

О РОЛИ ПРОПОЗИЦИИ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗА ТЕАТРАЛЬНОЙ ИГРЫ

Образ театральной игры является одним из наиболее востребованных в речи образов, отличающихся богатым семантическим потенциалом и широкими возможностями употребления. Его специфика в ряду метафорических комплексов, реализующих представление о других видах игровой деятельности, определяется несколькими особенностями. Прежде всего, обращает на себя внимание количественное преобладание театральных метафор (к ним традиционно относят цирковую, эстрадную и кинематографическую) над метафорическими единицами, репрезентирующими образы азартной, спортивной, интеллектуальной, детской и музыкальной игры. Данный факт объясняется наличием обширного состава языковых средств экспликации, а также частой эксплуатацией театральных метафор в различных типах дискурса, актуализирующих разнообразные смысловые и прагматические возможности рассматриваемого образного комплекса.

Кроме того, в поле «игровых» метафор анализируемый тип образных обозначений выделяется благодаря своей древности. По свидетельству Л.В. Балашовой, использование метафорических моделей, сформированных на основе представления о созидательной, трудовой, профессиональной деятельности, в период с XI по XV вв. было достаточно фрагментарным, однако уже на этом этапе сложился устойчивый перенос значений: «заниматься актерской деятельностью» → «проявлять неискренность, быть скрытным и т.п.» [Балашова 1998: 191]. Вероятно, в силу своего «возраста» образ актерской игры в современном русском языке часто функционирует в виде «стертых» метафор, не актуализирующих генетическую связь с театральным действием: *играть роль кого-л. / чего-л.* «выступать в качестве кого-л. / чего-л.», *драматизировать* «преувеличивать сложность положения» (первонач. знач. «придавать какому-л. произведению форму драмы»), *маскировать* «делать незаметным, невидимым для кого-л.» (первонач. знач. «надевать на кого-л. маску»), *паясничать* «кривляться, вести себя шутом» (от *паяц* «комический персонаж старинного итальянского народного театра»). По причине «стертости» некоторые метафорические обозначения проникают в научный дискурс, в котором употребляются в качестве терминов гуманитарного знания: *синтаксическая роль, социальная роль, психодрама*.

Частотность обращения к театральной лексике и фразеологии при описании сферы социальных отношений также продиктована особым статусом данных образных единиц в русской ментальности. По мнению Н.А. Кузьминой, они относятся «к разряду архетипических, организующих человеческое сознание и участвующих в создании картины мира» [Кузьмина 1998: 53]. При этом театральная метафора не только выступает в качестве средства когнитивного освоения человеческого бытия, но и преследует цель «суггестивного воздействия на адресата, формирование у него определенного образа описываемого предмета, определенного взгляда на него, определенного способа интерпретации» [Кустова 2006: 179].

В целом отличаясь от образов, реализующих представление о других видах игр, образ актерской игры обнаруживает с ними некоторое сходство, заключающееся в едином способе структурирования метафорического комплекса. Языковые модели, репрезентирующие концепт «игра», имеют выраженную пропозитивную структуру, вызывая в сознании носителей языка картину той или иной игровой ситуации с характерным для нее составом компонентов. Типовая схема любой игры предполагает наличие следующих элементов: 1) действующие лица; 2) процесс; 3) инструмент; 4) цель; 5) результат; 6) локус; 7) темпоральные характеристики, а также 8) способ организации и развития процесса. Данная схема варьируется в зависимости от описываемого вида игровой деятельности. Так, «организованные» игры (азартные, спортивные, интеллектуальные) определяются присутствием противоборствующих участников – субъекта и контрагента (см. 1), значимостью результата (см. 5), зависимостью от установленных правил, направляющих и регламентирующих действие (см. 8). Отмеченные особенности находят выражение при метафорическом осмыслении указанных игровых процессов. При этом пространственные и временные характеристики редко актуализируются в высказывании.

Применение предложенной структуры ситуации по отношению к театральной игре возможно с учетом некоторых ее особенностей. Среди лиц, принимающих участие в процессе, выделяется три группы субъектов: играющий, воспринимающий игру и организующий игровое действие. Отношения между участниками театрального представления не имеют конфликтного характера, хотя и отличаются определенной неравнозначностью. Роль механизма, определяющего развитие процесса, выполняют не правила, а его

подчиненность сценарию и прописанным в нем ходам. Данные факты обнаруживаются при метафорическом воплощении образа актерской игры. В метафорах, реализующих представление о театральном действии, как правило, не происходит актуализации компонентов «цель» и «результат». Локальные и темпоральные признаки, напротив, часто подвергаются образному переосмыслению.

