

Министерство просвещения Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Тульский государственный педагогический университет  
имени Л. Н. Толстого»

*На правах рукописи*

Почуева Наталья Николаевна

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ И ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОДЫ К  
ИЗУЧЕНИЮ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ С ЛЕКСЕМОЙ-  
КОМПОНЕНТОМ ИЗ СФЕРЫ ИСКУССТВА (МУЗЫКИ, ТЕАТРА,  
ЖИВОПИСИ) В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ  
(КОРПУСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)**

Специальность 10.02.19 – теория языка

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Романов Дмитрий Анатольевич

Тула – 2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	5
<b>ГЛАВА I. Ключевые вопросы фразеологической семантики</b> .....	17
1.1. Фразеологическое значение как особая семантическая категория .....	17
1.2. Роль коннотации в семантике фразеологических единиц .....	21
1.3. К вопросу о внутренней форме фразеологических единиц .....	25
1.4. Фразеологический концепт, его сущность и структура .....	29
1.5. К проблеме понимания метафоры .....	37
1.6. Понятие эквивалентности во фразеологии .....	43
1.7. Трудности перевода образных фразеологических единиц .....	47
1.8. Выводы по главе I .....	55
<b>ГЛАВА II. Семантический подход к исследованию эквивалентных фразеологических единиц из сферы искусства (на материале Национальных корпусов русского и английского языков)</b> .....	58
2.1. Когнитивная специфика внутренней формы фразеологических единиц с компонентом «музыкальный инструмент» .....	58
2.1.1. Исследование внутренней формы фразеологических единиц с компонентом «духовой инструмент» .....	59
2.1.2. Исследование внутренней формы фразеологических единиц с компонентом «струнный инструмент» .....	62
2.1.3. Исследование внутренней формы фразеологических единиц с компонентом «ударный инструмент» .....	64
2.2. Семантический аспект исследования фразеологических единиц с компонентом «музыкальный термин» .....	66
2.3. Когнитивная метафора как средство формирования значений фразеологических единиц .....	73

2.3.1. Роль метафоры в процессе развития значений фразеологизмов с компонентом «музыкальное исполнение» . . . . .	75
2.3.2. Роль метафоры в процессе развития значений фразеологизмов с компонентом из сферы «театральное искусство» . . . . .	80
2.4. Семантика фразеологизмов с компонентом из сферы «изобразительное искусство» . . . . .	100
2.4.1. Особенности формирования значений фразеологизмов с лексемой-компонентом <i>картина</i> . . . . .	101
2.4.2. Особенности формирования значений фразеологизмов с лексемой-компонентом <i>краски</i> . . . . .	105
2.4.3. Особенности формирования значений фразеологизмов с лексемой-компонентом <i>линия</i> . . . . .	110
2.4.4. Особенности формирования значений фразеологизмов с лексемой-компонентом <i>форма</i> . . . . .	112
2.5. Специфика перевода исследуемых английских фразеологических единиц . . . . .	114
2.6. Выводы по главе II . . . . .	121
<b>ГЛАВА III. Национально-культурная специфика фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства . . . . .</b>	<b>125</b>
3.1. Национально-культурное своеобразие фразеологических единиц в сопоставляемых языках . . . . .	125
3.2. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства (музыка, театр) . . . . .	129
3.2.1. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с компонентом «музыкальный инструмент» в русском языке . . . . .	129
3.2.2. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с компонентом «музыкальный инструмент» в английском языке . . . . .	134

3.2.3. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с лексемой-компонентом <i>театр</i> в русском языке . . . . .	136
3.2.4. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с компонентом из театральной сферы в английском языке . . . . .	141
3.3. Выводы по главе III . . . . .	146
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> . . . . .	149
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b> . . . . .	154
Список использованной научной литературы . . . . .	154
Список использованных словарей и справочной литературы . . . . .	164
Электронные ресурсы . . . . .	166
Приложение I . . . . .	171
Приложение II . . . . .	174

## ВВЕДЕНИЕ

Мир фразеологии русского и английского языков богат и разнообразен и, несомненно, каждый аспект его моно- и полиязыкового исследования заслуживает пристального внимания. Уровень изученности фразеологии характеризуется не только числом опубликованных работ, но и их характером, а также кругом охваченных языковых единиц и проблем, с ними связанных. За последние три десятилетия появилось много монографий, диссертаций, сборников статей по вопросам фразеологии, но, несмотря на это, интерес к ней постоянно растет.

Основоположником теории фразеологии считается Ш. Балли, так как именно его идеи оказали существенное влияние на ее развитие. Его вклад в изучение фразеологии способствовал дальнейшему развитию фразеологических исследований. В этом направлении работали В. В. Виноградов, Н. Н. Амосова, А. В. Кунин, А. И. Смирницкий и др. За последние десятилетия фразеология окрепла в статусе самостоятельной лингвистической дисциплины, которая прошла довольно долгий путь своего становления: от определения главных понятий до изучения фразеологизмов в самых различных аспектах. Однако, несмотря на многочисленные исследования в области фразеологии, многие важные вопросы до сих пор нуждаются в разработке и более глубоком изучении, в частности: статус и отличительные признаки фразеологической единицы, особенности ее внутренней формы (как сами по себе, так и в референциальном аспекте), точное место коннотативных компонентов в значении фразеологических единиц, проблемы динамики и варьирования фразеологической семантики.

Одним из наиболее актуальных направлений современной фразеологии остается исследование семантической структуры фразеологизмов. К ее основным элементам относятся: собственно фразеологическое значение (со всеми компонентами), внутренняя форма и образная составляющая, которые тесно взаимодействуют между собой и определяют особенности

функционирования фразеологических единиц в речи носителей языка. Немаловажную роль в семантической структуре играет и «отсвет» этимологии фразеологической единицы, учет которого позволяет раскрыть образ, лежащий в основе того или иного фразеологизма. Здесь большой интерес представляет межъязыковое сопоставление фразеологических единиц.

На протяжении многих лет в работах по фразеологии отмечалось, что фразеологизмы представляют собой национально-специфические единицы языка, которые хранят в себе весь культурный потенциал народа. Так, А. М. Бабкин считал, что фразеология – это «святая святых любого национального языка», именно здесь «неповторимым образом проявляется дух и своеобразие нации» [Бабкин 2009: 7]. Можно сказать, что «фразеология выступает той областью языка, где наглядно концентрируется вся его специфика: культура и быт народа, его традиции и обычаи, история, литература, а также музыка, театр и даже погода – всё находит свое отражение во фразеологии. Иными словами, это та сфера речевой деятельности, где, с одной стороны, в языковых фактах ярко выражаются культурные особенности общества, а с другой – четко прослеживается влияние языка на формирование национального мышления» [Почуева 2017: 40].

**Актуальность** данной диссертации обусловлена тем, что, несмотря на существование большого количества работ, посвященных изучению семантики фразеологических единиц, многие ее аспекты по-прежнему остаются дискуссионными и недостаточно освещенными в научной литературе. Более того, фразеологизмы с лексемой-компонентом из сферы искусства составляют одну из малоизученных в смысловом плане групп, что является основанием к выбору именно этой тематической группы для данного исследования.

В наше время представить окружающий социальный мир без музыки, театра или живописи просто невозможно, – общество испытывает в них непреходящую потребность, т.к., воздействуя на мысли и чувства человека, различные виды искусства культурно обогащают нашу жизнь, формируя особое

отношение к действительности путем непосредственного и непринужденного влияния. Фразеологизмы с лексемой-компонентом из этой области общественной жизни не только обладают особой семантической спецификой, но и непосредственно отражают национальную культуру, а также опосредованно – историю народа, его традиции и обычаи, нравственные ценности.

**Объектом** диссертационного исследования выступают фразеологические единицы русского и английского языка с лексемой-компонентом из сферы искусства (музыки, театра, живописи) в семантическом и этнокультурном аспектах в условиях корпусного рассмотрения.

**Предмет** исследования – семантические и культурные особенности фразеологических единиц названных языков с лексемой-компонентом из сферы искусства в рамках когнитивной теории.

**Материал** исследования представлен подкорпусом, состоящим из 80 базовых фразеологических единиц, определенных по лексикографическим источникам (фразеологическим словарям, этимологическим справочникам, учебно-справочным пособиям по теории искусства) и функционально подтвержденных репрезентативным количеством примеров из Национального корпуса русского языка и Британского национального корпуса. Корпусный анализ проводился по электронным базам художественных и публицистических текстов русскоязычных и англоязычных авторов XIX – XX веков (русскоязычные авторы: Н. Гоголь, И. Тургенев, Ф. Достоевский, М. Горький, В. Короленко, П. Боборыкин, В. Набоков, А. Фадеев, К. Паустовский, М. Шолохов, А. Савельев, М. Булгаков, Ю. Трифонов, В. Каверин, А. Зиновьев, Е. Барсуков, И. Берг, Д. Гранин; англоязычные авторы: В. Скотт, У. Теккерей, Ч. Диккенс, Ш. Бронте, Дж. Лондон, Э. С. Гарднер, Дж. Голсуорси, А. Кристи, Т. Драйзер, Дж. Олдридж, К. С. Льюис, Р. Олдингтон, Б. Ф. Норрис, У. С. Моэм, Дж. Б. Пристли, К. Воннегут). Всего к анализу было привлечено 2372 контекста из двух Национальных языковых корпусов.

**Цель** работы состоит в компаративном изучении семантических и лингвокультурных особенностей фразеологических единиц с лексемой-компонентом из таких сфер искусства, как *музыка, театр, живопись*, в описании их культурной специфики и характера функционирования в русской и английской речи.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1) изучить теоретические основы фразеологической семантики применительно к избранной тематической группе;

2) отобрать и классифицировать фразеологические единицы двух языков по заявленным тематическим подгруппам (виды искусства);

3) подтвердить характер устойчивого использования отобранных фразеологических единиц репрезентативными контекстами Национальных корпусов русского и английского языков;

4) рассмотреть внутреннюю форму исследуемых фразеологических единиц, определить их значение и образную основу;

5) раскрыть национально-культурную специфику фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы искусства;

6) прочертить этимологию отдельных исследуемых фразеологических единиц (для тех случаев, когда процесс формирования и развития фразеологической единицы помогает глубже проникнуть в ее современную семантику);

7) применив когнитивный подход к пониманию метафоры, выявить ее роль в процессе развития значений фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы искусства.

**Методы** исследования наряду с общенаучными методами описания, обобщения, анализа и систематизации материала включают:

- метод семантического анализа (используется при изучении особенностей семантической структуры фразеологических единиц, их значения и внутренней формы),



- метод этимологического описания фразеологизмов (применяется для выявления исконного образа, лежащего в основе фразеологической единицы),
- сравнительно-сопоставительный метод (используется для сравнительной характеристики исследуемых фразеологических единиц русского и английского языка в их современном состоянии, с учетом их истории и происхождения),
- метод корпусного анализа (осуществляется при изучении функциональной стороны фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства, которая репрезентирует их реальное использование в речи, зафиксированное электронными текстовыми корпусами).

Выбор различных, но взаимосвязанных между собой методов анализа, призван достичь всестороннего изучения объекта исследования и комплексности подхода к рассматриваемой проблеме.

**Новизна** работы заключается в том, что впервые проводится целостное комплексное корпусное исследование фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства (музыки, театра, живописи) в семантическом и этнокультурном аспектах на материале русского и английского языков. В ходе исследования рассматриваются этимологические особенности фразеологизмов данной группы, объясняется и описывается их семантика, выявляется внутренняя форма, прослеживается национально-культурная специфика.

**Теоретическая значимость** диссертации состоит в том, что она вносит определенный вклад в разработку актуальных проблем фразеологической семантики (в том числе компаративной), способствует выявлению специфики малоизученной внутренней формы фразеологизмов. В работе впервые предпринимается попытка проанализировать фразеологические единицы с лексемой-компонентом из сферы искусства при помощи ряда специальных методов, которые позволяют рассмотреть объект исследования с позиций

комплексного подхода. Данное исследование имеет большое значение в изучении семантических и лингвокультурных особенностей фразеологизмов русского и английского языка, в развитии теории метафоры. Теоретические положения и результаты исследования могут быть приняты к сведению при дальнейших научных разработках в области семантики фразеологических единиц.

**Практическая ценность** работы заключается в возможности применения основных положений, выводов, полученных результатов при создании вузовских спецкурсов по фразеологии, когнитивной лингвистике, написании выпускных квалификационных и курсовых работ по данной тематике, а также на практических занятиях по русскому и английскому языкам. Материал исследования может быть использован в научной работе студентов и аспирантов, при составлении одно- и двуязычных фразеологических словарей и учебных пособий. Диссертация способствует совершенствованию и активному продвижению в науку и практику корпусных исследований (в том числе двуязычных).

**Научная гипотеза.** Специфика функционирования фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства в речи носителей языка обусловлена их семантическими и лингвокультурными особенностями, которые непосредственно связаны с культурными представлениями народа, его образом жизни, опосредованно – с его историей и традициями, мировосприятием, отношением к окружающей действительности.

**Теоретической базой** исследования послужили работы отечественных и зарубежных ученых в области когнитивной лингвистики, психолингвистики, лингвокультурологии (В.Н. Телия, Н.Ф. Алефиренко, Е.С. Кубряковой, А. Вежбицкой, А.А. Леонтьева, В.А. Масловой, В.И. Карасика, И.А. Стернина, З.Д. Поповой, А.И. Фёдорова, Ю.С. Степанова, Э. МакКормака, Д. Дэвидсона, Дж. Лакоффа, Х. Ортега-и-Гассета, М. Блэка), а также исследования в области фразеологической семантики А.В. Кунина, Л.П. Смита, Б.А. Ларина,

В.П. Жукова, В.М. Мокиенко, А.М. Мелерович, Д.О. Добровольского, Н.Н. Амосовой, Ю.П. Солодуба, Н.М. Шанского.

По результатам проведенного исследования сформулированы и **выносятся на защиту следующие положения:**

1. Фразеологические единицы с лексемой-компонентом из сферы искусства обладают особой, непосредственной культурной спецификой и хранят в себе опыт народа, его историю и традиции. Изучение фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы музыки, театра, живописи позволяет понять, какое место в жизни народа занимает искусство, как в нем отражаются особенности национального менталитета, нравы и обычаи носителей языка, какую роль оно играет в процессе познания человеком окружающего мира.

2. Семантическая структура фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства, включающая в себя значение, образную составляющую и эксплицированную внутреннюю форму, определяет особенности их функционирования в речи. Национальные языковые корпуса доказывают, что изучение семантической структуры фразеологизмов позволяет определить их функциональный потенциал. Исследование этимологического процесса формирования фразеологизма позволяет выявить образ, лежащий в основе того или иного устойчивого выражения, а он в свою очередь «диктует» все семантические движения и ответвления.

3. Внутренняя форма является основополагающим семантическим элементом, определяющим характер значения фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства. При помощи внутренней формы в сознании носителей языка формируется образное представление о конкретном событии, явлении, ситуации «эстетического фрагмента» действительности.

4. Важное место в создании образного компонента семантической структуры фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы искусства занимает метафорическое переосмысление определенного эстетического явления, факта окружающего мира. Именно посредством метафоры создается

образ той или иной прототипической ситуации, закрепляемый устойчивым выражением и имеющий национальную лингвокультурную специфику.

5. Сложности понимания и перевода фразеологических единиц связаны с национальной спецификой фразеологической когниции. Для фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы искусства значительную роль в процессе межкультурного понимания и перевода играет осмысление этимологических связей устойчивых выражений, историческая «траектория» их формального и семантического развития, отражающая черты национальной культурной ситуации того или иного народа.

**Структура диссертации.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, списка использованных словарей и справочной литературы, списка электронных ресурсов и двух приложений.

Во **введении** обосновываются актуальность и научная новизна исследования, определяются объект и предмет исследования, его цель, задачи и методы, раскрывается теоретическая и практическая значимость работы, выдвигается гипотеза исследования, формулируются положения, выносимые на защиту.

В **первой главе** рассматриваются теоретические вопросы фразеологической семантики, ее особенности применительно к изучаемой тематической сфере. Изучается специфика внутренней формы фразеологических единиц, уделяется внимание исследованию структуры коннотации; дается представление о фразеологическом концепте как ментальном образовании, обладающем способностью представлять знания человека об окружающей действительности; описывается когнитивный подход к пониманию метафоры, анализируются ее теории; раскрывается понятие эквивалентности в системе языка.

Во **второй главе** исследуется семантическая структура эквивалентных фразеологических единиц русского и английского языка с лексемой-компонентом из сферы искусства: *музыка, театр, живопись*. Семантический

анализ рассматриваемых фразеологических выражений основывается на выявлении особенностей их образной составляющей, внутренней формы и актуального значения. Особое внимание уделяется изучению этимологии фразеологических единиц, знание которой позволяет выяснить, какой образ лежит в основе того или иного выражения. К каждому фразеологизму приводятся репрезентативные иллюстрации на русском и английском языках из различных литературных произведений писателей XIX – XX вв., извлеченные из Национального корпуса русского языка и Британского национального корпуса. Весь иллюстративный материал показывает функциональный потенциал исследуемых фразеологических единиц. Кроме того, в рамках данной главы рассматриваются фразеологические выражения, образы которых сформированы метафорой, универсальным орудием мышления и познания мира; определяется роль метафоры в процессе развития значений фразеологических единиц исследуемой сферы.

