

## Константа культуры *ВСЬ МИР – ТЕАТР* и ее отражение в английской фразеологии<sup>1</sup>

И.В. Зыкова  
МОСКВА

Фундаментальный труд Юрия Сергеевича Степанова «Константы: Словарь русской культуры», выдержавший уже несколько переизданий, открывает новые горизонты познания духовного начала культуры (которое неотделимо от материальных форм его воплощения<sup>2</sup>), посредством исследования констант культуры – сложных ментальных образований, в которых отражается внутренний мир народа, его самосознание, которые пронизывают самые разнообразные аспекты его жизни, сводя воедино ценностный опыт прошлого, настоящего и будущего его бытия. В настоящей работе мы обращаемся к понятию констант культуры с целью их рассмотрения с чисто лингвистической позиции, а именно – с позиции их изучения как источников регулярных концептуальных оснований создания фразеологических знаков и факторов, обуславливающих их употребление.

Константа культуры определяется Ю.С. Степановым как концепт, обладающий особыми характеристиками. Приведем несколько толкований этого понятия, данных в Словаре. Согласно Ю.С. Степанову, константы – это те из концептов, которые устойчивы и постоянны. Однако, как подчеркивает ученый, «“константы” в этом смысле не значит “предвечные” – когда-то их не было, но с тех пор как они появились, они есть всегда. “Константы” в этом смысле не значит и “неизменные” – в них есть неизменная и переменная части» [Степанов 2004: 6]. Константы культуры – это базовые концепты, количе-

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 «Образы языка в лингвистике начала XXI века» (рук. В.З. Демьянков).

<sup>2</sup> Как отмечает Ю.С. Степанов, «в культуре нет ни чисто материальных, ни чисто духовных явлений, те и другие идут парами. <...> Топор как вещь предполагает топор как концепт, концепт топора» [Степанов 2004: 18].

ство которых, согласно Ю.С. Степанову, невелико – «четыре-пять десятков, а между тем сама духовная культура всякого общества состоит в значительной степени в операциях с этими концептами» [Степанов 2004: 6]. Для русской культуры это такие базовые концепты, как ВЕЧНОСТЬ, ЗАКОН, БЕЗЗАКОНИЕ, СТРАХ, ЛЮБОВЬ, ВЕРА и др. Базовыми являются не только сами концепты, но и их производные, которые играют определенную роль в духовной жизни современного общества. К производным от базовых относятся, например, концепт ГРЕХ (при базовом концепте СТРАХ), концепты ТОРГОВЛЯ, БИЗНЕС (при базовом концепте ДЕНЬГИ) и др. [Там же: 7]. Константами, по Ю.С. Степанову, могут являться как априорные (доопытные), так и апостериорные (опытные, эмпирические) устойчивые и постоянно (или очень долгое время) существующие концепты культуры. К константам первого типа относятся такие концепты, как ЕДИНИЧНОСТЬ, МНОЖЕСТВЕННОСТЬ, ЦИВИЛИЗАЦИЯ и др. К константам второго типа – ЛЮБОВЬ, РАДОСТЬ, СВОИ – ЧУЖИЕ, ДЕЙСТВИЕ, ремесло и др. [Там же: 84].

Особый интерес для настоящего исследования представляет культурная константа ВЕСЬ МИР – ТЕАТР. Остановимся на ее рассмотрении несколько подробнее, уделяя внимание ключевым ее моментам [см. подробнее: Степанов 2004: 948–974].

Как указывает Ю.С. Степанов, константа культуры ВЕСЬ МИР – ТЕАТР отражает главным образом представление о жизни как о театре [Степанов 2004: 948]. По замечанию ученого, идея того, что весь мир – это театр, впервые обнаруживается у Пифагора, в приписываемом ему афоризме: «Зрелище мира похоже на зрелище Олимпийских игр: одни приходят туда поторговать, другие – проявить себя, третьи – посмотреть на все это» [Там же: 949].