Пропозитивный характер рассматриваемого метафорического комплекса подтверждается составом лексико-фразеологических средств выражения, называющих отмеченные компоненты типовой ситуации:

- играющий субъект – исполнители представления: *актер, артист, комедиант, трагик; статист; шут, паяц, скоморох, петрушка, арлекин; циркач, клоун, акробат, фокусник, жонглер; марионетка* и др.;
- воспринимающий игру субъект – зрители: *зритель, публика, клакер*;
- организатор представления: *режиссер, сценарист, постановщик; кукловод; дирижер*;
- процесс игровой деятельности: *играть роль, войти в роль, актерствовать, разыгрывать из себя кого-л., разыгрывать / ломать комедию; гаерничать, гастролировать* и др.;
- инструмент – театральные реквизиты: *маска, личина, бутафория*;
- пространственные характеристики: *театр, цирк, балаган; сцена, авансцена, подмостки; арена; партер, амфитеатр, галерка, ложи* и др.;
- временные характеристики – этапы представления: *сцена, акт, действие; увертюра, антракт, под занавес*.

С компонентом ситуации «способ организации и развития процесса» соотносятся ЛЕ, номинирующие:

- «стереотипные», заданные элементы представления: *роль, амплуа, сценарий, репертуар*;
- жанр представления: *пьеса, спектакль; драма, трагедия, комедия, фарс, трагикомедия, мелодрама, опера, оперетта, водевиль, шоу; сериал, боевик, триллер* и т.д.

Многие из отмеченных компонентов ситуации актуализируются в следующем примере: *Хочу, чтобы мои ученые читатели приняли участие в **сцене**, которую собираюсь снова **разыграть**... <...> **Главное действующее лицо**: Гумберт Мурлыка. **Время действия**: воскресное утро в июне. **Место**: залитая солнцем гостиная. **Реквизит**: старая полосатая тахта, иллюстрированные журналы, граммофон, мексиканские безделки... (В. Набоков).*

При развитии метафорических значений данных языковых единиц существенную роль играет пропозитивная функция названного с их помощью элемента типовой схемы. С учетом того места, которое занимает компонент в структуре ситуации, определяется вектор семантического развития номинаций этого компонента при его переосмыслении.

Так, одним из доминантных смыслов, эксплицируемых при помощи образа театральной игры, является идея неравноправности, неравнозначности участников какого-либо события. Данное значение аккумулируют ЛЕ, называющие субъектов игрового процесса. При этом семантика лексем в образном употреблении предопределяется ролью обозначенных ими лиц в указанной ситуации.

Поскольку театральное представление имеет организаторов и исполнителей, одним из значений, выражаемых рассматриваемыми метафорами, выступает значение подчиненности одних субъектов другим, управляемости каких-либо лиц другими лицами. Отмеченная идея эксплицируется при помощи образа кукольного театра, в котором указанная противопоставленность участников события определяется оппозицией *кукловод – марионетка*: *Нацим нужны новые **герои**, и их, хорошо **загримированных**, готовят опытные **кукловоды*** (Э. Скобелев); *Многие политические деятели – просто ширмы: за ними стоят разные финансово-промышленные группы, их волю такие политики и исполняют. Тархов никогда ничьей **марионеткой** не был* (из агитационных материалов к выборам мэра г. Самары в 2006 г.). В приведенных примерах данные лексем реализуют значения «управляющий, принимающий решения за других» (*кукловод*) и «управляемый, несамостоятельный в своих действиях» (*марионетка*). Подобную смысловую антитезу обнаруживаем в контекстах, воплощающих тот же образ, но не включающих отмеченных слов: *За спиной даже самых либеральных премьеров и президентов за властные **ниточки дергает** самое безмозглое, самое холуйское и ненасытное чиновничество* (АиФ, № 22, 2009).

Ср. также: *А когда ты понимаешь, что машина, квартира, поездки на отдых, какой-то бизнес у тебя есть только благодаря определенному человеку, то жизнь может превратиться в кошмар. Особенно если человек этот душевно нечистоплотный и постоянно **дергает** тебя за эти **ниточки**: деньги – квартира – машина. И ты скачешь, как **марионетка*** (интервью с актрисой Е. Редниковой; АиФ, № 41, 2006); *Процесс по убийству этой девочки показал, что даже такой проверенный тысячелетиями институт, как суд присяжных, в российской реальности абсолютно не работает и является **спектаклем ма-***

рионеток (М. Веллер, АиФ, № 13, 2006); ... как бы к нам за демократией тихо, в тапочках, не пришел фашизм. Вот ловят скинхеда с битой или ножом, и мгновенно, как **в кукольном театре**, выныривает прокурор в роли адвоката: «Только не думайте, что это национализм! Тут коммерческая разборка!» (из интервью с А. Германом, АиФ, № 49, 2005).