В **третьей главе** проводится исследование национально-культурной специфики фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы искусства; рассматриваются межъязыковые культурные различия (на примерах фразеологических выражений русского и английского языка). Здесь же анализируются фразеологические единицы, в которых отражены особенности историко-культурных эстетических традиций и национального менталитета в этой области.

В **заключении** содержатся основные выводы, полученные в процессе исследования. Определяются перспективы дальнейшего изучения семантической структуры фразеологических единиц смежных тематических групп.

**Библиография** представляет собой список использованной научной литературы по проблематике исследования, список использованных фразеологических словарей и электронных ресурсов.

В приложениях приводится корпус исследуемых в диссертации фразеологических единиц русского и английского языка в алфавитном порядке с лексемой-компонентом из таких сфер искусства, как музыка, театр, живопись, а также список литературных произведений, цитируемых в работе.

**Апробация работы.** Основные теоретические положения и результаты диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета им. Л. Н. Толстого (2020 – 2021 гг.); на XXXIII Международной научно-практической конференции «Научные исследования: ключевые проблемы III тысячелетия» (Москва, 2019); Международных научно-практических конференциях «Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования» (Бостон, 2018 – 2020 гг.).

Содержание работы отражено в 12 научных публикациях, три из которых вошли в издания, включенные в перечень ВАК РФ:

1. Почуева Н. Н. Когнитивная специфика внутренней формы фразеологических единиц (на материале русского и английского языков) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 4 (70). Ч. 1. С. 157-159. (из перечня ВАК)

2. Почуева Н. Н. Особенности когнитивной метафоры как средства формирования значений фразеологических единиц (на материале русского и английского языков) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. № 9 (87). Ч. 1. С. 149-153. (из перечня ВАК)

3. Почуева Н. Н. Семантические особенности фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы «музыки» (на материале русского и английского языков) [Электронный ресурс] // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2021. № 2 (41). С. 171-179. (из перечня ВАК)

4. Почуева Н. Н. Семантика фразеологических единиц (на примерах фразеологизмов из сферы искусства) // Проблемы науки. 2016. № 10 (11). С. 27-30.

5. Почуева Н. Н. Этнолингвистический подход к изучению фразеологизмов (на материале русского и английского языков) / Н. Н. Почуева // Вестник науки и образования. 2017. № 7 (31). Т. 1. С. 39-42.

6. Почуева Н. Н. Фразеологический концепт: сущность и структура (на материале русского и английского языков) // European Science. 2017. № 8 (30). С. 46-49.

7. Почуева Н. Н. К вопросу о коннотации фразеологических единиц / Н. Н. Почуева // Сборник научных трудов по материалам XLII Международной научно-практической конференции «Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования», 2018. С. 55-57.

8. Почуева Н. Н. К проблеме понимания метафоры / Н. Н. Почуева // Сборник научных трудов по материалам L Международной научно-практической конференции «Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования» (Бостон, 23 октября), 2018. С. 35-39.

9. Почуева Н. Н. Понятие эквивалентности во фразеологии / Н. Н. Почуева // Сборник научных трудов по материалам XXXIII Международной научно-практической конференции «Научные исследования: ключевые проблемы III тысячелетия» (Москва, 31 марта – 1 апреля), 2019. С. 19-21.

10. Почуева Н. Н. Сложности перевода образных фразеологических единиц и возможные пути решения этой проблемы / Н. Н. Почуева // Сборник научных трудов по материалам LXVI Международной научно-практической конференции «Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования» (Бостон, 22-23 января), 2020. С. 52-56.

11. Почуева Н. Н. Семантические особенности фразеологических единиц с компонентом «театр» в русском языке / Н. Н. Почуева // Вестник науки и образования. 2020. № 15 (93). Часть 1. С. 63-66.

12. Почуева Н. Н. История английского театра как основа появления новых фразеологических единиц / Н. Н. Почуева // Вестник науки и образования. 2020. № 25 (103). Часть 3. С. 15-18.



## ГЛАВА I. КЛЮЧЕВЫЕ ВОПРОСЫ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ

### 1.1. Фразеологическое значение как особая семантическая категория

Исследованием фразеологического значения занимались многие ученые-лингвисты, но, несмотря на это, вопрос о его природе до сих пор остается актуальным и даже спорным. Разногласия в определении фразеологического значения в значительной степени обусловлены тем, что оно относится к сфере явлений, которые не поддаются простому наблюдению. Именно поэтому любые рассуждения о природе фразеологического значения носят преимущественно гипотетический характер, а подлинное его содержание по-прежнему остается неопределенным.

Как правило, для описания фразеологических единиц, с точки зрения семантики, подбирается соответствующий эквивалент – слово или словосочетание. Вот почему некоторые лингвисты делают вывод о том, что слово и фразеологизм имеют семантическое сходство и даже тождественны между собой. И.С. Торопцев, например, подчеркивает, что «существенных различий между словом и фразеологизмом нет, а их значение имеет одну и ту же природу и даже обладает одинаковыми свойствами» [Торопцев 1966: 23]. Однако большинство исследователей считает наиболее обоснованным и научно перспективным изучение фразеологического значения в сопоставлении с лексическим, тем самым выявляя особенности семантической природы слова и фразеологизма.

Здесь следует обозначить некоторые моменты, которые выделяются сторонниками второй точки зрения как наиболее значимые. Так, в отличие от лексического значения, которое формируется с помощью отражения в сознании признаков предметов и явлений окружающего мира, фразеологическое значение основывается на представлении о конкретных ситуациях. Кроме того, значение фразеологических единиц является не прямым, а переносным и, следовательно, имеет опосредованную связь с предметом. Ср.: 1. *повесить нос*

на квинту – ‘унывать, поддаваться мрачному настроению’. *Повесил я нос на квинту и говорю самому себе: “Ну, старый дружище, теперь центр тяжести перенесен на тебя”* (Куприн. С улицы). 2. *разыграть как по нотам* – ‘выполнять что-то очень четко, последовательно, по всем правилам’. *Конечно, все у них уже как по нотам разыграно и подготовлено на всякий случай* (А.В. Амфитеатров. Марья Лусьева за границей). В.Н. Телия утверждает, что «значение фразеологических единиц намного богаче лексического значения, поскольку в них помимо образной составляющей, присутствуют и созвучия (коннотации), выражающие оценочное и эмоциональное отношение говорящего к объектам окружающей действительности».

Кроме коннотации, в структуре фразеологического значения лингвисты также выделяют сигнификативный и денотативный компоненты. «Сигнификативный – это собственно само значение, а денотативный – отражает фрагмент объективной реальности и фиксирует все то, что человек видит в окружающем его мире на интеллектуально-эмотивном уровне познания» [Почуева 2016: 29]. Денотативный компонент содержит в своей основе понятие, которое характеризует внеязыковой объект [Стернин 1979: 48], в то время как сигнификативный компонент соотносится с комплексом признаков, составляющих содержание этого понятия [Арнольд 1966: 27]. Что касается коннотации, то она обладает определенной двойственностью, так как, с одной стороны, связана с конкретным значением, а с другой – представляет собой своего рода надстройку, которая несет информацию о национально-культурном опыте носителя языка. Каждый из этих компонентов играет важную роль в становлении фразеологического значения и является неотъемлемым элементом его семантической структуры.

Лингвисты по-разному объясняют специфику семантики фразеологических единиц. Так, А. В. Кунин считает, что «специфика заключается в устойчивости фразеологического значения и характеризует фразеологические единицы как устойчивое сочетание слов с полностью или

частично переосмысленным значением» [Кунин 1970: 88]. По словам В. П. Жукова, «устойчивость фразеологизмов состоит в противоречии между самим значением фразеологической единицы и этимологическим значением ее компонентов» [Жуков 1978: 19]. А. И. Федоров видит специфику семантики фразеологизмов в особом характере их внутренней формы [Федоров 1995: 10].

Ученые предлагают различное видение сущности фразеологического значения. В. М. Мокиенко определяет фразеологическое значение как «экспрессивно-оценочное значение устойчивого словосочетания, которое аналогично лексическому, но при этом осложнено фактором раздельнооформленности» [Мокиенко 1989: 20]. Согласно В. М. Глухову, «фразеологическое значение – это своеобразный способ отражения мира нашим сознанием, это такая семантическая категория, которая употребляется для усиления объективной оценки лиц, явлений, фактов, для передачи экспрессии и эмоционального состояния говорящего» [Глухов 1978: 137]. По мнению В. П. Жукова, «фразеологическое значение является обобщенно-целостным и возникает в результате образного переосмысления исходного словосочетания» [Жуков 1986: 133]. А. М. Мелерович характеризует фразеологическое значение как «языковое значение, закрепленное за устойчивым сочетанием слов, которое абстрагировано от семантики языковых элементов и не распределяется между словами, входящими в состав данного выражения» [Мелерович 1980: 31].

Рассмотрев различные дефиниции фразеологического значения, можно убедиться в том, что в настоящее время нет единства в подходах к его исследованию. Это объясняется тем, что фразеологическое значение – сложный языковой феномен, в связи с чем и становятся возможными такие неоднозначные его трактовки. В целом фразеологическое значение явление исключительно многогранное, а его семантическая структура – это микросистема, где все элементы тесно взаимосвязаны.

При выявлении специфики фразеологического значения важную роль играет внутренняя форма, которая представляет собой образ, лежащий в основе

фразеологизма. Образ формирует в сознании наглядно-чувственное представление об определенном явлении действительности. Именно внутренняя форма определяет особенности значения фразеологизмов. Можно сказать, что внутренняя форма является “творцом” фразеологического значения. Она выступает основой формирования семантики фразеологических единиц и способствует возникновению в сознании ассоциативных связей. Внутренняя форма выполняет мотивирующую функцию и является своего рода «посредником между значением фразеологической единицы и обозначаемой ситуацией» [Алефиренко, Семененко 2009: 54].

В настоящее время известно, что в основе значений фразеологизмов находятся когнитивные структуры, знание которых ассоциировано с концептами. В когнитивной лингвистике концепт является основным понятием и представляет собой фрагмент жизненного опыта человека. Так, М. В. Пименова отмечает: «Все, что человек знает об объектах окружающего мира и есть то, что называется концептом» [Пименова 2004: 8]. Н. Ф. Алефиренко считает концепт, ментальным субстратом фразеологического значения, уточняя при этом, что «концепты – не любые понятия, а лишь наиболее сложные из них, являющиеся важными элементами концептуальной картины мира и мировоззрения человека» [Алефиренко 2005: 25]. Однако для формирования фразеологического значения одного концепта недостаточно, поэтому лингвисты используют понятие фрейма, под которым понимается когнитивная модель организации знаний об определенной ситуации. Знание данной ситуации позволяет целостно воспринимать значение конкретной фразеологической единицы. Более того, фрейм выступает важным структурным элементом фразеологического значения и когнитивной основой его понимания [Филлмор 1988: 54]. Основной характеристикой фрейма, как правило, является “энциклопедичность”, то есть совокупность в его структуре различных знаний о референте, называемом именем концепта, но, в отличие от ассоциаций, эти

единицы содержат наиболее важную и потенциально возможную информацию, которая ассоциируется с тем или иным концептом [Ван Дейк 1989: 16].

Как понятие фрейм заимствован из когнитивной семантики для выявления того, каким образом представления хранятся и функционируют в памяти человека. Говоря о фреймах, ученые подчеркивают вариативность представлений, от коллективно-абстрактных до личностно-индивидуальных, при этом последние могут значительно отличаться от общепринятых и общеизвестных представлений. Некоторые фреймы являются врожденными, в том смысле, что «они естественно и неизбежно появляются в ходе когнитивного развития каждого человека, а другие усваиваются из опыта или в процессе обучения» [Минский 1979: 21]. Стоит также отметить, что фреймы обладают спиралевидным характером: человек вспоминая о чем-либо, вовлекает в исходный образ весь свой жизненный ассоциативный опыт, который раскручивается словно по спирали, а поскольку мир многомерен и многогранен, то, соответственно, в памяти находятся совершенно разные образы существенных для человека фрагментов окружающей действительности.

## **1.2. Роль коннотации в семантике фразеологических единиц**

В настоящее время в лингвистической науке серьезное внимание уделяется исследованию коннотации фразеологических единиц. Данная тенденция не случайна, поскольку фразеологический состав любого языка хранит в себе особенности жизни того или иного народа, его ценности и уникальный способ образного мышления. Являясь отражением народной мудрости, «фразеологизмы позволяют человеку ярко выражать свои мысли, чувства, эмоции, оценивать предметы и явления окружающего мира» [Почуева 2018: 56].

На сегодняшний день в языкознании существует множество различных определений коннотации. Ю. П. Солодуб, например, считает, что «коннотация – это многоуровневая структура, главным компонентом которой может быть

экспрессивность, эмотивность или оценочность» [Солодуб, Альбрехт 2003: 223]. Р. Барт понимает коннотацию как «стимулятор оценочного значения или зависящего от чувства образа» [Барт 2001: 67]. А по мнению Н. Ф. Алефиренко, «коннотация – сложный компонент фразеологической семантики, выступающий со-значением фразеологизма» [Алефиренко 2008: 122].

В разработке проблемы коннотации до сих пор остаются спорными вопросы относительно ее сущности и структуры. Различаются также мнения ученых и по вопросу о том, какие компоненты следует включать в содержание коннотации. Прежде всего, компонентами коннотации являются эмотивный, экспрессивный и оценочный. Некоторые исследователи выделяют еще четвертый компонент коннотации фразеологических единиц – функционально-стилистический. Однако данный компонент чаще всего рассматривается как специфический в структуре коннотации, поскольку он в некоторой степени оказывается обособленным от эмотивности и экспрессивности фразеологизмов. Основная задача этого компонента – указать на ситуацию общения, а его главное свойство – обозначить сферу употребления фразеологических единиц.

Эмотивность выступает как способность выражать различные эмоции, отношение к окружающему миру, к людям, с которыми мы общаемся, к предмету сообщения: *be merry as a cricket* – быть очень веселым, жизнерадостным; *lost in admiration* – в полном восторге, восхищении; *a heart of oak* – храбрый, мужественный человек; *not worth one's salt* – никуда не годный, бесполезный. Данное эмотивное отношение возникает в результате осмысления образного основания, которое отражает эмоциональность в зеркале культуры: ее концептах, эталонах, стереотипах. Сообщая свою эмоциональную реакцию говорящий и слушающий приобщаются к общим культурным установкам и таким образом устанавливают идентичность во взгляде на мир. Эмотивность всегда экспрессивна и оценочна, возможно, поэтому некоторые

ученые утверждают, что именно этот компонент коннотации является основным и обуславливает другие компоненты.

Экспрессивность присуща большинству фразеологических единиц. Семантическая функция ее сводится к усилению выражаемого признака и, как следствие, к прагматическому воздействию на собеседника. Экспрессивность нередко наслаивается на эмоционально-оценочное значение фразеологизмов и тем самым не дает возможности разграничить их эмоциональную и экспрессивную окраску: *lead someone a dance* – водить за нос кого-либо; *be on tenterhooks* – сидеть как на иголках; *eat out of somebody's hand* – плясать под чужую дудку.

Понятия экспрессивности и эмотивности тесно связаны с понятием образности. В.Н. Телия полагает, что «наиболее эффективный способ формирования экспрессивности фразеологизмов – это ассоциативно-образное переосмысление их значений, в основе которых лежат тропы (метафора, метонимия, олицетворение, эпитет), причем, чем эмоциональнее процесс мышления, тем он образнее и нагляднее» [Телия 1996: 71]. Так, метафора, по сравнению с другими тропами представляет собой более сильное средство создания образности, поскольку вскрывает глубинную связь между сопоставляемыми явлениями. Чаще всего такая связь образуется на основе сходства. Например, выражение *волк в овечьей шкуре* обозначающее человека, скрывающего свои истинные цели под маской мягкости и доброты, соответствует устойчивому стереотипному представлению о волке и овце: волк выступает как символ жестокости и агрессивности, а овца – как символ кротости и смирения [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 94]. Это и создает образность фразеологизма.

Рассматривая оценочность как компонент коннотации необходимо учитывать субъективные и объективные факторы. Отношение говорящего к предмету речи опосредовано культурным знанием, которое непосредственно соотносится с системой ценностей, отражающей национальное мировоззрение.