Специфичность этой константы культуры заключается в том, что, как пишет Ю.С. Степанов: «...Уже при первых попытках осмыслить нашу тему в сколько-нибудь общем виде мы сталкиваемся с примечательным явлением: идея, что весь мир – театр, буквально пронизывает разные стороны жизни и разные эпохи» [Там же]. Особое место в исследовании этой константы культуры занимают ее философский и религиозный аспекты. Так, в Словаре указывается, что в античный период у Сенеки проводится так называемая театральная идея декораций, идея декорума мира. Возникает также, но не разрабатывается и идея ролей. Как отмечает Ю.С. Степанов, в то же время Эпиктет проводит ту же мысль о театре, усиливая ее моральный императив: «Помни: ты – актер в спектакле и должен играть роль, назначенную тебе распорядителем, будь эта роль велика или мала. Если он назначил тебе роль нищего, постарайся и ее сыграть как следует, да и любую другую роль: калеки, государя или обыкновенного гражданина. Твое дело – хорошо исполнить свою роль; выбор роли – дело другого» [Степанов 2004: 951]. В дальнейшем изложении указывается, что христианство вносит в культурную константу ВЕСЬ МИР – ТЕАТР глубокий внутренний перелом. «В то время как у мыслителей-язычников доминирует идея несоответствия видимости и сути, идея игры и даже фальши и притворства, то с христианством выходит на первый план другая идея: Бог поручает человеку его роль в этом мире, и человек должен ее хорошо исполнить (*obrar bien*). В этом поручении и исполнении нет места ни фальши, ни притворству, это идея глубоко христианская... <...> Идея же притворства, как бы

внешней театральности, становится периферийной, она осуждается, как вообще осуждается всяческая театральность и скоморошничество у всех активных христиан – от русской православной церкви ее первых веков до английских пуритан шекспировской и позднейших эпох» [Степанов 2004: 951]. Моральный аспект рассматриваемой культурной константы, согласно ученому, раскрывается в вопросе о свободе воли, глубоким осмыслением которого она представлена в русской культуре в философских трудах (например, Вл. Соловьева), в русской литературе (например, у Н. Гумилева, Б. Пастернака и др.).

Выделенные и процитированные нами фрагменты из словарной статьи Ю.С. Степанова ВЕСЬ МИР – ТЕАТР, позволяют актуализировать и сформулировать наиболее значимые для настоящего исследования положения относительно рассматриваемой культурной константы. Этими положениями являются следующие:

- культурная константа ВЕСЬ МИР – ТЕАТР – это «великая общечеловеческая идея» (по Ю.С. Степанову), она является неотъемлемой частью не только русской культуры, но и многих других культур, в том числе и британско-американской культуры;

- базис или глубинную основу культурной константы ВЕСЬ МИР – ТЕАТР составляет более обобщенное представление – представление об *игре* (см.: Пифагор). Следовательно, можно говорить, как о ее производности, так и о связности (или когерентности) с другими *однородными* концептуальными образованиями, представляющими разнообразные виды игрового действия (спортивной игры, музыкальной игры, кинематографической игры и проч.);

- культурная константа ВЕСЬ МИР – ТЕАТР пронизывает самые различные сферы человеческой жизни, среди которых и сфера вербальной коммуникации. Особо отметим, что «проникновение» этой константы в разные сферы жизнедеятельности человека приводит, по-видимому, к образованию разнообразных ее производных. Поэтому логично предположить, что одной из производных этой культурной константы при ее распространении на сферу общения на естественном языке является такое концептуальное образование, как ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТР (или ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ);

- культурная константа ВЕСЬ МИР – ТЕАТР концентрирует в себе фундаментальные философские и религиозные смыслы, на базе которых складывается особая модальная рамка восприятия мира, его объектов / фрагментов, положения вещей в нем, собственно жизни во всем многообразии ее сторон, аспектов и форм проявлений; основу этой модальной рамки составляет аксиологическая оппозиция ‘одобрение / неодобрение (осуждение)’.

