word usage]. Krasnoyarsk, 2000. 166 s.
10. Vinnichuk L. Lyudi, nrvy i obychai Drevnej Grecii i Rima [People, customs and customs of Ancient Greece and Rome]. M., 1988. 496 s.
11. Kara-Murza S.G. Manipulyaciya soznaniem [Manipulation of consciousness]. M., 2002. 832 s.
12. Koreckaya I.V. A.I. Kuprin // Kuprin A.I. Sochineniya: v 3 t. [A.I. Kuprin // Kuprin A.I. Works]. M., 1953. T. 1. S. III–XXXIX.
13. Lotman Y.M. Vnutri myslyashchih mirov [Inside the thinking worlds]. M., 1996. 464 s.
14. Solov'yov S.M. Istoriya Rossii s drevnejshih vremyon // Solov'yov S.M. Sochineniya [History of Russia since ancient times // Solovyov S.M. Works]: v 18 kn. M., 1993. Kn. VIII. 639 s.
15. Frezer D.D. Zolotaya vetv' [Golden bough]. M., 1983. 703 s.

About the author

Aleksandr Dmitrievich Vasiliev – Doctor of Philology, Professor of the Department of General Linguistics, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev; e-mail: vasileva@kspu.ru