Оценка предполагает выражение положительного, нейтрального или отрицательного отношения к объекту номинации. При этом объект понимается в самом широком смысле как человек, предмет, действие, ситуация. Оценка является отражением мыслительных процессов, ведущих к выявлению ценности различных предметов и явлений. Объективная оценка всегда имеет первостепенное значение для понимания субъективной. Поэтому в оценке диалектически объединяются социальное и индивидуальное. Приведем пример. В русском языке существует выражение *змея подколодная* (ср. в англ. – *a snake in the grass* (букв. *змея в траве*)), возникновение которого связано с тем, что издавна змеи с наступлением холодов засыпают, находя укромное место и в это время яд у них особенно опасен [Яранцев 1985: 55]. С коварством *подколодной змеи* как раз и сравнивают коварство человека, притаившегося до времени, а затем проявляющего себя в неожиданный момент с негативной стороны. Этим и объясняется его значение ‘совершать злонамеренные поступки, таящие в себе неприятности и даже потенциальную опасность’ [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 214]. Ср.: 1. *Мать вознаграждала себя за потерю сыновней любви жалобами на невестку, говорила всем и каждому, что эта змея подколодная ее с сыном рассорила, что он теперь в меланхолию впал, не ест, не пьет и ни с кем говорить не хочет, что он чахнет, как свеча перед образом тает, и что каково же все это материнскому-то сердцу видеть!* (А. Шеллер-Михайлов. Господа Обносковы). 2. – *Это все ты! Ты, змея подколодная! Ты наговорила! Сжить нас со свету хочешь! Что мы тебе сделали? Что?* (В. Тендряков. Не ко двору). В приведенных примерах данный фразеологизм отражает «оценочное чувство неодобрительного и осуждающего отношения к коварному, способному на предательство человеку. Интенсивность выражения оценки усиливается за счет присутствия в образе представления о змее: она хитра и расчетлива, может нанести внезапный удар. Это становится стимулом к возникновению отрицательных эмоций и повышает экспрессивный эффект фразеологизма» [Почуева 2018: 57].



Итак, коннотация представляет собой форму ценностного освоения мира и выступает опосредованным отражением явлений действительности. Называя фразеологическую единицу, носитель языка ярко показывает свои чувства, оценивает, описывает какое-либо событие, эмоционально выражает свое отношение к предмету речи, к собеседнику, к самой ситуации. Все это достигается за счет использования компонентов коннотации, каждый из которых придает ей новый смысл и несет информацию о национально-культурном опыте и традициях народа.

### **1.3. К вопросу о внутренней форме фразеологических единиц**

Проблема внутренней формы фразеологических единиц и ее влияние на их значение давно интересует ученых. Многие выдающиеся лингвисты пытались выявить ее специфику, но, несмотря на это, она до сих пор остается не до конца изученной и недостаточно освещенной в научной литературе.

«Известно, что фразеологическая единица возникает вместе с некоторой ситуацией. Далее за ней закрепляется содержание, которое впоследствии переосмысливается и, таким образом, формируется образ фразеологизма на основе первичных значений слов. Именно эти слова и оставляют в образе свой след. Так и появляется внутренняя форма, в которой содержится самая важная информация, связанная с жизнью и бытом народа в конкретный период времени» [Почуева 2017: 157].

«Впервые о внутренней форме заговорил В. фон Гумбольдт [Гумбольдт 1984], а свое оригинальное лингвистическое толкование она получила в трудах А. А. Потебни, который одним из первых заметил, что не только слова, но и фразеологические единицы обладают внутренней формой. Так, в одной из его работ была высказана мысль о том, что внутренняя форма представляет собой центр образа, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными» [Почуева 2017: 157]. Он также разделяет внутреннюю форму и представление: «Внутренняя форма есть ближайшее значение слова или совокупность нескольких значений, тогда как представление может постепенно исчезать ...»

[Потебня 1999: 142]. Внутренняя форма в значительной мере обобщает отдельные признаки предмета, формируя из них единство образа и тем самым наделяя такое единство соответствующим значением. Следовательно, внутренняя форма – это не образ предмета, а «образ образа» [Алефиренко 2008: 54].

Понятие внутренней формы часто служит предметом споров среди лингвистов, поскольку каждый из них понимает ее по-своему. А.М. Мелерович, например, определяет «внутреннюю форму как семантическую мотивированность фразеологических единиц» [Мелерович 1979: 21], а В. М. Мокиенко называет «внутренней формой этимологическое содержание фразеологизмов» [Мокиенко 1989: 157]. В свою очередь, В. Н. Телия считает, что «внутренняя форма выступает способом организации значения, который обусловлен ассоциативно-образным основанием и мотивирует употребление этого значения в речи». А по мнению Н. Ф. Алефиренко, «внутренняя форма – это своего рода отпечаток в долговременной языковой памяти человека, средство экспликации образа, который служит способом соотнесения предмета мысли и значения фразеологической единицы» [Алефиренко 2008: 62].

Такие различные точки зрения на понимание внутренней формы, конечно, требуют всестороннего обоснования. Однако, говоря о специфике внутренней формы фразеологизмов, нельзя не вспомнить о внутренней форме слова, поскольку слово является основным конструктивным компонентом фразеологических единиц. В применении к слову внутренняя форма обычно понимается как его этимологическое значение или как образные элементы в его значении. Внутренняя форма, считал А.А. Потебня, характеризует «отношение содержания мысли к сознанию и показывает, как представляется человеку его собственная мысль» [Потебня 1999: 102]. Кроме того, внутренняя форма оказывает значительное влияние на формирование лексического и фразеологического значений. При этом, чем отчетливее воспринимается

внутренняя форма, тем большее влияние она оказывает на семантический строй и слова и фразеологизма.

Как показывают исследования, внутренняя форма фразеологизмов значительно сложнее внутренней формы слов вследствие некоторых причин. Во-первых, внутренняя форма фразеологических единиц передает образное представление о конкретном событии, явлении, ситуации, которые раньше были актуальными и возможно часто повторялись, обладали сходными признаками других явлений, а внутренняя форма слова обычно выражает лишь признак, мотивирующий название предмета [Федоров 1973: 13]. Так, прежде чем словосочетание *точить лясы* приобрело значение 'говорить о пустяках, сплетничать', – народные умельцы, которых называли балясниками, вытачивали из осиновых плах узорные фигурные столбики и делали украшения для перил, балконных поручней, оконных рам. Занятие это считалось сравнительно легким и несерьезным. Со временем этот промысел исчез, но воспоминание о балясниках осталось в живой речи. Веселыми они были говорунами: точили лясы (или балясы) и пели, вели бойкий, шутливый разговор [Алефиренко, Золотых 2008: 219]. Именно эта ситуация и обусловила появление образно-переносного значения у данного словосочетания. Важно отметить, что в процессе длительного и частого употребления словосочетание в переносном значении часто утрачивает свое первоначальное содержание, вследствие чего, образно-переносное значение в нем становится доминирующим, что и обеспечивает его устойчивость. Первоначальное же содержание или сохраняется во фразеологизме в виде представления, или совсем забывается. Во-вторых, внутренняя форма фразеологизмов более стойкая по сравнению с внутренней формой слов, что можно объяснить особым характером фразеологического значения, которое выступает как образно-экспрессивное. В-третьих, слово и фразеологизм относятся к разным уровням языка: если во внутренней форме слова объединяются семантические и морфологические аспекты, то во внутренней форме фразеологизма –

семантические и грамматические. Более того, «образ, лежащий в основе создания фразеологизма, имеет более сложное выражение, поскольку связан с определенным сочетанием слов, а не с морфемной структурой отдельного слова» [Амосова 1963: 179].

Внутренняя форма, как правило, присуща всем фразеологизмам, но в случае многозначности фразеологической единицы, каждое из ее значений обладает индивидуальной внутренней формой при наличии общей образной основы. Например, во фразеологической единице *pull the strings* (букв. *тянуть за струны*) сочетаются два значения: 1. ‘стоять за спиной у кого-либо’, ‘быть скрытым двигателем’; 2. ‘пустить в ход связи’, ‘заниматься интригами’ [Баранов, Добровольский 2009: 612]. Внутренней формой первого значения будет являться ‘тайно оказывать кому-либо поддержку, покровительство, манипулировать кем-либо’; второго значения – ‘совершать скрытные действия с использованием различных неблагоприятных средств для достижения какой-либо цели’. Значит, образная основа служит базой для внутренней формы, мотивирующей значение фразеологизма.

Степень целостности фразеологического значения непосредственно зависит от степени понимания образа, лежащего в основе конкретного фразеологизма. Образ – это семантическая основа, при помощи которой происходит формирование значений фразеологических единиц и переосмысление их компонентов. При осмыслении образа наблюдается отвлечение, отход от словесной основы внутренней формы, поэтому «образ не всегда можно извлечь из значения каждого компонента» [Алефиренко 2005: 131].

Образная основа фразеологизмов характеризует то или иное представление носителя языка о различных предметах и явлениях, событиях и фактах окружающего нас мира. Иногда образ может включать в себя детали, которые трудно представить, не зная этимологии фразеологических единиц. Так, «образная основа фразеологизма *Лазаря неть* (‘прибедняться’,

‘жаловаться на судьбу’) связана с евангельской притчей о богатом и нищем, согласно которой Лазарь был беден, а его брат богат. Лазарь питался остатками пищи богача вместе с собаками и после смерти попал в рай, а его брат оказался в аду» [Телия 2017: 346]. Имя “Лазарь” стало нарицательным обозначением нищих, жалобно причитающих и выпрашивающих подаяние у прохожих. Отсутствие соответствующей информации у носителей языка о происхождении данного фразеологизма приводит к затемнению его образа. Фразеологическую единицу с затемненным образом невозможно сохранить в сознании носителя языка из-за присутствия в ее семантике деталей, неизвестных говорящему или в которых отсутствуют наглядно-чувственные представления и конкретность.

Внутренняя форма, как правило, всегда соотнесена с актуальным значением фразеологизма, а также определяет его форму и содержание. Она закрепляется за каждым отдельным значением, которое ассоциируется через звуковой комплекс, служащий для выражения значения в речи. При этом, чем прозрачнее внутренняя форма, тем яснее и понятнее она выглядит, с позиций этимологического объяснения, а значит более выразительной становится и семантика фразеологических единиц.

#### **1.4. Фразеологический концепт, его сущность и структура**

«В последнее время не теряет своей актуальности проблема исследования концептов. С точки зрения современной когнитивной науки, трудности в решении данной проблемы связаны с тем, что концепт чаще всего рассматривается на стыке разных областей знания. Так, например, в лингвокультурологии концепт – это своего рода элемент культуры в сознании носителя языка, а в когнитивной лингвистике концепт является основной единицей мысли, которая включает в себя знания и опыт человека» [Почуева 2017: 46].

На сегодняшний день существует немало различных определений концепта, авторы каждого из которых предлагают свой взгляд на это сложное языковое явление. Так, по мнению Е. С. Кубряковой «концепт представляет

собой оперативную, содержательную единицу памяти, ментального лексикона и концептуальной системы языка, а также всей картины мира человека, отраженной в его психике. Картина мира, как правило, включает в себя не просто набор конкретных предметов и явлений, процессов и свойств, но и позицию самого субъекта, его отношение к этим объектам. Это целостный, глобальный образ мира, являющийся результатом духовной активности человека, возникающей в ходе всех его контактов с окружающей действительностью. Понятие концепта соответствует представлению о тех смыслах, которыми пользуется человек в процессе мышления и которые отражают содержание человеческой деятельности и опыта познания мира в виде неких квантов знания» [Кубрякова 1996: 90].

Ю. С. Степанов считает, что «концепт обладает особой лингвокультурной спецификой и поэтому выступает основной ячейкой культуры в ментальном мире человека. По его мысли, концепт – это то, при помощи чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и непосредственно оказывает на нее влияние» [Степанов 1997: 41]. А. Вежбицкая добавляет, что «концепты могут использоваться для сопоставления культур разных народов с целью изучения их своеобразия и общих черт» [Вежбицкая 1999: 434].

А. П. Бабушкин определяет концепт как «единицу коллективного сознания, которая отражает предмет реального или идеального мира и хранится в национальной памяти носителей языка в вербально обозначенном виде» [Бабушкин 1996: 12].

А. Вежбицкая «трактует концепт несколько иначе, утверждая, что за одним и тем же словом данного языка в сознании разных людей могут находиться совершенно разные концепты. Более того, она вводит термины *концепт-минимум* и *концепт-максимум*. Концепт-минимум, по ее словам, – это неполное владение смыслом слова, присущее простому носителю языка, для которого конкретная реалья (физическая или мысленная) известна, но является в некоторой степени периферийной для жизненной практики.

Концепт-максимум, напротив, полное владение смыслом слова, свойственное этому же носителю языка» [Вежбицкая 1985: 63].

Разные определения концепта позволяют выделить его общие признаки: «концепт – это ментальное образование, обладающее способностью к вербализации, к обработке, хранению и передаче знаний об окружающем мире; концепт характеризуется культурной и национальной маркированностью, субъективностью, историчностью» [Абишева 2012: 35]. Центром концепта всегда является ценностность, поскольку концепт служит изучению культуры, а в ее основе лежит именно ценностный принцип. Отсутствие единого определения можно объяснить тем, что «концепт имеет многомерную структуру, включающую кроме понятийной основы социокультурную часть, которая осмысливается и переживается носителем языка и содержит различные ассоциации, эмоции, представления, симпатии и антипатии человека, которые существуют в его сознании» [Замалетдинов, Сибгаева 2013: 13]. Поэтому вполне справедливо утверждение В. А. Масловой о том, что «основная часть информации о мире приходит к человеку лингвистическим путем, следовательно, человек живет больше в мире концептов, созданных им же для интеллектуальных и социальных потребностей, чем в мире различных предметов, явлений и вещей» [Маслова 2001: 35].

Наиболее известными средствами вербализации концептов выступают, как правило, «языковые единицы, среди которых особое место занимают фразеологизмы, поскольку, с одной стороны, они обладают культурологической значимостью, а с другой – способны образно и экспрессивно обозначать события и явления повседневной жизни человека, придавая им позитивную или негативную оценку» [Алефиренко 2002: 295]. «По сути, фразеологизмы – это своеобразные микромиры, выраженные в коротком высказывании и хранящие историю народа, его традиции и обычаи, национальные образы, характерные для данной культуры» [Почуева 2017: 47].

«Специфика значения фразеологизмов зависит от слияния когнитивных и этнолингвистических факторов, а также взаимодействия языка и сознания. Информация, содержащаяся в их значении, представляет собой свернутый текст, который раскрывается с помощью когнитивных процессов, осуществляемых при воспроизведении и восприятии фразеологизмов. На этом основании было введено понятие фразеологического концепта – оперативной единицы мышления, которая является сложно-структурированным, динамичным образованием, аккумулирующем в себе знания человека об окружающем мире. Фразеологические концепты отражают как коллективный опыт народа, так и индивидуальный опыт отдельной личности. Они дают представление о ментальных образах, передают оценочное отношение к различным проявлениям национального характера, показывают особенности мировоззрения и миропонимания носителей языка, например, **честность**: рус. *с чистой совестью, служить верой и правдой, держать свое слово* и англ. *be above-board* (честно, откровенно), *turn an honest penny* (честно зарабатывать), *whole-hearted* (искренний человек); **лживость**: рус. *водить за нос, морочить голову, обвести вокруг пальца* и англ. *under false colours* (добиться чего-л. обманом), *throw dust in some one's eyes* (вводить в заблуждение), *nail to the counter* (разоблачить ложь); **трусость**: рус. *заячья душа, собственной тени бояться, дрожать как осиновый лист, ни жив ни мертв, душа в пятки ушла* и англ. *shiver on the brink* (трястись от страха), *turn tail* (обратиться в бегство), *show the white feather* (струсить), *get the wind up* (испугаться чего-л.)» [Почуева 2017: 47].

«Интересно, что некоторые ученые ставят под сомнение существование фразеологических концептов и считают это понятие скорее фиктивным, слабо соотносящимся с эмпирической реальностью. Однако, на самом деле, согласиться с таким мнением было бы неправильно, поскольку научно доказано, что концепты формируются в сознании человека в процессе познавательной деятельности и сохраняют его знания и представления о мире в



форме фразеологических единиц. В языке эти концепты воплощаются в разные типы фразеологических значений и грамматических форм» [Почуева 2017: 47].

«Фразеологические концепты реализуют бытовые и исторические знания (рус. *Мамаево нашествие, сирота Казанская, Шемякин суд, с бухты барахты, плясать от печки* и англ. *Shipshape and Bristol fashion* (в полном порядке), *put smb. in the cart* (поставить кого-л. в трудное положение)); знания о культурных нормах и ценностях (рус. *из одного теста, как зеницу ока, на вес золота* и англ. *play fast and loose* (поступать безответственно)); народные знания о погоде, искусстве, явлениях природы (рус. *метать громы и молнии, пустить по ветру, сгущать краски* и англ. *dance on a volcano* (играть с огнем), *play first fiddle* (играть первую скрипку), *blow hot and cold* (изменяться))» [Почуева 2017: 47].

Концепты, сформированные носителями языка и хранящиеся в памяти, образуют концептосферу языка. Впервые это понятие было введено Д. С. Лихачевым, для обозначения совокупности концептов. По его словам, изучать сферу концептов национального языка нужно в тесной связи с культурой народа. Он считает, что «концептосфера языка тем богаче, чем разнообразнее культура нации – ее литература, музыка, история, изобразительное искусство; она соотносится со всем накопленным опытом народа» [Лихачев 1997: 284].

Представители когнитивной лингвистики З. Д. Попова и И. А. Стернин полагают, что концептосфера – область мыслительных образов, которые являют собой структурированное знание об окружающем мире. Концепты, образующие концептосферу, способны вступать в системные отношения сходства, различия и иерархии с другими концептами [Попова, Стернин 2001: 18].