Опираясь на данные положения, мы исследуем одну из производных культурной константы ВЕСЬ МИР – ТЕАТР, а именно – ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТР на фразеологическом материале современного английского языка. Попутно заметим, что культурная константа ВЕСЬ МИР – ТЕАТР имеет особое значение для англоязычного социума, где она, во многом благодаря Вильяму Шекспиру – великому английскому драматургу, воспринимается как одна из основных жизненных максим:

*Duke Senior:* Thou seest we are not all alone unhappy:  
 This wide and universal theatre  
 Presents more woeful pageants than the scene  
 Wherein we play in.  
*Jaques:* All the world's a stage,  
 And all the men and women merely players;  
 They have their exits and their entrances,  
 And one man in his time plays many parts...<sup>1</sup>

Главным образом нас интересуют вопросы о том, какова роль концептуального образования (или концептуальной структуры) ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТР в процессе построения разного рода фразеологических обозначений вербальной коммуникации и каков при этом формируемый им модальный спектр ее (вербальной коммуникации) восприятия в британо-американской культуре. Рассмотрение этих вопросов, как представляется, может привести к расширению понимания константности, при котором оно приобретает и сугубо лингвистическую значимость, выступая как фактор, обуславливающий порождение константных (концептуальных) оснований продуцирования фразеологизмов.

Как свидетельствуют результаты проведенного исследования современных английских фразеологизмов, концептуальное образование ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТР действительно восходит к более обобщенной или более глобальной концептуальной структуре ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ИГРА (англ. VERBAL COMMUNICATION IS A PLAY). Необходимо отметить, что в культуре британо-американского сообщества play имеет две основные разновидности. С одной стороны, play – это performance, т.е. игра-представление, с другой стороны, play – это game, т.е. игра-соревнование / состязание. В данной статье мы рассматриваем только игру-представление как составляющую культурной константы ВЕСЬ МИР – ТЕАТР.

Как было установлено в ходе исследования, в основе формирования фразеологических обозначений вербальной коммуникации в английском языке лежат четыре взаимосвязанные концептуальные структуры, относящихся к игре-представлению:

<sup>1</sup> *Старый герцог:* Вот видишь ты, не мы одни несчастны.

И на огромном мировом театре  
 Есть много грустных пьес – грустней, чем та,  
 Что здесь играем мы!

*Жак:* Весь мир – театр.

В нем женщины, мужчины – все актеры.

У них свои есть выходы, уходы,

И каждый не одну играет роль. <...>

(В. Шекспир «Как вам это понравится», перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник).

- ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО МУЗЫКАЛЬНАЯ ИГРА-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, например: *bang / beat the drum* (букв. бить в барабан, играть на барабанах) – ‘speak eagerly about something that you support’ [CIDI]; *blow one's own horn* (букв. дуть в свой собственный горн / рог) – ‘tell everyone proudly about your achievements’ [CALD]; *ring the changes (on)* (~ вызванивать на колоколах) – ‘вносить мелкие изменения, не затрагивать главного; повторять на все лады’ [БАРФС];

- ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ИГРА-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, например: *dance to smb's tune* (букв. танцевать под чью-либо мелодию) – ‘always do what someone tells you to do, whether you agree with it or not’ [CIDI]; *song and dance about* (букв. песня и танец о...) – ‘a long and complicated statement or story, especially one that is not true’ [CIDI]; *hold the floor* (букв. удерживать танцпол / сцену) – ‘speak to a group of people, often for a long time, without allowing anyone else to speak’ [CALD];

- ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, например: *the curtain rises* (букв. занавес поднимается) – ‘рассказ начинается’ [БАРФС]; *put the best light on something* (букв. установить лучшее освещение на чем-либо) – ‘представить что-либо в наиболее благоприятном свете’ [БАРФС]; *set the stage* (букв. установить / поставить сцену) – ‘give someone the information they need so that they can understand what is going to happen or be said’ [MED]; *give away the (whole) show* (букв. выдать весь спектакль) – ‘1) выдать, разоблачить; предать; 2) разболтать секрет, проболтаться’ [БАРФС];

- ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ИГРА-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, например: *bring smb. (или smth.) into the picture* (букв. ввести кого-либо (что-либо) в кинокадр / кинокартину) – ‘упоминать, затрагивать кого-либо (что-либо)’ [БАРФС]; *cut to the chase* (букв. сократить/обрезать (киноленту) до погони / гонки) – ‘(informal) talk about or deal with the important parts of a subject and not waste time with things that are not important’ [CIDI]; *off the cuff (remark, reply, etc)* (букв. (о кинорежиссерах, кинопостановщиках) с манжеты рукава (замечание, ответ и под.)) – ‘not prepared in advance; impromptu’ [АНДЕ].

Как обнаружилось, концептуальная структура ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА представляет собой источник продуцирования множества фразеологических образов, на основе которых формируются конкретные фразеологические значения, конкретные фразеологизмы английского языка. В этих фразеологических образах происходит актуализация разных аспектов театрального спектакля как специфического игрового действия, на фоне которых или сквозь призму которых осуществляется восприятие вербальной коммуникации представителями англоязычного социума. Перейдем к описанию полученных результатов.

Проведенный анализ английских фразеологизмов выявляет факт особой значимости визуального аспекта восприятия в формировании фразеологических образов вербальной коммуникации как театральной игры-представления. Согласно полученным данным, наиболее релевантными являются действия, которые направлены на обеспечение разной степени полноты и четкости визу-

ального восприятия, на установление определенных границ (пределов) видения, на создание определенного визуального впечатления, на передачу идеи зрелищности спектакля.

Прежде всего значимыми оказываются такие действия, как поднятие и опускание занавеса, представленные в образах английских фразеологизмов *raise / lift the curtain* (букв. поднять занавес) – ‘выставлять напоказ, предавать гласности’ [БАРФС]; *the curtain rises* (букв. занавес поднимается) – ‘рассказ начинается’ [БАРФС]; *bring / ring down the curtain* (букв. опустить занавес; сигнализировать опускание занавеса) – ‘bring something to an end’ [АНДИ]; *drop the curtain* (букв. опустить занавес) – ‘закончить свой рассказ’ [БАРФС]; *the curtain drops* (букв. занавес опускается) – ‘рассказ окончен’ [БАРФС].

В английской фразеологии акцентируется также использование разного освещения посредством определенной настройки осветительных приборов (или осветительной аппаратуры), проведение различных манипуляций с освещением сцены, что отображено в образах английских фразеологизмов *put the best light on something* (букв. установить лучшее освещение на что-либо) – ‘представить что-либо в наиболее благоприятном свете’ [БАРФС]; *put / place in a new / different / etc light* – ‘представить что-либо в новом / ином / и т.д. свете’ [БАРФС]; *turn the spotlight on something / someone* (букв. повернуть / направить осветительный прожектор на что-либо / кого-либо) – ‘attract attention to something / someone, usually to give information about something bad’ [CDO]; *shed / throw / cast (some) light on something* (букв. бросать (определенный) свет на что-либо) – ‘reveal something about something; to clarify something’ [МНДАИР]; *be in the limelight* (букв. быть / находиться в свете рампы; ~ быть в наиболее освещенной части сцены) – ‘be in the focus of attention, especially from the media’ [en.wiktionary.org]; *steal the spotlight* (букв. украсть свет прожектора; ~ перевести свет от прожектора, освещающего сцену, на себя) – ‘be the center of attention’ [АНДИ].