В последних двух примерах при актуализации идеи фальши, ненатуральности, обмана образ кукольного театра сохраняет способность выражать значение управления действием и действующими лицами со стороны кого-либо имеющего власть, но не называющего себя, скрывающего свою руководящую роль.

Формирование семантики подчиненности одних лиц другим в данных контекстах задано пропозитивной ролью названных компонентов в структуре ситуации. Основной субъект (**кукловод**) использует в своей деятельности (**кукольном представлении**) некоторые инструменты (**марионетки**), воспринимаемые сторонними участниками (**зрителями**) в качестве действующих (**играющих**) персонажей. Орудийный статус актеров театра марионеток накладывает отпечаток на понимание их несамостоятельности при исполнении роли.

Аналогичный перенос функции инструмента игровой деятельности на играющего субъекта наблюдается при метафорическом осмыслении актерской игры, осуществляемой не куклами, а людьми. При присвоении орудийного статуса самостоятельно действующим лицам эксплицируется то же значение подчиненности «актеров» руководящим ими «режиссерам»: *Хотя, с другой стороны, всякая эпоха – спектакль, срежиссированный историей. Я фаталист. Я верю в предопределение. И Лигачев, и Полозков, и Горбачев всего лишь исполнители ролей в действии под названием «перестройка». Роль личности велика, но я убежден, что история сама назначает личность на ту или иную роль* (Г. Хазанов); *Все мы, святые и воры, / Из алтаря и острога, / Все мы — смешные актеры / В театре Господа Бога. / <...> Бог, поклоняясь, наблюдает, / К пьесе он полон участия. / Жаль, если Каин рыдает, / Гамлет изведает счастье! / Так не должно быть по плану! / Чтобы блюсти упущенья, / Боли, глухому титану, / Вверил он ход представления* (Н. Гумилев). В данных метафорах противопоставление организатора театрального представления участвующим в нем актерам реализует антитезу «управляющий – управляемый», указывая на неравнозначность действующих лиц, силу одних и слабость других. Семантика власти, подчинения кого-либо своей воле может быть выражена как при помощи лексемы **режиссер**, так и при метафорическом использовании номинаций других субъектов (**драматурга**, **дирижера**, **балетмейстера**, **суфлера**), каким-либо образом влияющих на ход игрового процесса: *Я понял, что политическая сцена очень похожа на театральную. Там так же расписаны ампула, интриг еще больше. Там есть свои режиссеры и драматурги* (из интервью с В. Меньшовым, АиФ, № 21, 2009); *Всего за несколько апрельских дней в мире произошло три революции. Аккуратно – одна за другой, словно невидимый дирижер взмахнул палочкой* (КП, апрель, 2009); *Соединенные Штаты – дирижер Мексики – дали броненосцам и пушкам понять, что мексиканский президент только исполнитель воли североамериканского капитала* (В. Маяковский); *Какой затеял балетмейстер / над скудостью микрорайона / гастроль Тальони-Бетельгейзе / с кордебалетом Ориона?* (Б. Ахмадулина); *Дайте выжить. Чрезмерен сей скорбный сюжет. / Я не помню из роли ни жеста, ни слова. / Но смеётся суфлёр, вседержитель судеб, / говори: всё я помню, я здесь, я готова* (Б. Ахмадулина).

Наличие играющих и воспринимающих игру участников театрального представления предопределяет развитие семантики пассивности, отстраненности у метафор, воплощающих образ зрителя, противопоставленного актеру, непосредственно задействованному в процессе: *Я знал: вы с ним враги – и услужить вам рад. / Вы драться станете – я два шага назад, / И буду зрителем картины* (М. Лермонтов); *Мне зрительницей быть не удавалось, / И почему-то я всегда вторгалась / В запретнейшие зоны естества* (А. Ахматова); *Но в нашем театре нет зрителей. Зрителями могут быть только люди, не живущие в этой стране. Да и те тоже неполноценные зрители, поскольку невольно оказываются втянутыми в спектакль* (Г. Хазанов). При метафорическом употреблении лексемы **зритель** актуальным становится значение наблюдения за чем-либо со стороны, восприятия каких-либо событий, но не участия в них.