«Структура фразеологического концепта состоит из нескольких компонентов, основными из которых являются понятийный, значимостный, образный и культурно-ментальный. Эти компоненты тесно взаимосвязаны между собой и образуют сложное единство» [Почуева 2017: 48]. В более

широком смысле структуру концепта можно представить в виде круга, в центре которого находится основное понятие, ядро концепта, а на периферии все то, что включают в себя культура, история, традиции и обычаи, народный и личный опыт. По мнению Ю. С. Степанова, «к структуре концепта принадлежат также следующие признаки: основной, актуальный признак; дополнительный (исторический) признак; внутренняя форма, которая обычно не осознается человеком и сохраняется во внешней, словесной форме. В зависимости от этих признаков концепты могут быть по-разному реальны для людей той или иной культуры» [Степанов 1997: 21].

Понятийный компонент – это языковая фиксация фразеологического концепта, его обозначение, описание, дефиниция, сопоставительные характеристики по отношению к определенному ряду концептов. В целом, «понятие представляет собой рациональную часть концепта, содержит только существенные признаки предмета и передается всем комплексом компонентов фразеологизма» [Карасик 2001: 10].

«Значимостный компонент включает в себя информацию о том, какое место занимает концепт в лексической системе языка. Значение – относительно постоянный и объективный компонент языковой единицы, общий для всех членов данного коллектива. Значение концепта передает определенные когнитивные признаки, являющиеся частью его смыслового содержания. Смысл – это мыслительная категория, которая воплощает знания, заложенные в субъективном отношении человека к предмету сообщения, в оценке им ситуаций, явлений, событий, а также в его жизненном опыте» [Почуева 2017: 48]. Значение, смысл и понятие тесно связаны друг с другом, хотя и отличаются по степени абстрактности выражаемого содержания. Понятие отражает существенное в самом предмете, а смысл – различные связи между сторонами одного понятия. При изучении смысла происходит оперирование концептами, которые соотносятся со значениями слов. В связи с этим лексическое понятие выступает как механизм, предназначенный для выявления тех концептуальных

структур в сознании человека, которые обеспечивают синтез языковой и когнитивной информации. Значение служит своего рода средством представления некоторых содержательных характеристик какого-либо концепта, отражающего знание народа о реалиях окружающего мира. Между тем, концепт значительно шире лексического значения. По словам Д. С. Лихачева, «концепт возникает не просто из значения слова, а является результатом слияния его словарного значения с личным и народным опытом человека» [Лихачев 1997: 285].

Образный компонент формируется на основе метафорического осмысления конкретного предмета или явления. С помощью метафоры создается чувственно-наглядный образ, который наполняет концепт образным содержанием и позволяет закрепить его в универсальном предметном коде мышления. Образ – это своего рода прототип фразеологического концепта, появляющийся в результате прототипной ситуации. «Прототипы, – отмечает Д. Лакофф, – это наиболее яркие и живые образы, способные представить класс концептов в целом» [Лакофф, Джонсон 2017: 25]. Так, «прототипы фразеологических концептов *бить в литавры*, *тянуть волынку*, *the cat among the pigeons* (вызвать переполох), *like greased lightning* (стремительно, с быстротой молнии) актуализируют свой первоначальный смысл в прототипной ситуации, соответствующей буквальному значению фразеологизмов. За этим значением закрепляется содержание, которое затем переосмысливается в процессе работы воображения множества говорящих, употребления понятия прототипа в мыслительной деятельности носителей языка» [Почуева 2017: 48].

Культурно-ментальный компонент представляет фразеологические знания, под которыми понимаются знания об истории народа, его быте, ценностных установках, субъективных оценках и суждениях о предметах и явлениях окружающего мира. По мнению В. Н. Телия, «фразеологизмы способны выступать не только в качестве экспонентов культурных знаков, но и могут передавать фрагменты национального миропонимания из поколения в

поколение, участвуя тем самым в формировании мировоззрения, как отдельной личности, так и языкового коллектива» [Телия 1993: 308].

Фразеологический концепт имеет ‘слоистое’ строение и эти слои дают представление о разных эпохах культурной жизни народа. В основном признаке, в актуальном, ‘активном’ слое концепт используется всеми представителями данной культуры как средство взаимопонимания и общения. В дополнительном признаке, ‘пассивном’ слое концепт актуален лишь для некоторых социальных групп. Внутренняя форма, или этимологический признак открывается только тем, кто активно исследует происхождение слов и выражений, их первоначальную структуру и семантические связи. Этот признак выступает как ‘фундамент’, на котором появились и хранятся другие слои, признаки значений [Степанов 1997: 47].

Следует отметить, что «каждый концепт включает в себя кроме смыслового содержания, еще и оценку, ассоциации, отношение человека к тому или иному объекту, а также национально-культурный компонент, обусловленный жизнью человека в определенной культурной среде, индивидуально-личностный компонент, сформировавшийся под влиянием личностных особенностей человека – образования, воспитания, приобретенного опыта и социального компонента, который определяется принадлежностью языковой личности к конкретному социальному слою» [Маслова 2012: 42].

«Следовательно, фразеологический концепт отражает культурную жизнь народа и является способом познания мира, накопления знаний о нем. Концепты позволяют постичь глубину высказывания, понять его истинный смысл, делают процесс мышления более насыщенным и выразительным. Изучение фразеологических концептов становится перспективным направлением современной лингвистики и позволяет по-новому взглянуть на проблемы, связанные с менталитетом и культурой разных народов» [Почуева 2017: 48].

### 1.5. К проблеме понимания метафоры

«Традиционно метафоричность рассматривают как свойство, присущее словам, нежели чем мышлению и деятельности. Исходя из этого, большинство людей полагает, что в своей привычной жизни они совершенно не нуждаются в метафорах и прекрасно без них обходятся» [Почуева 2018: 150]. Однако, по мнению Дж. Лакоффа и М. Джонсона, «наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична» [Лакофф, Джонсон 2017: 25]. А значит, все то, что мы делаем в нашей повседневной жизни, имеет самое непосредственное отношение к метафоре.

Разработкой теории когнитивной метафоры занимались многие ученые современности. Э. МакКормак, известный американский исследователь, описывает «метафору как когнитивный процесс, с помощью которого мы углубляем наши представления о мире и формируем новые понятия. Он называет метафоры посредниками между человеческим разумом и культурой, способными изменять наш повседневный язык и, следовательно, наше восприятие и постижение мира в целом» [МакКормак 1990: 360].

«Говоря о когнитивном процессе, благодаря которому появляется метафора, Э. МакКормак выделяет в нем три уровня, тесно взаимосвязанных между собой: поверхностный язык, семантика и синтаксис, познание. Все эти уровни соотносятся друг с другом в мыслительном процессе, который выступает частью общего процесса познания. Однако такое объяснение метафоры попадает в ситуацию порочного круга, ведь для того, чтобы обозначить метафору как когнитивный процесс, мы вынуждены обращаться к тому же когнитивному процессу, объединяющему три вышеуказанных уровня. Ученый осознает, что полностью устранить эту порочность не представляется возможным, но, между тем, пытается смягчить ее. Он вводит понятия обычного языка или буквального, и метафорического. С точки зрения Э. МакКормака, именно буквальный язык обеспечивает объективный фон,

который позволяет судить о значении и частичной истинности метафор» [Почуева 2018: 150].

«Э. МакКормак развивает семантическую теорию, которая допускает, что при создании метафоры могут происходить семантические изменения. Основным понятием этой теории является тот же когнитивный процесс» [Почуева 2018: 150]. Он считает, что «производство метафор не просто лингвистическое явление, происходящее на поверхностном уровне языка; оно берет свое начало в более глубинном когнитивном процессе творческого характера, который раскрывает новые возможности развития значений» [МакКормак 1990: 377].

Ф. Уилрайт в своей работе «Метафора и реальность» утверждает, что в метафоре важна, прежде всего, духовная глубина, на которую объекты внешнего мира, реального или вымышленного, перемещаются посредством холодного жара воображения. Этот процесс можно описать как семантическое движение, представление о котором скрыто в самом слове *метафора*. В основе такого движения лежит двойной акт распространения и соединения, обозначающий сущность метафорического процесса. Распространение и соединение – это два основных элемента метафорической деятельности, всегда связанных между собой в той или иной степени. Для понимания роли каждого из них, Ф. Уилрайт вводит понятия *эпифоры* и *диафоры* – первое из которых означает расширение значения при помощи сравнения, а второе – формирование нового значения с помощью сопоставления и синтеза. Таким образом, роль эпифоры сводится к тому, чтобы намекать на значение, а диафоры – вызывать к жизни нечто новое. Как правило, хорошая метафора отвечает обоим этим требованиям [Уилрайт 1990: 83].

По существу, метафора – это модель создания новых значений, выполняющая в языке ту же лингвокреативную функцию, что и словообразовательная модель, но только более сложную и к тому же действующую скрыто и своеобразно.

В настоящее время известны, по крайней мере, два механизма метафоры. В основе одного из них лежит взаимодействие двух систем признаков, в результате которого создается новый информационный объект, непосредственно участвующий в номинативно-семиотическом процессе: обозначение действительности происходит в основном через понятия и повторяющиеся стереотипные представления; в основе другого механизма находится 'психологическое напряжение', а это значит, что метафора вызывает эмоциональное восприятие, представленное в форме чувств-переживаний.

Важно отметить, что свойство механизмов метафоры сопоставлять на основе подобия обуславливает ее продуктивность как средства создания новых наименований, особенно, что касается сферы обозначения так называемых невидимых объектов. И в этом очень важен «наиболее характерный для метафоры параметр – ее *антропометричность*, которая выражается в том, что сам выбор того или иного основания для метафоры связан со способностью человека соизмерять все новое для себя по своему образу и подобию или же по тем объектам, с которыми человек имеет дело в своей практической деятельности, в жизненном опыте» [Телия 1988: 40].

Человеческая способность понимать опыт с помощью метафоры – это как одно из чувств, это как видение, как осязание или слух. Обращение к метафорам остается основным способом восприятия, и осознания в опыте большей части окружающей действительности. Ортега-и-Гассет подчеркивает, что «чувство представляет собой умение воспринимать различия, оно схватывает разнообразное и переменчивое, однако притупляется перед устойчивым и неизменным» [Ортега-и-Гассет 1991: 207]. Именно различные чувства, многообразие форм опыта составляют основу живого человеческого восприятия и миропонимания. «Отправной пункт открытия человеком бытия, реального существования мира – в его чувственности, практике, а не в мышлении» [Рубинштейн 1997: 5].

А. Ричардс рассматривает метафору как результат замены слов или контекстных сдвигов, а в основе метафорического переноса он видит заимствование и взаимодействие идей. По его мнению, «даже сама мысль метафорична и развивается она посредством ассоциативного сравнения, которое является источником появления метафоры в языке» [Ричардс 1990: 47]. «Овладение искусством метафоры жизненно важно для каждого из нас, также как и обучение, всему остальному, что делает нас людьми. Эти знания мы получаем от окружающих нас людей при помощи языка, который помогает нам исключительно за счет метафоры. Размышляя о том, как функционирует язык, мы одновременно задаемся вопросом и о том, как мы мыслим и чувствуем, как протекает деятельность человеческого сознания. Метафорические процессы в языке, взаимообмен между значениями слов и выражений, наблюдаемый при изучении различных метафор, накладываются на воспринимаемый нами окружающий мир, который сам по себе глубоко метафоричен» [Почуева 2018: 150].

«Мысли А. Ричардса о проблеме понимания метафоры нашли свое продолжение в трудах Э. Ортони, в которых исследуется ее психологическая сторона. Главный его вклад в исследование метафоры состоит в том, что он достаточно аргументированно описывает этот важный феномен, который способен не только изменить способ нашего выражения, но и то, каким образом мы концептуализируем окружающую нас действительность. Теория Э. Ортони является своеобразной точкой зрения на метафору как на особое сравнение. По мнению ученого, сам факт использования метафоры для сравнения вовсе не означает, что она выступает сравнением в буквальном смысле этого слова» [Почуева 2018: 150]. «Метафора – это тип употребления языка, а сравнение – тип психологического процесса. Вполне вероятно, что этот процесс – неотъемлемый компонент определенных типов употребления языка, однако нельзя точно утверждать, что он совпадает с соответствующим употреблением» [Ортони 1990: 222]. При этом тот факт, что «метафору не следует



отождествлять со сравнением, не дает основания для того, чтобы считать процесс сравнения менее важным в понимании метафоры. Стоит отметить, что сравнения могут быть более или менее уместными в зависимости от того, насколько сравниваемые предметы и явления сходны между собой. Таким образом, если восприятие метафоры основано на произведении сравнения, которое сформировано на произведении суждений о сходстве, то, соответственно, в центре внимания должны находиться именно эти суждения» [Почуева 2018: 150].

Если Э. Ортони опирается в своих исследованиях на понятия психолингвистики, то М. Блэк – на логические понятия. Он утверждает, что в основе метафоры лежит демонстрация сходства или аналогии и называет свою теорию сравнительной точкой зрения на метафору. Природа метафоры, по его мнению, обусловлена отношениями между обычным и переносным значениями слов, связанных в метафорическом выражении особым контекстом так, что составляющие его элементы воспринимаются как отождествляемые и в то же время отличающиеся друг от друга. В результате происходит столкновение различных мыслей, понятий, представлений, выражаемых используемыми словами и предложениями, создающее новое видение объектов и явлений, новое понимание отношений между ними.

М. Блэк обращает особое внимание на взаимодействие метафоры с неметафорическим контекстом, и вводит такие термины как *фокус* – собственно сама метафора и *рамку* – означающую ее окружение. Фокус определяет метафорический контекст используемых выражений, объединяя некоторые признаки сопоставляемых объектов, на основании сходства ассоциаций, которые они создают. Такое объединение приводит к “семантическому сдвигу” и способствует тому, что мы по-новому воспринимаем объекты сопоставления. При этом в системе ассоциаций одни признаки могут выходить на первый план, а другие со временем затемняться и исчезать. М. Блэк также отмечает, что эта система может содержать ошибочные

сведения, однако для метафоры важна не истинность этих ассоциаций, а их быстрая активизируемость в сознании. Поэтому «метафора действенная в рамках одной культуры, вполне вероятно окажется абсурдной в другой» [Блэк 1990: 164].

Д. Дэвидсон, в свою очередь, считает, что метафора – это только то, что означают входящие в нее слова, взятые в своем буквальном значении. Впрочем, он не отрицает и тот факт, что метафора представляет собой интересное явление, а ее своеобразие может быть показано при помощи других слов. По мнению Д. Дэвидсона, о метафорах можно узнать много любопытного, если сопоставить их со сравнениями, поскольку сравнения прямо говорят о том, к чему метафоры только подталкивают. Продолжая размышлять в этом же направлении, он приходит к теории образного или особого значения метафоры: образное значение метафоры – это буквальное значение соответствующего сравнения [Дэвидсон 1990: 181].

«Метафора и сравнение – средства, заставляющие нас сравнивать и сопоставлять, привлекая наше внимание к тем или иным явлениям окружающего мира. Существующие между ними различия обусловлены способом нашего мировосприятия и, поэтому, они не могут быть абсолютно идентичными. Метафора позволяет нам заметить то, что иначе могло бы остаться незамеченным, ведь по нашим мыслям, чувствам, представлениям можно судить о том, истинны они или нет» [Почуева 2018: 36]. Если метафорические выражения истинны или ложны в самом обычном смысле, то становится ясно, что они обычно ложны. Однако, когда ложное выражение, которое используется нами как метафора, оказывается истинным, тогда мы получаем новые сведения об отраженном в этом выражении факте или событии. Именно в этом случае, когда выражение воспринимается как ложное, мы придаем ему статус метафоры и начинаем поиски глубинного смысла. Возможно, из-за этого ложность метафорических выражений – очевидна, а все сравнения истинны. «Абсурдность или противоречие в метафорическом

выражении защищает нас от его буквального восприятия и заставляет понять как метафору» [Дэвидсон 1990: 186].

Дж. Джейнс в своей работе «The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind» («Происхождение сознания в результате распада бикамерального разума») представил теорию, согласно которой сознание появилось только благодаря возможности языка создавать метафоры. По его словам, «абстрактные когнитивные структуры формируются при помощи конкретных метафорических переносов» [Jaunes 1976: 50]. «Вот почему нельзя недооценивать значение метафорического мышления, ведь иначе мы лишились бы абстрактного мировосприятия, без которого немислимо образование фразеологических единиц. Поэтому, можно утверждать, что метафора – это основной способ построения языкового образа мира, возникающего путем глубокого осмысления окружающей действительности. В связи с этим, метафора выступает феноменом взаимодействия языка, мышления и культуры» [Почуева 2018: 150].

### 1.6. Понятие эквивалентности во фразеологии

«Фразеологические единицы любого языка намного ярче других языковых единиц, поскольку они отражают своеобразие менталитета и культуры народа. Между тем, наряду с различиями, фразеологические системы разных языков обладают достаточно большим количеством сходств и аналогий, которые составляют основу сопоставительного анализа. Эквиваленты в системе языка – это более или менее семантически сходные фразеологические единицы двух или более сопоставляемых языков» [Почуева 2019: 19]. Как правило, выделяют «полные эквиваленты, частичные эквиваленты, фразеологические аналоги и безэквивалентные фразеологизмы» [Баранов, Добровольский 2016: 205].