Релевантным для процесса фразеологизации в английском языке является применение таких театральных спецэффектов, как эффект задымления и эффект мерцающего света или вспышки, которые запечатлены в образах английских фразеологизмов *cast / throw a mist before someone’s eyes* (букв. пускать туман/дым перед глазами кого-либо) – ‘deceive, delude someone’ [ТЕИ]; *steal someone’s thunder* (букв. украсть чей-либо гром, т.е. то, что создает сценический эффект грома, состоящего из грохота и вспышек света) – ‘detract from what somebody is saying, or doing, by accompanying it with dramatic remarks or actions of one’s own, or with material stolen from him (source – referring to stage-thunder effects designed for a play of his own being used in a performance of ‘Macbeth’) [ОхДЕИ]; *smoke and mirrors* (букв. задымление и зеркала) – ‘deception and confusion. Said of statements or more complicated rhetoric used to mislead people rather than inform’ [МНДАИР].

Кроме того, в английской фразеологии закрепляется представление о (пере)одевании и маскировании как костюмированных действиях, с помощью которых достигается иное или ограниченное видение объектов, что отображено в образах английских фразеологизмов *put something over on somebody* (букв. надеть что-либо наоборот на кого-либо) – ‘(informal) trick someone into believing something that is not true’ [MED]; *put the joke on somebody* (букв. надеть

шутку на кого-либо) – ‘подшучивать над кем-л.’ [БАРФС]; *fine words dress ill deeds* (букв. хорошие / красивые слова наряжают / маскируют плохие поступки) – ‘красивые слова прикрывают неприглядные поступки’ [БАРФС].

Для процесса фразеологизации в английском языке также значимы такие действия, как установление декораций и размещение актеров на театральной сцене для получения определенного визуального впечатления от происходящего, что запечатлено в образах английских фразеологизмов *set the stage* (букв. установить сцену) – ‘give someone the information they need so that they can understand what is going to happen or be said’ [MED]; *set the scene* (букв. подготовить сцену – место театрального представления) – ‘describe a situation where something is about to happen’ [CALD]. Использование театрального реквизита, декораций, бутафорских предметов, при котором актерское исполнение становится более заметным, привлекает больше зрительского внимания, создает особое визуальное восприятие театрального действия, отражается, например, в образе английского фразеологизма *on your hobbyhorse* (букв. быть (находиться / сидеть) на бутафорской / игрушечной лошади) – ‘a favourite topic that one frequently refers to or dwells on; a fixation’ [[www.phrases.org.uk](http://www.phrases.org.uk)] (см. *hobbyhorse* – ‘a covered wickerwork frame in the shape of a horse that was fastened round the waist of a comic performer in a morris-dance or on the stage so that a performer appeared to be riding it’ [users.tinyonline.co.uk]).

Помимо перечисленных выше действий, для формирования английских фразеологизмов актуальным оказывается и специфика актерского исполнения. Это может быть моноисполнение, под которым имеется в виду участие в спектакле единственного актера, от убедительности игры которого зависит создание того или иного общего визуального эффекта, что запечатлено, например, в образе английского фразеологизма *on one's own showing* (букв. на чьем-либо собственном представлении / показе) – ‘по чьим-либо собственным словам’ [БАРФС]. Это может быть и исполнение, при котором актер старается играть так, чтобы наилучшим образом его игру мог видеть определенный зритель, что отображено в образе английского фразеологизма *play to the gallery* (букв. играть для публики на галерке) – ‘spend time doing or saying things that will make people admire or support you, instead of dealing with more important matters’ [CIDI], или исполнение, которое связано с именем конкретного актера и его амплуа, о чем свидетельствует образ английского фразеологизма *Joe Miller* (букв. актер-комик Джо Миллер) – ‘плоская острота, старая шутка’ [БАРФС].