Рассмотрим пример развернутой метафоры, в которой реализуются указанные значения ЛЕ, называющих участников театрального представления: *«Послушай, – сказал он, – жизнь – это театр. Факт известный. Но вот о чем говорят значительно реже, это о том, что в этом театре каждый день идет новая пьеса. Так вот теперь, Петя, я такое ставлю, такое... <...> Дело даже не в самой пьесе, – сказал он. – Если продолжить это сравнение, раньше кто угодно мог швырнуть из зала на сцену тухлое яйцо, а сейчас со сцены каждый день палят из нагана, а могут и бомбу кинуть. Вот и подумай – кем сейчас лучше быть? Актером или зрителем?»* (В. Пелевин). В приведенном отрывке герой, ассоциирующий себя с постановщи-

ком пьесы, осмысливается как человек, управляющий сложившейся ситуацией, задающий ее последующее течение. Оппозиция *актер – зритель* реализует представление об активности / пассивности участников и возможности влиять на ход процесса, чем определяется их выигрышное / проигрышное положение.

На основе понимания роли того или иного компонента в типовой схеме также происходит формирование значений, объединенных одним идейным содержанием, у языковых единиц, называющих разные элементы ситуации. Так, в обыденном сознании представление об актерской игре связано прежде всего с идеей притворства, неискренности, неестественности. На данный факт указывают многие исследователи политического дискурса, в котором отмеченные смыслы оказываются наиболее актуальными и востребованными (Н.А. Кузьмина, А.П. Чудинов, Е.И. Шейгал). Об этом свидетельствуют отмеченные в словарях устойчивые переносные значения слов и выражений из театральной сферы, например: *лицедей, комедиант* в значении «притворщик», *маска, комедия, актерство* в значении «притворство», *фарс* – «нечто лицемерное», *бутафория* – о чем-л. показном, фальшивом; *актерский, театральный* в значении «неестественный»; выражения *разыгрывать из себя кого-л., разыгрывать роль, носить / надевать маску, играть / ломать комедию* в значении «притворяться перед кем-л., изображать собой что-то» и т.д. Приведенные примеры очерчивают круг компонентов, номинации которых при образном использовании развивают семантику фальши, обмана. Среди этих компонентов – играющий субъект, его действия, а также инструмент, помогающий осуществлять игровую деятельность. Указанную идею могут выражать единицы, выступающие в качестве пространственных характеристик актерской игры: *В стране идет большая реконструкция. Свозят в запасники фальшивые декорации «развитого социализма». Пытаются заложить фундамент капитализма «с социалистическим лицом»* (АиФ, № 5, 2006); *В Нью-Йорке многое для декорации, для виду. Белый путь – для виду, Кони-Айленд – для виду, даже пятидесятиэтажный Вулворт-Бильдинг – для втирания провинциалам и иностранцам очков* (В. Маяковский). В приведенных примерах ЛЕ *декорация*, в прямом употреблении обозначающая элементы пространственного оформления актерской игры, реализует семантику ненатуральности, создания видимости, вероятно, принимая на себя при этом функцию инструмента, служащего созданию сценического образа.

Заметим, что при экспликации значения неестественности, обмана в процесс метафоризации вовлекаются только компоненты, связанные с играющим субъектом. Языковые единицы, называющие других участников театрального представления (организаторов, зрителей) или, к примеру, элементы локуса вне сцены (амфитеатр, ложи, галерка), данной семантики не развивают.

Охарактеризуем еще один аспект влияния пропозиции на формирование переносных значений лексем, реализующих образ актерской игры. Данный метафорический комплекс отличает наличие некоторого числа полисемантических единиц, каждый из ЛСВ которых определяется общей направленностью смыслового развития образа и соотносится с тем или иным компонентом ситуации. К примеру, слово *театр*, в прямом употреблении называющее здание для актерского представления, в метафорическом использовании сохраняет связь с исходной пропозитивной ролью названного компонента: *Семья – театр, где не случайно / у всех народов и времен / вход облегченный чрезвычайно, / а выход сильно затруднен* (И. Губерман). Данный пример иллюстрирует достаточно редкое для указанной лексемы метафорическое употребление, при котором семья уподобляется строению, после завершения определенного события переполненному людьми. Чаще рассматриваемое слово эксплицирует смыслы, заданные иным пониманием его пропозитивной роли, а именно, в большинстве случаев театр сопоставляется с действием, в нем происходящим.