«Полная эквивалентность фразеологических единиц предполагает идентичность значения, внутренней формы, а также синтаксической и лексической структуры: ср. рус. *лебединая песня* и англ. *a swan song* или рус.

*играть первую скрипку* и англ. *play first fiddle*. Полных фразеологических эквивалентов сравнительно немного и большинство из них вошли в языки многих народов из античных, религиозных и литературных источников, например, рус. *волк в овечьей шкуре* и англ. *wolf in sheep's clothing*; рус. *запретный плод* и англ. *the forbidden fruit*; рус. *золотая середина* и англ. *the golden mean*. Некоторые полные эквиваленты допускают незначительные расхождения в образной основе, лексических и стилистических параметрах: рус. *поставить на ноги* и англ. *to put smb. on his feet* (букв. 'поставить на ступни') или рус. *капля в море* и англ. *a drop in the ocean* (букв. 'капля в океане')» [Почуева 2019: 19].

«Частичные фразеологические эквиваленты в русском и английском языках превосходят в количественном отношении полные эквиваленты. К примеру: рус. *встать не с той ноги* и англ. *to get out of bed on the wrong side* (букв. 'встать с кровати с неправильной стороны'). Такие фразеологические единицы характеризуются сходной семантикой, но различиями во внутренней форме. Можно сказать, что частичная эквивалентность имеет место, когда при семантическом сходстве сопоставляемые фразеологизмы обладают еще и существенным (но не полным) сходством в компонентном составе и синтаксической структуре, при этом сходство определенно доминирует над различиями» [Почуева 2019: 19]. Интересно отметить, что «фразеологические эквиваленты с разной образной составляющей отражают, с одной стороны, универсальность законов мышления, а с другой – национальную специфику видения мира разными народами» [Добровольский 2011: 223].

«Под фразеологическими аналогами понимаются фразеологизмы, выражающие одинаковое или близкое значение, но характеризующиеся полным различием внутренней формы. Другими словами, фразеологический аналог – это образная фразеологическая единица русского языка, которая аналогична по смыслу английской фразеологической единице, но основанная на другом образе: ср. рус. *змея подколодная* и англ. *a snake in the grass* (букв. 'змея в

траве’); рус. *одного поля ягоды* и англ. *birds of a feather* (букв. ‘птицы одного оперения’); рус. *стоять на пути* (у кого-либо) и англ. *to be in smb.'s road* (букв. ‘быть на чьей-либо дороге’)» [Почуева 2019: 19].

«Фразеологических единиц, имеющих эквиваленты и аналоги в другом языке, значительно больше, чем безэквивалентных выражений. Довольно часто безэквивалентность объясняется какими-либо культурно-историческими реалиями, особыми традициями народа, зафиксированными во внутренней форме. Безэквивалентные фразеологические единицы не только своей образностью, но и обозначаемыми ими реалиями настолько крепко привязаны к конкретному языку, что разрыв этой связи неизбежно приведет к потере их смысла и национального колорита, а также к невосприимчивости носителями языка. Иными словами, в каждом безэквивалентном фразеологизме отражаются особенности материальной и духовной жизни народа, его уникальный способ мышления, нравственные ценности и своя культурная специфика. В силу этого, безэквивалентные фразеологические единицы могут использоваться только в рамках соответствующих культурных пространств» [Почуева 2019: 20]. Так, примером в русском языке может служить выражение *при царе Горохе*, относящееся к исконно русской фольклорной традиции, а «в английском языке таким примером может являться фразеологическая единица *carry coals to Newcastle*, которую можно перевести описательно, как *возить что-либо туда, где этого и так достаточно* (Ньюкасл – центр английской угольной промышленности)» [Кунин 1996: 213].

«Следует отметить, что выделение различных типов межъязыковой эквивалентности, прежде всего, преследует цель классификации фразеологических единиц. Однако, с практической точки зрения различия между вышеперечисленными типами вряд ли уж так значимы» [Почуева 2019: 20]. «Фразеологизмы представляют собой настолько сложно организованные единицы лексикона, что полного совпадения выражений разных языков по всем выделенным аспектам ожидать довольно трудно» [Баранов, Добровольский

2016: 215]. К примеру, в соответствии с изложенными принципами получается, что русское выражение *играть с огнем* и англ. *to play with fire* – полные эквиваленты, в то время как идентичная им по семантическому параметру (по значению) английская фразеологическая единица *to dance on a tight-rope* (букв. ‘плясать на канате’) – это уже частичный эквивалент, поскольку *tight-rope* ‘канат’ – не то же самое, что *огонь* или *fire*, а, следовательно, в их образных составляющих можно увидеть определенные различия [Смит 1959: 98].

«Говоря о роли семантики в определении межъязыковой эквивалентности, важно выделить различия в самом значении и различия в образной составляющей. Например, сопоставляемые фразеологические единицы могут совпадать по значению, но различаться по образной основе и, тем самым, отклоняться от идеала полной эквивалентности. И, напротив, они могут иметь почти идентичную внутреннюю форму, но не совпадать по своему значению. Так, русская фразеологическая единица *долгая песня* и ее английский эквивалент *a long story* идентичны по своему значению, но имеют разное образное основание и, наоборот, русский фразеологизм *пускать пыль в глаза* (кому-либо) и английское выражение *to throw dust in smb.'s eyes* абсолютно идентичны по образной составляющей, однако, обнаруживают существенные различия в значении» [Почуева 2019: 20]. «Фразеологическая единица английского языка означает ‘сбить с толку кого-либо’, ‘отвлечь внимание от чего-либо’» [Добровольский 1997: 38]. «Это значение в русском языке, чаще всего, передается выражением ‘заговаривать зубы кому-либо’. Русский же фразеологизм *пускать пыль в глаза* имеет значение ‘своим внешним видом и поведением пытаться создать у окружающих людей впечатление о себе как о человеке, который обладает более высоким социальным статусом, чем это есть в действительности’. Это можно объяснить тем, что в английском выражении идея препятствия визуальному восприятию формирует смысл *отвлечение внимания*, в то время как в русском выражении создается смысл *маскировка, сокрытие правды*» [Почуева 2019: 20].

«Несмотря на то, что выделение типов эквивалентности между фразеологическими единицами разных языков обнаруживает немало сложностей, такая классификация весьма полезна, поскольку дает некое представление о совпадениях и различиях в номинационных возможностях фразеологических единиц сопоставляемых языков. Выделяемые на основании данных критериев эквиваленты следует рассматривать преимущественно как гипотетические, ведь описание фразеологизмов, ориентированное на подобные критерии, ничего не говорит нам о реальном функционировании сопоставляемых выражений. Следовательно, классификация может быть использована как исходный пункт для исследования особенностей употребления фразеологических единиц с близкой семантикой в каждом конкретном языке» [Почуева 2019: 21].

### **1.7. Трудности перевода образных фразеологических единиц**

«Вопросы взаимодействия языка и мышления, соотношения значения и смысла остаются актуальными и по сей день, продолжая вызывать интерес многих исследователей. Особенно сложной является проблема перевода фразеологических единиц, ведь очень трудно передать в чужом языке и чужой культуре все оттенки семантики того или иного фразеологизма, не потеряв его национального колорита, стилистической и культурно-исторической специфики. Переводчик может приблизиться к пониманию фразеологической семантики, однако для того, чтобы изложить мысли носителей языка также ясно и свежо, как они были высказаны, нужен богатый опыт и мастерство. Именно поэтому проблема перевода фразеологизмов до сих пор считается нерешенной, поскольку не существует однозначного, стандартного на все случаи жизни варианта перевода. Более того, даже при наличии равноценного фразеологического соответствия переводчику часто приходится искать иные пути перевода, так как этот эквивалент не подходит для данного контекста. Следует также отметить, что при переводе важную роль играет знание

этимологии, которое позволяет без труда догадаться о значении рассматриваемых фразеологических единиц» [Почуева 2020: 52].

«Разработкой проблемы перевода фразеологизмов занимались многие лингвисты, в частности А. В. Кунин, В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, В. Н. Телия. Так, В. В. Виноградов рассматривает четыре возможности передачи содержания фразеологической единицы: 1) в языке перевода, как правило, присутствует фразеологизм, который имеет то же значение и ту же внутреннюю форму; 2) часто бывает так, что в языке перевода обнаруживаются эквивалентные фразеологические единицы, значение и стилистическая окраска которых сходны со значением и окраской переводимых фразеологических выражений, при этом их внутренняя форма полностью совпадает по характеру образности; 3) в языке перевода чаще всего имеется стилистически эквивалентная фразеологическая единица с тем же значением, но совершенно другой внутренней формой; 4) при переводе фразеологизма используется соответствующее по своему значению и стилистической окраске выражение, при этом передается лишь его смысловая, эмоциональная и стилевая информация» [Почуева 2020: 53].

Говоря о переводе английских фразеологических единиц, А. В. Кунин «сначала делит их на имеющих эквиваленты и те, которые являются безэквивалентными, а затем уже выделяет следующие способы перевода. Во-первых, фразеологические эквиваленты – это фразеологизмы по всем показателям равноценные переводимым фразеологическим единицам, не имеющие различий в смысловом содержании, образности, метафоричности, стилистической и эмоционально-экспрессивной окраске» [Кунин 1964: 235]. «К ним относятся выражения интернационального характера, основанные на различных мифах и библейских легендах, исторических фактах, заимствованные из одного языка в другой или же возникшие вследствие общности человеческого мышления, близости некоторых моментов социальной жизни, трудовой деятельности, развития науки и искусства. Например,



английское выражение *The Holy of Holies* переводимое на русский язык как *Святая Святых* означает особо почитаемое, самое сокровенное, недоступное для посторонних место. Восходит оно к Библии, где *Святая Святых* – главная часть Скинии, в которой хранились каменные скрижали Завета с десятью заповедями, переданные самим Богом Моисею на горе Синай. Среди интернациональных выражений немало и таких, которые связаны с мифологическими личностями» [Почуева 2020: 53]. Так, английский фразеологизм *The thread of Ariadne* – *нить Ариадны* означает «способ, помогающий разобраться в сложной ситуации, выйти из затруднительного положения» [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 403]. Выражение возникло на основе греческого мифа об афинском герое Тезее, убившем Минотавра. Дочь критского царя Ариадна дала ему острый меч и клубок ниток, при помощи которого Тезей смог выбраться из лабиринта.

«Однако не всегда бывает достаточно одной принадлежности фразеологизма к интернациональным выражениям, чтобы сделать его правильный перевод. Дело в том, что далеко не все вошедшие в один язык интернациональные единицы имеются и в других языках. Кроме того, нередко между эквивалентами все же наблюдаются некоторые формальные отличия, что значительно затрудняет их перевод. Нередко при переводе используются устойчивые сравнения: *поет как соловей, упрям как осел, смел как лев*. Между тем, сравнение с ‘соловьем’ явно не подходит для тех народов, которые его не знают и, следовательно, переводчик должен подумать, прежде чем ввести незнакомый образ. Например, для носителей английского языка более привычно сравнение с жаворонком (‘sing like a lark’), а не с ‘соловьем’. Другие сравнения требуют того же: переводить нужно тем, что хорошо знакомо данному народу и соответствует его представлениям. Так, англичане и русские видят *схожесть* совершенно по-разному: у англичан – это ‘две горошины’ (‘as like as two peas’), а у русских – ‘две капли воды’. Также сложно обстоит дело и с грамматической фразеологией, которая является условным названием

раздельнооформленных частей речи, в частности предлогов и союзов» [Почуева 2020: 53]. Предлоги, как и сравнения, часто нуждаются в эквивалентах, к примеру, «английское выражение *find favour with* – ‘быть на хорошем счету у кого-либо’ следует перевести с учетом знания всевозможных значений этого предлога, подобрав именно то, которое необходимо в данном случае» [Англо-русский словарь устойчивых словосочетаний 2004: 194]. «Поэтому, чтобы сделать верный перевод фразеологической единицы нужно не только хорошо знать язык, но и обладать полным набором знаний об истории и культуре его носителей. Выбирая тот или иной вариант перевода следует рассмотреть все и лишь затем представить самый подходящий из них» [Почуева 2020: 54].

«Во-вторых, нередко бывают ситуации, когда в языке перевода отсутствует полный фразеологический эквивалент и в этом случае приходится подбирать частичный эквивалент, содержащий некоторые лексические и грамматические расхождения, несоответствия во внутренней форме, при наличии равноценного значения и одинаковой стилистической направленности. Например, английское выражение *spike some one's guns* – ‘сорвать чьи-то планы, замыслы’ является частичным эквивалентом, поскольку *guns* (ружья) и *планы* отнюдь не одно и то же и, следовательно, в их образной основе можно увидеть определенные различия. Также к этой группе эквивалентов относятся фразеологические единицы, отличающиеся числом, в котором стоит существительное или даже порядком слов: *be before the footlights* – ‘быть на виду’, *pull the strings* – ‘стоять за чьей-либо спиной’, *cudgel one's brains* – ‘ломать себе голову (над чем-то)’, *take a leaf out of someone's book* – ‘брать с кого-либо пример, подражать кому-либо’» [Почуева 2020: 54].

«Между тем, при употреблении полных и частичных эквивалентов в реальных контекстах часто обнаруживаются существенные различия в семантике. Так, русский фразеологизм *потерять голову* (от чего-либо) имеет в английском языке полный эквивалент, идентичный как по значению, так и по образной составляющей – *lose one's head*. Лексические и синтаксические

структуры этих двух выражений также сходны между собой. Однако оказывается, что выражение *lose one's head* может быть переведено на русский язык с помощью фразеологической единицы *потерять голову* не во всех случаях. Ср.: 1. This girl was French not likely to **lose her head** or accept any illegal position. / Она была француженкой не склонной **поступать опрометчиво** или соглашаться на незаконное положение. 2. Quayle knew he could trust Richardson. He was a steady person which never **lost his head** in an emergency. / Квейл знал, что Ричардсону можно доверять. Он был надежным человеком, который никогда **не терял способности здраво рассуждать** в сложной ситуации. Таким образом, несмотря на интуитивно ощущаемую эквивалентность рассмотренных выражений, ее не следует расценивать как полную» [Почуева 2020: 54].

«Семантические различия сопоставляемых фразеологических единиц разделяют, как правило, на три вида. Первый – это так называемые ‘ложные друзья переводчика’. К примеру, рус. *ходить на задних лапках* (перед кем-либо) и англ. *dance attendance on smb.* со значением ‘ухаживать за кем-то’, а не ‘стараться угодить кому-либо’; англ. *not to care a rap* – ‘совершенно не интересоваться чем-либо’ и рус. ‘ни в грош не ставить кого-либо’; англ. *put someone's nose out of joint* – ‘расстроить чьи-то планы’ и рус. ‘утереть нос кому-либо’ – в значении ‘превзойти кого-либо, показать свое превосходство над кем-либо’. Второй вид семантических различий межъязыковые квазисинонимы – фразеологические единицы близкие по образной основе, но не сходные по значению. Например, рус. *железный занавес* и англ. *iron curtain*: семантические различия здесь проявляются в том, что английское выражение относится к сфере театра и обозначает металлический занавес, отделяющий в противопожарных целях театральную сцену от зрительного зала, в то время как русское выражение подчеркивает, что речь идет о политической и культурной изоляции» [Почуева 2020: 54]. Ср.: *Скульптор начинает понимать, что художник должен говорить на языке своего времени, но каков этот язык,*

которым уже давно пользуются художники во всем мире, он не имеет ни малейшего представления: сквозь непроницаемый железный занавес информация о современном искусстве до него не доходит (М. Сидур. Послание из Атлантиды). Более того, различия проявляются и в сочетаемости. Для русской фразеологической единицы характерно сочетание со словами ‘поднять’ и ‘открыть’, а для английской – со словами ‘break’ – прорвать, ‘drop’ – воздвигнуть. И, наконец, третьим видом является асимметричная полисемия, при которой сопоставляемые выражения обнаруживают различные значения. Так, «русский фразеологизм *играть с огнем* имеет два значения: ‘вести опасную игру’ и ‘поступать неосмотрительно, неосторожно’. Английское выражение *play with fire*, которое выступает его полным эквивалентом – имеет лишь одно значение ‘поступать неосторожно’ (значение ‘вести опасную игру’ практически вышло из употребления и используется носителями языка крайне редко)» [Почуева 2020: 55].

У многих фразеологических единиц отсутствуют эквиваленты в языке перевода. Это, как правило, выражения, основанные на специфических национальных реалиях и наиболее ярко отражающие культурную жизнь народа, особенности его быта, истории и традиций. «Поэтому при переводе таких фразеологизмов необходимо либо заменить национально-окрашенный компонент другим, маркированным своей культурой, либо применить прием калькирования, либо нивелировать этнокультурную специфику, ограничившись при этом передачей общего смысла высказывания, отвечающего условиям данного контекста» [Стебунова 2013: 471]. «К примеру, английское выражение *set the Thames on fire* (букв. ‘поджечь Темзу’) по своему значению и стилистической окраске соответствует русскому выражению ‘сделать что-либо из ряда вон выходящее’. У англичан данное выражение, является сугубо национальным, и очень странно было бы услышать его от носителя русского языка, ведь *Темза* – это символ и гордость жителей Англии, для них она значит то же самое, что *Волга* – для России. С *Темзой* связаны многие исторические

события, оказавшие непосредственное влияние на жизнь британцев, их традиции и культуру. Недаром английский поэт Роберт Бёрнс называл ее текучей историей» [Почуева 2020: 55].