Следует отметить, что в формировании фразеологических образов вербальной коммуникации как театральной игры-представления слуховой аспект восприятия, раскрывающийся в производстве определенных звуков, играет не столь значительную роль. Примечательно, однако, что все эти звуки отличаются повышенной громкостью – *thunder* (‘crashing noise’) в образе английского фразеологизма *steal someone's thunder* (‘отвлечь внимание от того, что кто-либо говорит’), *crack* (‘explosive noise’) в образе английского фразеологизма *crack a joke* (‘пошутить, сказать что-либо смешное’), *ha(-)ha* в образе английского фразеологизма *give somebody the ha(-)ha* (‘высмеять кого-либо, поднять на смех кого-либо’). Отмеченная особенность звукопроизводства способствует передаче необычной (или специфичной) атмосферы театральной игры, под-

черкивает ее демонстративный, нарочитый, наигранный, «преувеличенный» и в то же самое время развлекательный, увеселительный характер.

В преимущественной степени развлекательная, увеселительная природа театральной игры-представления влияет, по-видимому, на то, что в построении фразеологических образов вербальной коммуникации важными становятся психосоматические состояния как актеров-исполнителей, так и театральных зрителей. Это такие состояния, как:

- состояние (чрезвычайного) восторга – *rapture*, например, в образе английского фразеологизма *go into raptures* (букв. прийти в восторг) – ‘talk about something in a very pleased and excited way’ [CIDI];

- состояние сильнейшего возбуждения – *passionate excitement*, запечатленного в образе английского фразеологизма *a hot-air artist* (букв. (сильно) разгорячившийся, распалившийся актер) – ‘болтун, хвастун, пустомеля’ [БАРФС] (см. компонент *hot* – ‘filled with passionate excitement, anger, or other strong emotion’ [OxDE]);

- состояние (чрезвычайного) восхищения – *admiration*, выражаемого цветами в образе английского фразеологизма *throw bouquets at somebody* (букв. бросать букеты на/в кого-либо) – ‘восхвалять кого-либо, расточать похвалы, отпускать комплименты, превозносить кого-либо’ [БАРФС], а также признательности (благодарности), выражаемой поклоном в образе английского фразеологизма *take a bow* (букв. принять поклон) – ‘acknowledge praise’ [АНДИ];

- состояние (чрезвычайной) радости, (чрезвычайного) веселья – *fun*, *amusement*, *merriment*, которые в крайних своих проявлениях близки к состоянию безумия, могут причинить вред, что отражается в образах английских фразеологизмов *make fun of something / somebody* (букв. делать шутку из чего-либо / кого-либо) – ‘ridicule something or someone’ [МНДАИР]; *you must be joking* (ты, должно быть, шутишь) – ‘(informal) you must be, can only be, joking’ [OxDEI]; *play (merry) hell* (букв. играть (веселый) ад) – ‘(informal) to complain a lot or to behave very badly’ [CIDI].

Таким образом, из результатов исследования следует, что концептуальное образование ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, которое, по нашему мнению, является производным от такой культурной константы, как ВЕСЬ МИР – ТЕАТР, регулярно воспроизводится в разных фразеологических знаках, составляя основу их образности и, соответственно, представляя собой непосредственный источник их возникновения. В этом плане раскрывается лингвистический аспект культурной константы, которая из факта культуры превращается в концептуальную модель формирования языковых знаков – фразеологизмов.

Другим существенным моментом культурной константы ВЕСЬ МИР – ТЕАТР и ее составляющей – ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ – является создание модальной рамки восприятия вербальной коммуникации, описываемой английскими фразеологизмами. Как отмечалось ранее, модальность «фразеологического» восприятия вербальной коммуникации как театральной игры-представления варьирует в пределах аксиологической оппозиции ‘одобрение / неодобрение (осуждение)’. Мы предполагали, что одобрительное или неодобрительное (осуждаю-



шее) отношение к различным аспектам вербальной коммуникации, передаваемое в конкретных фразеологических знаках и обуславливающее их выбор в дискурсивных практиках, зависит от тех религиозных, философских (описанных Ю.С. Степановым) и, возможно, другого рода культурных смыслов, носителем которых является концептуальное образование ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ. Изученные контексты употребления английских фразеологизмов предварительно подтверждают это предположение. Покажем это на примере нескольких контекстов употребления фразеологизмов данной группы.