В связи с этим указанная ЛЕ репрезентирует следующие значения:

1) «нечто яркое, необычное; фееричное, незабываемое зрелище»: *Мы говорили: Антокольский и театр, Антокольский много сделал для театра. Он и сам был театром. <...> Антокольский был театр в высоком смысле этого слова, любил изображать и показывать, как читали Блок, Брюсов, Белый. <...> Слуха и взора нельзя было отстранить* (Б. Ахмадулина);

2) «высокое искусство; нечто возвышенное, одухотворенное»: *Здесь [в лагере] каждую, самую невзрачную, женщину провожают десятки восторженных глаз. Это внимание по-своему целомудренно и бескорыстно. Женщина уподобляется зрелищу, театру, чистому кино. Сама недостижимость ее (а положение вольной женщины делает ее практически недостижимой) определяет чистоту мыслей* (С. Довлатов);

3) «нечто выделяющееся на общем фоне, разрушающее привычный, ровный ход дел»: *В десять часов утра его разбудил сменщик. Он пришел с мороза, краснолицый и злой. «Всю ночь по зоне бегал, как шестерка, – сказал он, – это – чистый театр... Кир, поножовщина, изолятор набит бакланьем...»* (С. Довлатов).

Метонимический перенос пропозитивной роли одного компонента на другой, осуществляемый по отношению к одной лексеме, предопределяет ее многозначность и векторы развития ЛСВ. Данная особенность может быть продемонстрирована на примере других полисемантических слов, например: *цена* – а) пространственная характеристика: *политическая цена; выйти на сцену; уйти со сцены; Мир вокруг как большая цена, поэтому я всегда должна выглядеть идеально* (из рекламы дезодоранта Rexona); б) действие: *устраивать сцены, семейные сцены; сцены ревности; Закряхтел и я и заерзал в кресле, решительно не зная, что ответить, – цена меня нисколько не поразила. Я прекрасно понял, что это продолжение той сцены, что была в предбаннике, и что Пряхина исполнила свое обещание броситься в ноги Ивану Васильевичу* (М. Булгаков). Ср. также: *Я часто вижу жизнь как цену, / где в одиночку и гуртом / всю жизнь мы складываем стену, / к которой ставят нас потом* (И. Губерман); *И ты / преуспеешь на жизненной сцене – / начальство / заметит тебя и оценит* (В. Маяковский). В выражениях *жизненная сцена, цена жизни* и под. происходит совмещение общих значений «пространственная характеристика», «действие» и «временная характеристика».

Рассмотренные нами аспекты влияния пропозиции на формирование метафорического образа соответствуют выводам Н.А. Илюхиной о том, что «пропозициональная ментальная структура предопределяет логику принципиально разных языковых процессов», среди которых называются процессы метафорического и метонимического моделирования [Илюхина 2007: 49].

Итак, значение пропозиции для образа театральной игры заключается в следующем:

- 1) рассматриваемый метафорический образ имеет пропозитивный характер; структура образного комплекса выстраивается на основе представления о театральном действии в совокупности составляющих его типовых элементов;
- 2) пропозитивная роль того или иного компонента ситуации актерской игры предопределяет векторы семантического развития метафорических единиц, называющих эти компоненты;
- 3) номинации смежных компонентов, тесно связанных друг с другом в рамках типовой схемы, служат выразителями одного смыслового содержания;
- 4) на основе метонимического переноса функций одного компонента на другой развиваются различные ЛСВ полисемантических метафорических средств обозначения какого-либо из элементов театрального представления.

Литература

Балашова Л.В. Метафора в диахронии (на материале русского языка XI–XX веков). Саратов, 1998.

Илюхина Н.А. Связь процессов деривации, языкового моделирования абстракций с пропозициональными структурами // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / Под ред. проф. Г.Н. Манаенко. Вып. 5. Ставрополь, 2007. С. 43–49.

Кузьмина Н.А. Концептуальные метафоры в риторическом поле языка // Фатическое поле языка (памяти проф. Л.Н. Мурзина). Пермь, 1998. С. 51–60.

Кустова Г.И. Метафорические значения театрально-игровой лексики // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М., 2006. С. 178–188.

А.М. Плотникова (Россия, Екатеринбург)

БЫТЬ ЗНАМЕНЫТЫМ НЕКРАСИВО? ПОПУЛЯРНОСТЬ В СЛОВАРЕ И СОВРЕМЕННОМ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ¹

Многие виды социальной деятельности направлены на получение одобрения окружающих, моральное поощрение. Результатом такого одобрения становится общественное признание чьих-либо высоких качеств, заслуг, дарований, повышенное внимание, интерес общества к человеку или продуктам его деятельности. Именно эти признаки составляют основное содержание концепта «известность». Обращение к исследованию этого концепта обусловлено работой над созданием словаря «Концептосфера

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы № 16.740.11.0413 и АВИЦП «Развитие научного потенциала высшей школы (2009–2011 годы)» № 2.1.3./14060.