«Калькирование или дословный перевод используется обычно в тех случаях, когда сложно передать фразеологическую единицу в целости ее семантико-стилистического и экспрессивно-эмоционального значения. С помощью калькирования можно донести до читателя истинное содержание всего фразеологизма, его живой образ, а не просто значения составляющих его частей» [Почуева 2020: 55]. Это осуществимо, «во-первых, в отношении образных фразеологических единиц, сохранивших метафоричность; во-вторых, калькировать можно ряд пословиц и, в-третьих, передать некоторые устойчивые сравнения, предварительно убедившись в том, что носитель языка воспримет их правильно и естественно» [Шепелёва 2009: 71]. «Часто калькирование применяется при переводе фразеологизмов восходящих к античным и литературным источникам, библии. Например, *the olive branch* – ‘оливковая ветвь’ (символ мира и успокоения), *in the twinkling of an eye* – ‘в мгновение ока’, *forbidden fruit* – ‘запретный плод’ (восходит к библейскому сюжету), *a doubting Thomas* – ‘Фома неверующий’ (выражение связано с евангельской притчей о том, как один из апостолов – Фома не поверил рассказу о воскресении распятого Христа), *as merry as a marriage-bell* – ‘веселый, полный жизни’ (выражение из поэмы Дж. Байрона о Чайлд Гаролде), *beat the air* – ‘толочь воду в ступе’ (попусту стараться, заниматься чем-то бесполезным)» [Почуева 2020: 55].

Нередко используется и описательный перевод сводимый, по сути дела, к переводу не самого выражения, а его толкования, как это часто бывает вообще с фразеологическими единицами являющимися безэквивалентными. Это могут быть различные объяснения, сравнения, описания – любые средства, передающие в максимально ясной и краткой форме содержание фразеологизма [Рецкер 2009: 97]. Так, «английское выражение *be in royal spirit* (букв. ‘быть в

королевском настроении») переводится как ‘быть в прекрасном настроении’ – применяется описательный перевод, поскольку в русском языке отсутствует понятие ‘королевское настроение’» [Ромашина 2013: 115]. «Еще одним примером описательного перевода может служить английское выражение *have channel fever* (букв. ‘иметь канальную лихорадку’). Для англичанина оно вполне естественно, ведь он использует его, говоря о тоске по родному дому, вспоминая Ла-Манш, отделяющий Англию от материка. На русский язык это выражение следует также перевести как ‘скучать, тосковать по дому’, сохранив основной смысл фразеологизма» [Почуева 2020: 55].

«Среди приемов перевода фразеологических единиц можно выделить еще один – так называемый ‘выборочный’, рассматриваемый не как перевод устойчивого сочетания слов при помощи одного из возможных фразеологических синонимов, а несколько шире – как обязательный этап любого перевода устойчивого сочетания. Выбирают, как правило, опираясь на словарные соответствия (известные, общепринятые) и, в первую очередь, различные варианты – близкие значения многозначных фразеологических единиц. При выборе нужно учитывать все показатели исходного выражения и, конечно же, его стиль, колорит и культурную специфику: иногда именно стилистическое несоответствие или наличие национальной специфики не допускает в перевод, казалось бы, самую подходящую фразеологическую единицу» [Почуева 2020: 55].

«Таким образом, следует отметить, что существует немало способов перевода фразеологизмов, однако всегда необходимо помнить о том, что реальный процесс перевода не сводится просто к подбору ‘эквивалентных языковых соответствий’, а представляет собой кропотливую работу, в которой основная роль принадлежит не только личности самого переводчика, но и тому, насколько хорошо он знает сам язык, жизнь и быт его носителей, их традиции и культуру. Чтобы сделать правильный и максимально соответствующий перевод ему нужно ощутить себя частью этой культуры, постараться передать все

оттенки семантики переводимых выражений, их национальные особенности, используя при этом все могущество и богатство языка, на котором говорит он сам» [Почуева 2020: 56]. «В идеале переводчик ‘входит в образ автора’ и как бы перевоплощается в него. Это способствует развитию в процессе перевода творческого начала, а чем больше оно ощущается в работе переводчика, тем ярче проявляется его индивидуальный стиль, мастерство и жизненный опыт» [Швейцер 1988: 62].

### **1.8. Выводы по главе I**

На современном этапе развития фразеологии существует немало проблем, связанных с исследованием семантики фразеологических единиц. Одной из них является изучение внутренней формы, которая выступает своего рода посредником между фразеологическим значением и обозначаемой ситуацией. Она обобщает признаки предмета и тем самым образует из них единство образа. Именно внутренняя форма определяет особенности семантической структуры фразеологизмов и формирует в сознании носителей языка наглядно-чувственное представление о конкретном событии, явлении окружающего мира.

Особый интерес представляет проблема понимания метафоры, исследованием которой занимались многие ученые современности. Метафоре принадлежит ведущая роль в формировании когнитивной системы человека, ведь даже на подсознательном уровне мы способны проецировать одно явление на другое. Иными словами, это способ думать об одном объекте посредством образа другого, уже освоенного человеком. Этот образ возникает в ходе объединения концептов в сложные когнитивные структуры – фреймы, в которых воплощаются знания человека об окружающей действительности. Поэтому, можно сказать, что метафора обеспечивает концептуализацию незнакомого объекта по аналогии с уже сформировавшейся в данной культуре системой представлений.

Изучение концептов остается одним из наиболее актуальных направлений в лингвистике последних лет. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования концепта, а также большое количество работ, посвященных его описанию. Такой интерес ученых к концепту не случаен, поскольку он «представляет собой основную единицу мысли, включающую знания и опыт человека, а также выступает своеобразным элементом культуры в сознании носителей языка» [Почуева 2017: 47]. До сих пор не существует однозначного определения концепта и связано это с тем, что данный языковой феномен обладает чрезвычайно сложной, многомерной структурой, в которую кроме понятийной основы входит социокультурная часть, содержащая различные ассоциации, эмоции, представления, национальные образы, присущие той или иной культуре. Все это позволяет представить структуру концепта в виде круга, в центре которого находится основное понятие, а на периферии то, что включают в себя история народа, его культура и опыт. Следует отметить, что концепты появляются в ходе познавательной деятельности и хранят знания человека в виде фразеологизмов. Фразеологические концепты способны передавать оценочное отношение к различным предметам и явлениям окружающего мира. Именно в них воплощается культурная жизнь народа, его традиции и обычаи, нравственные ценности.

Среди основных вопросов фразеологии важное место занимает и проблема перевода фразеологических единиц, поскольку невероятно сложно передать в чужом языке все оттенки семантики того или иного выражения, его национальный колорит и культурную специфику. Для этого переводчик должен обладать большим мастерством, иметь творческие способности, знать особенности жизни и быта носителей языка, их историю и традиции. Но, даже обладая необходимым набором знаний, не всегда представляется возможным сделать максимально правильный перевод, который соответствовал бы данному контексту. Поэтому вопросы перевода фразеологизмов и по сей день не теряют своей актуальности.



Изучение вышеизложенных проблем фразеологической семантики является важным аспектом анализа фразеологических единиц, выявления особенностей их функционирования и образования. Разработка актуальных вопросов в области фразеологии позволяет глубже проникнуть в семантическую структуру фразеологизмов, исследовать природу ее элементов и связь между ними.

## **ГЛАВА II. СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ ЭКВИВАЛЕНТНЫХ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ ИЗ СФЕРЫ ИСКУССТВА (НА МАТЕРИАЛЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ КОРПУСОВ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)**

### **2.1. Когнитивная специфика внутренней формы фразеологических единиц с компонентом «музыкальный инструмент»**

В последнее время большой интерес вызывает связь внутренней формы фразеологических единиц с их значением. «Внутренняя форма тесно связана с образами фразеологизмов и играет важную роль в процессе познания человеком окружающей реальности. Она непосредственно влияет на формирование фразеологического значения, а также обусловлена спецификой конкретной денотативной ситуации. Считается, что если человек понимает значение фразеологизма, то он может представить и его внутреннюю форму. В целях исследования данной проблемы были отобраны образные фразеологические единицы русского и английского языка с компонентом «музыкальный инструмент», выступающие по отношению друг к другу как эквиваленты. Фразеологические эквиваленты, как правило, совпадают и в обозначаемом понятии, и в смысловом содержании, а иногда даже и в стилистической окраске» [Почуева 2017: 157]. Изучение фразеологизмов данной тематической группы важно как с культурологической, так и с лингвистической точки зрения, поскольку, с одной стороны, позволяет лучше понять, какое место в жизни народа занимала и занимает музыка, какие музыкальные инструменты были распространены в ту или иную эпоху, а с другой – как через фразеологические единицы с названиями таких музыкальных инструментов, как скрипка, волынка, труба, дудка, барабан, флейта находит выражение ‘дух народа’, его менталитет. В качестве функциональных примеров для фразеологизмов мы будем использовать контексты, извлеченные из Национального корпуса русского языка (НКРЯ) и Британского национального корпуса (БНК).

### 2.1.1. Исследование внутренней формы фразеологических единиц с компонентом «духовой инструмент»

- *затягивать / затянуть (тянуть, заводить / завести) волынку* (англ. *tighten the bagpipe*)

Значение фразеологизма основывается на «знании характера звучания старинного музыкального духового инструмента, который представляет собой мешок из телячьей или козьей шкуры, надуваемый воздухом, с прикрепленными снизу игральными трубками, служащими для создания многоголосия» [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 96]. Вполне очевидно, что «русский и английский фразеологизмы идентичны по форме и содержанию. Как правило, этот фразеологизм употребляют в ситуациях, когда речь идет о намеренном затягивании какого-либо дела. Интересно отметить, что образ фразеологической единицы в обоих языках ассоциируется с медлительностью, ленью, из-за специфического монотонного, тягучего звука, который издает волынка» [Почуева 2017: 157]. Ср.: 1. *Будешь опять **тянуть волынку** – пеняй на себя* (А. Савельев. Аркан для букмекера). 2. *До каких же пор, в угоду товарищам профессорам, мы будем **тянуть волынку**?* (В. Вересаев. Сестры). 3. *'Look, Alan', he said. 'In a situation like this it's best to **tighten the bagpipe** and think it out* (D. Carter. 'Tomorrow Is with Us', chapter XI). / – *Послушайте, Алан, – сказал он. – В такой ситуации самое лучшее **потянуть волынку** и все хорошенько обдумать.* 4. *They **tightened the bagpipe** in leaving because this was a gathering that would never occur again, and there was none among them who hadn't something to say to another man* (J. Aldridge. 'The Hunter', chapter XVII). / *Они не торопились расходиться, потому что такое собрание едва ли повторится снова, и у каждого было, что сказать друг другу.*

- *плясать под чью-то дудку* (англ. *dance to smb's pipe*)

«Выражение восходит к греческому историку Геродоту, записавшему народную притчу (басню) о рыбах и флейтисте» [Почуева 2017: 158]. Именно благодаря этой басне в европейских языках и закрепилось данное выражение,

которое означает ‘действовать не по своей воле’, ‘слушаться во всем кого-либо’ [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 446]. «Следует отметить, что рыбы в этой истории первоначально воплощали образ своенравной вольности, свободы: они плясали по собственному желанию и не зависели от чьей-либо прихоти. Однако с течением времени аллегория поменяла семантический вектор на прямо противоположный» [Почуева 2017: 158]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. – *Видели нового инспектора ... – Ну и что? – Не знаю, – задумчиво протянула Груня. – Вам не такого сюда надо. Такой ничего с вами не сделает, будет **плясать под вашу дудку**, пока его не выгонят* (В. Закруткин. Плавающая станица). 2. – *Морковь ‘шантене’ подходящая. Надо будет позаимствовать у вашего колхоза на развод. Найдутся семена? – Я скажу в правлении, – сказала Степанида таким тоном, словно все правление **плясало под ее дудку*** (Г. Николаева. Жатва). 3. *I thought I had the prettiest girl in the Castle **dancing to my pipe*** (W. Scott. ‘Peveril of the Peak’, chapter VII). / *Мне казалось, что самая хорошенькая девушка в замке будет **плясать под мою дудку***. 4. *And she had forced the Doctor to **dance to her piping**. He had been obliged to join her in her deceit – almost to back her up in it* (R. Hichens. ‘Bella Donna’, chapter V). / *И миссис Чепстоу заставила доктора **плясать под свою дудку**. Он был вынужден принять участие в обмане и даже чуть ли не помогать ей.*

Во всех приведенных «примерах наглядно демонстрируется, как внутренняя форма фразеологизма связана с подчинением кому-либо, причем со скрытым намеком на унижение собственного достоинства, проявление неуважения к самому себе. В основе этого выражения лежит образ безвольного человека, который из-за своей податливости и уступчивости следует чужим желаниям, интересам, ни в чем, не выражая собственного мнения. Именно в такой ситуации, когда приходится подчиняться кому-то не по своей воле, носитель языка использует данное выражение. Для языкового сознания знаком к использованию этого фразеологизма в рамках данной денотативной ситуации является признак ‘оказаться под чьей-то властью так же легко, как плясать под

звуки дудочки'. За этот признак наше сознание как раз и 'цепляется', закрепляя за ним 'нужное' для этой ситуации выражение» [Почуева 2017: 158].

- *трубить во все трубы* (англ. *blow one's trumpet*)

Историки славянской фразеологии предполагают, что возникновение этого выражения связано с тем, что в старину на Руси использовали особую систему оповещения: звуками музыкальных труб привлекали внимание к какому-либо важному, торжественному событию или явлению. Что касается английского языка, то здесь происхождение фразеологизма восходит к средневековой традиции приветствовать трубными звуками появление знатных лиц и отважных рыцарей, принимавших участие в турнирах. В основе фразеологизма лежит образ человека, который во всеуслышание распространяет какие-либо новости, известия, слухи или призывает обратить внимание на то, что может вызвать беспокойство, волнение. Примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Кое-где догорали языки пламени. Но я велел **трубить во все трубы**. Это было знаком прекратить огонь* (А. Ладинский. Голубь над Понтом). 2. *Говору, сплетни будет теперь по городу – без конца... Что ты? То ли говоришь? Да хоть **во все трубы** пускай **трубят!** Только бы жива-то осталась* (М. Горький. Мещане). 3. *Then Caspian caused his banner to be advanced and **his trumpet to be blown** and every man drew his sword and set his face into a joyful sternness, and they marched up the street so that the street shook, and their armour shone (for it was a sunny morning) so that one could hardly look at it steadily* (Clive Staples Lewis. The Chronicles of Narnia. The Voyage of the 'Dawn Treader'). / *Тогда Каспиан приказал поднять знамя и **трубить во все трубы** и солдаты с суровыми лицами обнажили свои шпаги и торжественно промаршировали по улице, да так, что улица задрожала, а блеск от их брони так слепил глаза (утро было солнечным), что на нее невозможно было долго смотреть.* 4. *Now, I'm not one to **blow my trumpet!*** (A. J. Cronin. 'The Keys of the Kingdom', 'Strange Vocation') / *Я ведь не из тех людей, которые склонны **трубить во все трубы**.*

- *трубить в горн* (англ. *blow* (амер. *toot*) *one's horn*)

«Появилось это выражение в конце XVI века и до сих пор широко используется в повседневной речи. В те далекие времена было принято трубить в горн, сообщая всем о приезде монарха или богатой особы, а также приветствуя охотников, вернувшихся домой с добычей. Этим и объясняется его значение ‘подавать сигнал о чем-то’, ‘громогласно сообщать о каком-либо событии’» [Почуева 2018: 152]. Ср.: 1. *Алехин меня убеждал: такая ситуация в информационном мире от того, что боевики открыты для прессы, а мы молчим даже там, где нужно изо всех сил **трубить в горн**, делаем военную тайну из любой мелочи* (Г. Трошев. *Моя война*). 2. *Они стали яростно **трубить в горн** о том, что военный министр «ставит под сомнение президентский план урегулирования конфликта в Чечне»* (В. Баранец. *Генштаб без тайн. Книга 2*). 3. *In self-defence I got to **toot my horn** like a lawyer defending a client – his bounded duty ain't it to bring out the poor dub's good points?* (L. Sinclair. ‘*Babbitt*’, chapter IV) / *Ради самозащиты я должен сообщить о том, что как адвокат я обязан защищать клиента и выявить все лучшее, что есть в этом несчастном*. 4. *...it gets my goat when a fellow gets stuck on himself and goes around **tooting his horn** merely because he's charitable* (L. Sinclair. ‘*Babbitt*’, chapter III). / *... я просто из себя выхожу, когда человек воображает, что он бог знает кто и сообщает всем, что он делает только добро*.

### 2.1.2. Исследование внутренней формы фразеологических единиц с компонентом «струнный инструмент»

- *играть первую скрипку* (англ. *play first fiddle*)

Этот фразеологизм имеет значение ‘быть руководящим, самым влиятельным лицом при выполнении какого-либо дела’ [Молотков 1986: 165]. Образ фразеологизма ассоциируется с представлением о чьей-либо главной роли в той или иной сфере деятельности. Выражение используется в ситуациях, когда мы говорим о человеке как о лидере, который задает тон всей работе. Примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Сколько в эти напряженные дни происходило*

событий, в которых он, генерал Чумаков, **играл первую скрипку**, направляя наступательные и оборонительные бои по нужному руслу (И. Стаднюк. Война). 2. *How greatly it had affected him with its intimation that he **played first fiddle** in the life of his beloved* (J. Galsworthy. 'Swan Song'. Part I, chapter XII). / Как сильно его поразило открытие, что он играет первую скрипку в жизни любимой.