Значение английского фразеологизма *lift the curtain* (букв. поднять занавес) определяется как ‘предавать гласности’ [БАРФС], или как ‘make public; disclose’ [<http://universalium.academic.ru/>]. В приведенном ниже контексте употребление этого фразеологизма обусловлено активизацией идеи несоответствия видимости и сути (как внешнего и внутреннего), или точнее – идеи сокрытия сути, которую можно показать именно такой, какой она является на самом деле, а не кажется или искаженно представляется.

– But Bill, don't you think that this whole story has been so obliterated, the real core of the story by all of the noise around it?

– But the only way you get clarity is to *lift the curtain* and say this is true, this is false (Interview with John Gambling, 2005)<sup>1</sup>.

Таким образом, осуждению подвергается замалчивание информации, влекущее за собой неприятные последствия, и, напротив, положительной модальностью наделяется ее обнародование, понимаемое как чуть ли не единственно верное средство разрешения создавшейся проблемы.

Фразеологизм *steal someone's thunder* (букв. украсть чей-либо гром, т.е. то, что создает сценический эффект грома, состоящего из грохота и вспышек света) – ‘отвлечь внимание от того, что кто-либо говорит или делает’ существует в английском языке со времен Шекспира. Можно сказать, что в приведенном ниже контексте использование этого английского фразеологизма вызвано активизацией идеи внешней театральности, направленной на достижение любыми средствами широкой популярности, известности, на привлечение внимания как можно большего количества людей.

– Why not?

– Because if he really is the sort of reporter you claim he is then that would be playing right into his hands by making him think I'm trying to hide something. What we need to do is *steal his thunder* in some way so that he realizes how pointless it would be to write a story or even make any of those veiled suggestions that reporters of his ilk seem to be so good at (J. Taylor Destined to love, 1992)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> – Но Билл, разве ты не думаешь, что вся эта история так искажена, самая суть этой истории, из-за всей этой шумихи вокруг нее?

– Но единственный выход внести ясность – предать гласности, открыто сказать, что это правда, а это – нет (*здесь и далее перевод примеров наш. – И.З.*).

<sup>2</sup> – Почему нет?

– Потому что если он действительно такой журналист, как ты утверждаешь, тогда убеждение в том, что я пытаюсь что-то скрыть, играло бы ему на

В «вербальном спектакле», который разыгрывается персонажами произведения, «получение главной роли» зависит от того, чье исполнение будет более эффективным, «ослепительным», или пугающим, иначе говоря, чья информация, сведения, факты и под. окажутся более драматичными (более впечатляющими, возможно, более скандальными, неожиданными, эпатажными, шокирующими). Эта вербальная наигранность (или театральность), передаваемая образом английского фразеологизма, характеризуется отрицательной модальностью. Всяческая нарочитость, фальшивость, преувеличенность, неестественность касательно коммуникации не одобряются или осуждаются в британо-американском сообществе, формируют отрицательное отношение к любому речедействию подобного рода, о чем и свидетельствует данный контекст употребления английского фразеологизма *steal someone's thunder*.

Следует отметить, что в ряде случаев оценочная модальность может быть амбивалентной. Так, значение английского фразеологизма *set the scene* (букв. подготовить сцену – место театрального действия) – ‘описать то, что будет происходить в ближайшее время’ представляется оценочно нейтральным. Однако идея разыгранности, или скорее даже срежиссированности коммуникативного процесса, которая является одной из граней все той же общей идеи внешней театральности, может восприниматься в контексте в той или иной (т.е. положительной или отрицательной) модальности на основании инференции:

*One of the issues that we'll be discussing at the conference will be one of the more recent regional problems that has arisen: the issue of the Rohingyas. And so Foreign Minister Wirajuda and I, together with our Burmese and Thai colleagues, will be having a conversation about the Rohingyas issue which you would remember came to public prominence in the course of this year. So having set the scene I'll ask Senator Evans to make some remarks, and then Minister Debus to make some remarks, and then we're happy to respond to your questions on the Bali Process or other matters that are of interest this morning (The Interview with ABC 2 – Transcript, 14 April 2009 – The H.S. Smith MP, Australian Minister for Foreign Affairs)<sup>1</sup>.*

Справедливости ради укажем, что в этом конкретном случае модальность не может быть, пожалуй, строго определена, как положительная или отрицательная. С одной стороны, своего рода предварительная демонстрация (или представление) речевых действий, их последовательности, количества и т.д., и в целом – известность, полная осведомленность о предстоящем коммуника-

---

ру. Нам надо сделать так, чтобы интерес к тому, что он говорит, пропал, чтобы он понял, насколько бессмысленно было бы писать репортаж или даже делать любые из этих завуалированных предположений, в которых журналисты его сорта, кажется, так преуспели.

<sup>1</sup> <Дается перечисление того, что будет обсуждаться>. Таким образом, предварительно описав то, о чем пойдет речь в ближайшее время, я попрошу сенатора Эванса сказать несколько слов, потом – министра Дебуса, и затем мы будем рады ответить на ваши вопросы по поводу процесса на Бали или других интересующих вас событий.

тивном процессе, нашедшие отражение в образе английского фразеологизма, характеризуются положительным отношением. Но, с другой стороны, заранее предопределенный ход речевых событий, избирательность обсуждаемых вопросов и тем, отсюда – установленные или ограниченные рамки предстоящего общения, строго заданное ему направление могут в итоге привести к формированию отрицательного (неодобрительного) отношения к вербальной коммуникации как к процессу «постановочному», «буффонадному», неестественному, фальшивому.

Таким образом, анализ контекстных употреблений всех изучаемых английских фразеологизмов позволяет говорить о высокой доли вероятности факта того, что их выбор в дискурсивных практиках может быть связан с потребностью в активизации определенных культурных смыслов (религиозных, философских и др.), носителем которых является концептуальная структура ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА-ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, и к которой восходят все образы рассматриваемых фразеологических знаков английского языка. Она же (т.е. эта концептуальная структура), ее смысловое содержание играет ключевую роль в формировании определенного модального спектра восприятия обозначаемых фразеологизмами аспектов вербальной коммуникации, преимущественное положение, в котором, согласно полученным данным, занимает отношение неодобрения / осуждения.

В заключение отметим, что изучение культурных констант, а также разработка понятия константности в сугубо лингвистическом ракурсе представляются особо актуальными для развития современной фразеологической теории, поскольку они имеют прямое отношение к проблемам, касающимся специфики фразеологической концептуализации, моделирования фразеологических образов, объема передаваемой во фразеологизме культурной информации, факторов выбора фразеологизмов в дискурсивных практиках.

#### *Литература*

Большой англо-русский фразеологический словарь / А.В. Кунин. М., 1998.

Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2004.

American Heritage Dictionary of Idioms. US, 2003.

Cambridge Advanced Learner's Dictionary. UK, 2003.

Cambridge Idioms Dictionary. UK, 2006.

Cambridge International Dictionary of Idioms. UK, 1999.

Cambridge Dictionary Online. <http://dictionary.cambridge.org/>

Cambridge International Dictionary of Idioms. UK, 1999.

Macmillan English Dictionary. <http://www.macmillandictionaries.com>.

McGraw-Hill Dictionary of American Idioms and Phrasal Verbs. US, 2002.

Oxford Dictionary of English. UK, 2005.

Oxford Dictionary of English Idioms. UK, 2002.

Phrase Finder. [www.phrases.org.uk](http://www.phrases.org.uk).

Thesaurus of English Idioms / G.L. Nagy. Budapest, 2006.

Universalium. <http://universalium.academic.ru/99882/curtain>.