«Следует отметить, что появилось это выражение в Европе в конце XVII века, при создании первых струнных квартетов. Струнные смычковые инструменты всегда были основой симфонического оркестра, а сама скрипка в нем представляла собой самый совершенный и долговечный инструмент, сохраняющий лидерство на протяжении уже более трех столетий. Сначала выражение ассоциировалось лишь с речью музыкантов, но со временем приобрело переосмысленное значение и стало широко использоваться в речи людей всех профессий» [Почуева 2018: 151].

- *вторая скрипка* (англ. *second fiddle*)

Фразеологизм пришел к нам из оркестровой музыки, где первые скрипки 'ведут за собой' все инструменты, а вторые лишь исполняют сопровождающую партию. Этим и объясняется его значение 'играть второстепенную роль', 'быть подчиненным в каком-либо деле' [Жуков 2003: 79]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Старый чабан, больной и дряхлый человек, **вторая скрипка** какого-то князя, собирался уже богу молиться после ужина и ложиться спать, как, наконец, обратил внимание на странные крики* (Г. П. Данилевский. Беглые в Новороссии). 2. *I can't understand people like Dickie, what fun do they get out of always being **second fiddle**?* (G. Vidal. 'A Thirsty Evil', 'Pages from an Abandoned Journal') / Я не понимаю таких людей, как Дикки. Какое удовольствие всегда играть вторую скрипку?

- *be as fit as a fiddle* (букв. *стройный, как скрипка*) (рус. *в добром здравии*)

Издавна считалось, что звуки скрипки являются универсальным средством от многих болезней: они лечат не только душу, но и сердце,

поднимают настроение, стимулируют работу головного мозга. Существует поверье, что ее звуки останавливают время и уносят в другое измерение, вселяя в человека оптимизм и возвращая радость в жизни [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 529]. Более того, изящный и утонченный внешний вид скрипки часто сравнивают с телосложением человека, который обладает хорошим здоровьем, находится в прекрасной физической форме, весел и бодр. Отсюда и возникло это выражение, используемое в ситуациях, когда говорят об активном и здоровом человеке, полном жизни. Ср.: 1. *Степановича давно забыли, списали со всех счетов, а может, вычеркнули из списка людей, живущих на этом свете. Но Клычков пребывал в добром здравии. Он решил дожить остаток дней на лоне природы, через знакомых выхлопотал себе должность сторожа яблоневого сада на опытной сельскохозяйственной станции в двадцати километрах от Москвы* (А. Троицкий. Удар из прошлого). 2. *В саду, с лопатой в руках его встретил Власов, пребывающий в добром здравии* (Ю. Нагибин. Дневник). 3. *'I've had too good a nurse', he answered, shaking her hand, 'not to be fit as a fiddle by now'* (Fr. Norris. 'The Pit', 'Conclusion'). / – У меня была замечательная сиделка, – сказал он, пожимая ей руку, – и сейчас я совсем здоров. 4. *Just let me end this whole stupid business, and I'll be as fit as a fiddle* (J. Aldridge. 'A Captive in the Land', chapter XII). / *Когда закончится эта глупая история, и я уеду отсюда, у меня всю хворь как рукой снимет.*

### 2.1.3. Исследование внутренней формы фразеологических единиц с компонентом «ударный инструмент»

- *бить в литавры* (англ. *beat the drums*)

«Литавры – ударный музыкальный инструмент, в виде медного котла на треножнике, обтянутого кожей, звуки из которого извлекаются деревянными палочками. Литавры очень древнего происхождения и первые упоминания о них датируются XV веком. Возникновение этого выражения связано с тем, что в старину удары по литаврам служили предупреждением о



грозящей опасности. Именно этим и объясняется его значение как ‘сигнал тревоги в случае какого-либо бедствия’, ‘призыв обратить внимание на что-то’, ‘поднимать шум’» [Почуева 2017: 158]. Примеры из НКРЯ и БНК: 1. *На шум, прежде всего, прибежал довбиш, высокий человек с одним только глазом, не смотря, однако ж, на то, страшно заспанным. «Кто смеет бить в литавры?»* закричал он (Н. В. Гоголь. Тарас Бульба). 2. *It has been noticed that when a newspaper of a certain type lights on an incident which enables it at once to exhibit virtue and **beat the drums** of its own policy, it will exploit that incident ... without regard to the susceptibility of individuals* (J. Galsworthy. ‘Flowering Wilderness’, chapter XXII). / *Известно, что если газета определенного типа освещает событие, которое дает ей возможность продемонстрировать собственную добродетель и призывает обратить внимание на свою политику, то она не упустит шанса изложить это событие ... не считаясь с чувствами отдельных лиц.*

«В приведенных примерах образ фразеологизма ассоциируется с тревогой, волнением, поскольку громкий и отрывистый звук, который издают литавры, вызывает беспокойство и привлекает к себе внимание. Состояние тревоги может быть также выражено и другими фразеологизмами на музыкальную тему: *бить в набат, бить в барабан*» [Почуева 2017: 158].

«Однако существует и другое переосмысленное значение фразеологизма *бить в литавры* – ‘торжествовать по поводу победы, успеха’. Возникновение этого значения связано с тем, что в прежние времена военные победы обязательно сопровождались оркестровой музыкой, и среди инструментов особое место отводилось литаврам, удары по которым символизировали радость и веселье» [Почуева 2017: 158]. НКРЯ дает такой контекст: *Эрик Баскин сказал: – По-моему, рано бить в литавры. Дождемся окончательного решения вопроса* (С. Довлатов. Ремесло. Повесть в двух частях. Часть 2. Невидимая газета).

- *звонить в колокола* (англ. *ring the bells*)

Выражение используется в значении ‘объявлять о чем-либо’; ‘распространять какие-либо новости, известия’; ‘поднимать тревогу’ [Телия 2017: 236]. «В этом фразеологизме появление и развитие образа обусловлено метафорой, уподобляющей звон колокола языку человека. Глагол *звонить* подразумевает присутствие субъекта, сообщающего во всеуслышание о каком-либо событии, или призывающего обратить внимание на что-то, вызывающее беспокойство» [Почуева 2018: 151]. Ср.: 1. *Он был бы готов палить из всех пушек, какие есть на свете, бить в барабаны, звонить в колокола* (Л. Шестов. Творчество из ничего). 2. *Окружный начальник сначала храбрился и не прочь был даже посочувствовать неизвестному корреспонденту, но потом, пошептавшись о чем-то с исправником, вдруг побледнел и с этой минуты начал звонить в колокола, что это ни на что не похоже и что так, чего доброго, незаметно можно подорвать величественное здание общественного благоустройства* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Сатиры в прозе). 3. *One thing he had still looked forward to, he said, after he had paid his debt to society, was returning to Scipio to ring the bells with ropes again* (К. Vonnegut. Fohus Pocus). / *Единственное, о чем он до сих пор мечтал, – это вернуться в Сципион после того, как он вернет свой долг обществу, и снова звонить в колокола, дергая за веревки.*

Известно, что «звон колокола часто использовался на Руси в моменты опасности; нередко на колокольню забирался простой горожанин, не владевший мастерством и символикой звонов, а случайно оказавшийся поблизости в тревожную минуту. Таким образом, предупреждали о надвигающемся стихийном бедствии, пожаре, приближении вражеского войска» [Почуева 2018: 151].

## 2.2. Семантический аспект исследования фразеологических единиц с компонентом «музыкальный термин»

Рассматривая внутреннюю форму фразеологизмов с когнитивной точки зрения, следует обратиться к высказыванию А. А. Потебни о том, что

«внутренняя форма – это своего рода знак» [Потебня 1999: 84]. «Важно отметить, что знак появляется там, где что-то становится когнитивно значимым. Поэтому можно предположить, что внутренняя форма является особым знаком, который обладает двойственной природой. Чтобы подтвердить данное положение, проанализируем фразеологизм *как по нотам* / *so smooth as the notes*, имеющий значение ‘сделать что-то четко и последовательно, без неожиданных помех и затруднений’. Применяется это выражение в тех случаях, когда говорят об успешном выполнении чего-либо» [Почуева 2017: 159]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Далее все было разыграно как по нотам* (О. Гриневский. Восток – дело тонкое). 2. *Ире предлагалось идти между нами, и ей мы отводили, так сказать, негативную задачу: не делать страшных глаз и идти как обычно. Все разыгралось как по нотам. Ляма змейкой проскользнула в дверь коридорчика, когда Ира, я и замыкающий шествие надзиратель были еще довольно далеко* (Е. Гинзбург. Крутой маршрут: Часть 1). 3. *Her mother, as had Kinroy, went through all these events so smooth as the notes though she was on the stage* (Theodore Dreiser. The Genius, book III). / *Ее мать, как она и ожидала, прошла через все эти события так гладко как по нотам, как будто, была на сцене.*

«Анализируемый фразеологизм представляет собой номинативный языковой знак, объяснить который можно следующим образом: во-первых, выражение *как по нотам* обозначает денотативную ситуацию, когда какие-либо дела или события в жизни человека проходят без проблем и осложнений; во-вторых, через фразеологизм выявляется связь между мыслью и сознанием: почему, когда нам удастся что-то сделать легко, мы обращаемся к этому выражению? Дело в том, что в данном случае сигналом к его использованию выступает признак ‘так просто, как по нотам’, который сознание ‘схватывает’ из ситуации, ставшей основой для появления фразеологизма» [Почуева 2017: 159].

«Английский фразеологизм *hang up one's nose on quinta* и его русский эквивалент *повесить нос на квинту* употребляется в значении 'приходить в уныние'. В основе этой фразеологической единицы лежит образ *опечаленного* или *загрустившего* человека, который является ярким и понятным носителям обоих языков» [Почуева 2017: 157].

«Появилось это выражение в конце XVIII века в речи музыкантов. В словаре под редакцией В. М. Мокиенко его внутренняя форма объясняется тем, что во время игры скрипач обычно поддерживает инструмент подбородком, а нос его при этом почти касается квинты, самой высокой по тону струны у скрипки. Именно из-за сходства положения музыканта с видом приунывшего человека и возникло выражение *повесить нос на квинту*. В целом, фразеологизм играет роль стереотипного языкового представления грусти, печали, отчаяния» [Почуева 2017: 157]. Вот характерные примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Как бы то ни было, одного-двух неудачных представлений совсем недостаточно, чтобы повесить нос на квинту и не спать всю ночь* (Чехов. Письмо О. Л. Книппер, 4 окт. 1899). 2. – *Личные документы тоже украли? – Да. Служебное удостоверение. – А партбилет? – К счастью, я оставил его в своем служебном сейфе. Крыленко обрадовался. – Именно к счастью! – воскликнул он. – А то пришлось бы заявить в партком. А с партией не секретничают. Теперь возьмите мою машину и отправляйтесь домой. Вам надо прийти в себя. И не вешайте носа на квинту* (Л. Шейнин. Дебют). 3. *And yet – I don't know what's the matter with me today. Maybe it's an attack of spring fever, or staying up too late at Verg Gunch's, or maybe it's just the winter's work piling up, but I've felt like hanging up my nose on quinta all day long* (L. Sinclair. 'Babbitt', chapter V). / – *Да вот – сам не знаю, что со мной происходит! То ли весенняя лихорадка, то ли поздно засиделся вчера у Ганча, а может, просто измотался за зиму, не знаю, но только весь день меня тоска замучила.*

«Довольно часто бывает так, что значение фразеологизма связывают с конкретным историческим периодом жизни того или иного народа. Так,

например, выражение *заключительный аккорд*, которому соответствует английский эквивалент *a final chord*, восходит к эпохе Петра Первого и в то время использовалось как военный термин» [Почуева 2018: 152]. С его помощью обозначали «капитуляцию противника на условиях, которые он оговаривал для себя перед победителем» [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 42]. «Лишь с первой половины 19 века его стали употреблять с музыкальным значением. Аккордом начали называть сочетание нескольких звуков различной высоты, воспринимаемое как звуковое единство. В дальнейшем это выражение приобрело переосмысленное значение и стало использоваться в ситуациях, когда говорят об окончании какого-либо события, явления, действия» [Почуева 2018: 152]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Требовался всего-то один залп двух батарей; заключительный аккорд невиданного действия, поставивший бы окончательную точку на всей этой несомненной чертовщине* (И. Бояшов. Танкист, или 'Белый тигр'). 2. *Толчок, когда вздрагивает земля, когда в горах происходят обвалы и оползни, а здания разваливаются на глазах, – это лишь заключительный аккорд, которому предшествовало длительное вступление* (Б. Ляпунов. Неоткрытая планета). 3. *... it doesn't seem fair that I should miss **the final chord** when you consider all that I put up with before* (Е. Lathen. 'Accounting for Murder', chapter XX). / *... право же, будет несправедливо, если после всего, что мне пришлось перенести, я не увижу блестящего завершения этого дела.*

В русском языке существует выражение *попасть в тон*, соотносящееся с английским фразеологизмом *strike the right note*. Тон – одно из основных, широко используемых в музыке понятий, означающее звук определенной высоты или характер звучания инструмента. 'Попасть в тон' – значит придать инструменту (обычно струнному) тот или иной оттенок звучания, который требуется для исполнения какого-либо музыкального произведения. В нашей повседневной речи, мы часто употребляем это выражение в переносном значении, когда говорим о человеке, который пытается угодить кому-либо, подстроиться под чужие желания и взгляды. Ср.: 1. *О чем я и сказал Василию*

Алексеевичу, но хитроумный Николай Иванович Решетников, зная увлекающийся характер Хлудова и его слабую струнку – жадность, начал уверять меня, что я ошибаюсь: все эти недочеты можно устранить и уладить, стараясь **попасть в тон** желаний Василия Алексеевича (Н. Варенцов. Слышанное. Виденное. Передуманное. Пережитое). 2. – А у меня все поясница к ненастью тоскует, – завел было Харитон Артемьич политичный разговор, стараясь **попасть в тон** будущему зятю доктору (Д. Н. Мамин-Сибиряк. Хлеб). 3. Mercer saw at once that he had **struck precisely the right note** ... he mentally threw his speech out the window (D. Carter. 'Fatherless Sons', part I). / Мерсер сразу почувствовал, что взял верный тон ... он вдруг решил выбросить свою речь из окна. 4. But the evangelist did not quite **strike the right note**. These people were not disposed to think about submission and Heaven ... (W. Du Bois. 'The Ordeal of Mansart', chapter XIV). / Однако проповеднику не удалось задеть нужную струну. Его слушатели не были расположены думать о смирении и небесах ...

Английское устойчивое выражение *change one's note* соответствует русскому эквиваленту *изменить тон* и используется со значением 'говорить спокойнее, не так высокомерно, не так громко, как ранее'; 'сменить оттенок звучания голоса, речи'. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. **Изменить тон** и опять быть любезным Наполеону ничего не стоило: у него эти переводы делались быстро и безболезненно (Г. И. Чулков. Императоры: Психологические портреты). 2. И все мои отчеты с их сочувственным отношением к Международному Союзу рабочих печатались в осторожном и умеренном "Голосе", печатались без всяких выпусков, и я не помню, чтобы А. А. Краевский написал мне письмо с просьбою **изменить тон** или не вдаваться в подробности (П. Д. Боборыкин. Воспоминания). 3. And now Clyde, repulsed and somewhat shaken by this sudden counter on her part, decided on the instant that perhaps it might be best for him to **change his note** (Theodore Dreiser. 'An American Tragedy', book I-II). / И теперь Клайд, получив так внезапно суровый отпор,

был слегка ошеломлен и наконец, понял, что, пожалуй, ему лучше изменить тон. 4. *You still speak scornfully, and cynically, and sorely; but I will make you change your note* ... (Ch. Bronte. 'Shirley'). / *Вы все еще говорите презрительно, жестоко и с недостойным цинизмом. Я заставлю вас изменить тон ...*

По тону можно понять истинное отношение говорящего к собеседнику или конкретному предмету, явлению окружающего мира, о котором идет речь. Одно и то же высказывание, произнесенное разным тоном, способно поменять смысл, сказанных человеком слов. Известно, что замечание, сделанное мягким тоном, воспринимается доброжелательно, не вызывает негативных эмоций. Хотя, бывают случаи, когда в общении с людьми нужен грозный и даже грубый тон, чтобы человек понял и осознал всю серьезность сложившейся ситуации (Тональность [URL: <https://music-education.ru>]).

Вызывает также интерес фразеологизм *call the tune*, соотносимый в русском языке с выражением *здать тон*. Эта фразеологическая единица пришла из речи музыкантов, играющих на струнных инструментах. Как правило, один из них, занимающий ведущее положение в оркестре (так называемая 'первая скрипка') исполняет самую важную и трудную партию, а остальные музыканты следуют за ним. Этим и объясняется его значение 'начиная что-то, определенным образом оказывать влияние на ход, развитие чего-либо'; 'быть образцом для других' [Ожегов 2012: 667]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Мастеру предстояло сделать очень ответственный шаг: не только разместить среди кремлевских древностей колоссальное по величине здание, но по существу и задать тон* давно назревавшему обновлению города (С. А. Еремеева. Лекции по русскому искусству). 2. *He could not quite bad-tempered to his clients. You'd have thought as they were paying the money that they'd call the tune and do the bullying. That wasn't so. Santon bullied them and he was quite sure of himself although they weren't* (A. Christie. 'Endless Night', chapter III). / *Архитектор Сантон мог быть нелюбезным со своими заказчиками. Они платили деньги, и можно подумать, что они же будут ставить условия и*

заставят его принять их. А на самом деле было не так. Сантон заставил их подчиниться. Он был уверен в себе, а они нет.

Фразеологизм *be in tune (with)* и его русский эквивалент *в ладу с кем-то или чем-то* употребляются в значении ‘жить в полном согласии с кем-либо’. Ср.: 1. – *Слушай, Катерина: мне кажется, что отец твой не хочет жить в ладу с нами* (Н. Гоголь. Страшная месть). 2. *Кзаки с фабричными постоянно жили в ладу, водили хлеб-соль, даже имели между ними своих зазнобушек, – ссориться им, стало быть, не приходилось – невыгодно было* (И. Омулевский. Шаг за шагом). 3. ... *a trip of this sort is a delicate sort of affair, everybody's got to be in tune or else it's a dead loss* (S. Chaplin. ‘The Watchers and the Watched’, chapter VI). / ... *такая поездка – вещь деликатная. Тут все должны ладить друг с другом, иначе никакого толку от нее не будет.* 4. *Quiet settled over the little colored community of Stillveld, a quiet that was in tune with the stillness of the night* (P. Abrahams. ‘The Path of Thunder’, book I). / *И тотчас вся маленькая цветная община Стилвельда притихла. За столом воцарилась тишина, слившаяся с безмолвием ночи.*

Выражение произошло от слова *лад*, имеющего несколько значений. Доминирующим здесь является ‘способ расположения звуков, строй музыкальных произведений’; некоторые произведения имеют какой-либо избранный лад, другие же (особенно крупные музыкальные произведения) написаны с переходом на различные лады [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 329]. Как система взаимоотношений звуков, лад определяет мелодико-гармоническую основу музыкального произведения. Исполнять что-то в лад – значит стройно, в соответствии с правильной тональностью. Отсюда и говорят о человеке, который живет в полном согласии с кем-то, что он находится в ладу с теми, кто его окружает.

Внимания заслуживает и выражение *under the mute*, соотносимое в русском языке с фразеологизмом *под сурдинку*. Слово *сурдинка* происходит от латинского *surdus* – ‘глухой’ и представляет собой музыкальный термин.



Сурдинка – это специальное устройство, которое используется во время игры на музыкальных инструментах. С его помощью можно сделать звучание более тихим или заметно приглушить звук, чтобы не причинять беспокойства окружающим (*Под сурдинку* [URL: <http://fraze.ru/index>]). Играть *под сурдинку* значит пользоваться этим устройством при исполнении какого-либо музыкального произведения. В переносном же значении это выражение применяется в смысле ‘украдкой, тайком, втихомолку, не привлекая к себе внимания’. Отсюда и два его значения: ‘звучать тихо, приглушенно’; ‘действовать скрытно, незаметно’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Опилки летели длинными фейерверками, но всегда раздражающий визг пилы звучал здесь почему-то мягко, приглушенно. Пила как бы пела под сурдинку. За темным каналом – это и была Пряжка – подымались стапели судостроительных заводов, трубы, дымы, закопченные фабричные корпуса* (К. Г. Паустовский. Золотая роза). 2. *В частях или перевыборы командного состава. Под сурдинку уезжали из Каменской казаки, не желающие войны* (М. Шолохов. Тихий Дон). 3. ... *but I was playing under the mute as I am glad to remember about it* (Ch. Dickens. ‘David Copperfield’, chapter V). / ... *я притаился и промолчал, о чем мне приятно упомянуть.*

### **2.3. Когнитивная метафора как средство формирования значений фразеологических единиц**

В настоящее время известно, что метафора – это особый механизм, который позволяет представлять одну мысль через другую, уже более известную; это «скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго» [Арнольд 1981: 82]. В когнитивной науке метафора признается значимым фактором развития сознания, поскольку даже на подсознательном уровне человек способен проецировать одно явление на другое. Происходит это потому, что наш жизненный опыт организуется посредством некоего стереотипного образа – когнитивной модели, которая

воплощается в языке в форме метафоры. Этот образ появляется в результате объединения концептов в когнитивные структуры – фреймы, в которых реализуются знания человека об окружающем мире. Следует отметить, что этот процесс, как правило, предваряет возникновение фразеологических единиц, которым особенно присущи образность и метафоричность.

Рассматривая метафору с когнитивных позиций, следует заметить, что вопрос о соотношении возникновения образов и понятий в сознании носителей языка до сих пор остается открытым. Существует предположение, что «при образовании метафоры идет активация тех областей мозга, которые отвечают за наглядные и абстрактные образы» [Fauconnier, Turner 1998: 135]. При этом актуализируются два фрейма, а «формирование метафоры происходит по следующей схеме: восприятие человеком предмета или явления окружающего мира – процесс поиска ассоциируемых с конкретными языковыми формами фреймов – помещение содержания высказывания в уже имеющийся фрейм – интерпретация с учётом накопленного жизненного опыта» [Арутюнова 1990: 296]. Таким образом, фрейм отражает определенный прототип, сформировавшийся на основе полученного опыта и соотносимый с хранящимся в памяти обобщенным представлением о стандартной ситуации. В семантике фразеологических единиц, представляющих тот или иной фрейм, значения отдельных компонентов сводятся в единую, комплексную ситуацию, что позволяет целостно воспринимать значение конкретного фразеологизма.

Для исследования роли метафоры в процессе развития значений фразеологизмов были отобраны образные выражения из области искусства (с компонентами «музыкальное исполнение», «театральное искусство»), выступающие по отношению друг к другу как эквиваленты. Выбор фразеологических единиц из этой области не случаен, поскольку искусство играет важную роль в нашей жизни, культурно обогащая ее и формируя отношение к действительности путем непосредственного и непринужденного влияния на человека. Познавая и оценивая окружающий мир, искусство

воздействует на чувства и мысли людей, их мировоззрение, пробуждает творческие способности. Особенно это касается таких видов искусства, как музыка, театр, живопись. Изучая фразеологические единицы из данных тематических групп можно больше узнать о культурных традициях народа-носителя языка, его истории, особенностях национального мировосприятия.

### 2.3.1. Роль метафоры в процессе развития значений фразеологизмов с компонентом «музыкальное исполнение»

- *петь (воспевать) дифирамбы* (англ. *sing smb's praises*)

Выражение имеет значение ‘чрезмерно восхвалять, превозносить кого-либо’ и часто используется в ситуации, когда говорят о человеке, которого хвалят слишком восторженно и, как правило, незаслуженно [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 161]. По этой причине, фразеологизм имеет отрицательную коннотативную окраску и нередко произносится с неодобрением.

«Негативная окраска у этого выражения объясняется тем, что в Древней Греции дифирамбами называли торжественные хоровые песни, прославляющие бога растительности и виноделия Диониса. Этот бог у греков ассоциировался с грозной силой, символизирующей все самое необузданное в человеческой природе. Именно поэтому за этим выражением и закрепилась отрицательная оценка с оттенком сарказма или иронии, хотя, как свидетельствуют Интернет-источники, бывают случаи, когда люди ‘поют дифирамбы’ для того, чтобы поддержать человека в той или иной ситуации или просто подбодрить его. Со временем это выражение стало применяться к любым восторженным и хвалебным гимнам в честь кого-либо. Таким образом, в сознании людей возникла метафора, отождествляющая прославление бога Диониса с восхвалением обычного человека» [Почуева 2018: 151]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Игорь Иванович всегда первым вставал на ее защиту и начинал **петь ей дифирамбы!*** (И. Дмитриевский, Б. Четвериков. Мы мирные люди). 2. *You know that he goes round everywhere **singing your praises** and saying you're the greatest philosopher alive* (J. Lindsay. ‘Adam of a New World’, chapter VII). /

Знаете ли вы, что он повсюду поет вам дифирамбы и утверждает, что вы величайший из живущих сейчас философов?

- *петь (распевать) весело, звонко от полноты счастья* (англ. *sing like a lark* (букв. *петь как жаворонок*))

В этом фразеологизме появление и развитие образа обусловлено метафорой, уподобляющей пение человека трелям жаворонка. Употребляется выражение в ситуациях, когда речь идет о безмерно счастливом человеке, достигшем наивысшего блага в жизни, которым считается счастье. Своим пением человек показывает окружающим, что он счастлив и его переполняет чувство радости и восторга. Примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Когда же он вышел из гостиницы и пошел по утренним просторным улицам, то ему хотелось прыгать и петь от счастья, и, чтобы как-нибудь облегчить душу, он взобрался на лесенку, прислоненную к фонарю, из-за чего имел долгое и смешное объяснение с пожилым прохожим, грозившим снизу тростью* (В. Набоков. Подвиг). 2. *That evening ... Amelia came tripping into the drawing-room in a white muslin frock ... singing like a lark and as fresh as a rose ...* (W. Thackeray. 'Vanity Fair', chapter V). / *Вечером ... Эмилия вбежала в гостиную в белом кисейном платьице ... свежая как роза, что-то весело напевая ...*

- *петь в унисон* (англ. *sing with one voice*)

Слово *унисон* образовано от латинских слов *unus* "один" и *sonus* "звук". *Петь в унисон* в прямом значении означает «издавать звуки одинаковой высоты, которые воспроизводятся разными голосами или инструментами» [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 586]. В основе выражения лежит метафорическое уподобление пения в один голос, хором или исполнения музыкального произведения на одной высоте какому-либо действию, которое выполняют одновременно несколько человек. В переносном значении выражение используется в тех случаях, когда говорят о людях, живущих в полном согласии друг с другом, "душа в душу". Отсюда и его значение 'делать что-то совместно, в соответствии с чем-либо'; 'действовать согласованно'. Ср.

примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Иметь право прийти на сцену, ничего не совершать и жить так, чтобы зритель жил с вами в унисон – это великая радость* (К. С. Станиславский. Из первых бесед в Оперно-драматической студии). 2. *Ведь из этого может произойти следствие двоякого рода: или лицо, в руках которого будет сосредоточен, высший контроль над печатью, будет разрешать новые периодические издания только при известных условиях, и тогда всем придется **петь в унисон**, или же журнальные деятели, у которых образ мыслей более или менее известен, будут скрываться за подставными лицами* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Статьи из «Современника»). 3. *You must feel rather blank and let down. But you see, whether we served or not, we're all more or less **singing with one voice**. And we must help each other, by looking forward and not dwelling too much on the old miseries* (R. Aldington. 'All Men Are Enemies', part II). / *Должно быть, вы чувствуете себя обманутыми в своих ожиданиях. Но, видите ли, независимо от того, служили мы или нет, сейчас мы все вынуждены действовать сообща. И должны помогать друг другу, бодро смотреть вперед и не думать о пережитых несчастьях.*

Музыкальная теория дает такую трактовку: *унисон* – это исполнительская техника звукового соединения, синтеза, которая способна передавать самые разные настроения, характеры и образы, от торжества до драмы, привлекая особое внимание к значимости момента, эмоционально выделяя его. Однако *петь в унисон* достаточно сложно, поскольку это требует от исполнителя умения слушать, и слышать того, кто поет или играет на музыкальном инструменте (*Дышать в унисон, петь в унисон* [URL: <http://fb.ru/article/325564/unison>]).

- *лебединая песня* (англ. *swan song*)

Это выражение используется в ситуациях, когда говорят о последнем, наиболее значительном проявлении таланта писателя, художника, музыканта; о произведении искусства или литературы, ставшем последним, самым ярким событием в чьей-либо жизни [Телия 2017: 348]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК:

1. Несомненно и то, что без Художественного театра Чехов не написал бы своих “Трех сестер”, выдвинувших целый ряд замечательных артистов, не написал бы и “Вишневого сада” – своей **лебединой песни** (Н. Телешов. Записки писателя). 2. *I know that it is my swan song. I am almighty proud of it* (J. London. ‘Martin Eden’). / Я знаю, эта поэма – моя лебединая песня. И я очень горжусь ей.

Впервые фразеологизм появился в сочинениях древнегреческих и древнеримских писателей. Так, в трагедии Эсхила “Агамемнон” упоминается о лебеде, издающем удивительно красивые звуки, похожие на песню. Возникновение этого выражения связано с легендой о том, что лебедь может запеть лишь один раз в жизни – перед смертью и эта песня особенно прекрасна (*Лебединая песня* [URL: <https://masterok.livejournal.com/1323250.html>]). Метафора, лежащая в основе образа фразеологизма, уподобляет прощальную песню лебедя последнему, самому значительному творению человека в какой-либо художественной области – поэзии, живописи, литературе, музыке.

- *петь с чужого голоса* (англ. *sing (with) smb. 's voice*)

Выражение имеет значение ‘использовать чужие мысли’; ‘рассуждать о чем-то, опираясь на мнения, взгляды других людей’; ‘быть несамостоятельным в своих суждениях’. В прямом значении это выражение употребляется, когда говорят о подражании пению кого-либо в несвойственной певцу манере, о перенимании мелодии с голоса [Телия 2017: 519]. Образ фразеологизма мотивирован метафорическим отождествлением голоса и речевой способности человека, ее результатов (слов, фраз, мнений). В переносном смысле *петь с чужого голоса* означает повторять за кем-либо определенные действия, поступки. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Русский ум, вразуми ум наших, что пора нам жить своим умом и не петь с чужого голоса* (В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский). 2. ... *Hugo Usher ... had achieved his position through a facility for tabulating statistics, but more especially through push, well-timed publicity, and a remarkable capacity for **singing***

*other people's voices* (A. J. Cronin. 'Shannon's Way', book I). / ... Хьюго Ашер ... не был способен трудиться не жалея сил и пожертвовать всем ради науки; это был типичный человек, достигший положения благодаря умению выгодно использовать цифровые данные и таблицы, а особенно благодаря напористости и удивительной способности наживать научный капитал используя мысли других людей.

- *сбавить тон* (англ. *sing low* (букв. петь низким голосом))

Как правило, человек, обладающий низким голосом, на уровне интуиции воспринимается окружающими людьми, как тот, кто уверен в себе, внушает симпатию и доверие. Звук низкого голоса бывает очень эффективен, когда нужно произвести впечатление на кого-либо или убедить в чем-то своего собеседника. В переносном смысле выражение *петь низким голосом* означает 'беспристрастно выражать свои взгляды'; 'говорить спокойно, не повышая тон'. В создании его образа участвует метафора, в которой негромкая, сдержанная речь человека уподобляется низкой тональности голоса исполнителя. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. – *спросил Гош, не без труда заставляя себя хоть немного сбавить тон* (О. Дивов. Молодые и сильные выживут). 2. *But if he goes, and he's going to pose around as a relative of ours, he'd better sing low, or I'd advise the governor to have a few words with him* (Theodore Dreiser. 'An American Tragedy', book I). / *Но если он удержится, и будет изображать нашего родственника, ему бы лучше сбавить тон или я посоветую отцу поговорить с ним.*

- *запеть на другой лад* (англ. *sing another song*)

Это выражение мы употребляем в ситуации, когда кто-то часто меняет свое мнение или позицию; делает что-то не так, как раньше, не в свойственной себе манере. Отсюда и его значение 'вести себя иначе', 'действовать по-другому', 'расходиться во взглядах'. Примеры из НКРЯ и БНК: 1. *То-то же, – сказал ей значительно Степан Михайлович, – теперь ты на другой лад запоешь!* (С. Аксаков. Семейная хроника) 2. *Я бы его вот как подтянул. Он бы*

у меня *запел на другой лад* – и как бы шапку ломать передо мною стал (И. Тургенев. Ночь). 3. *If you were a grocery trust for the whole United States, you would be **singing another song*** (J. London. ‘The Iron Heel’). / Если бы вы стояли во главе компании, обеспечивающей Соединенные Штаты бакалейными товарами, вы запели бы по-другому. 4. *This time Leonard **sang another song**. He knew his workers were unionized and he started out by jollyng us* (W. Foster. ‘Pages from a Worker’s Life’). / В этот раз Леонард запел на другой лад. Он знал, что его рабочие являются членами профсоюза, и начал подшучивать над нами.

- *петь (запеть) по-новому* (англ. *sing a new song*)

Выражение в прямом смысле имеет значение ‘исполнить какое-нибудь вокальное произведение на новый лад’, ‘спеть что-либо совершенно по-другому’. Однако чаще его используют в образно-переносном значении в тех случаях, когда речь идет о людях, которые делают что-то совсем иначе, чем другие; пытаются пойти по новому пути. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Америка, наконец, вступила в войну. Своими торпедами Германия разбудила спящего гиганта, и телеграмма Циммермана сыграла в этом важную роль. Американцы, которые хотели оставить европейцев грызться друг с другом, теперь **запели совсем по-новому*** (Дж. Берри. Нежная война). 2. *Mr Crabbe had learnt at the school of Alexander Pope, and he wrote moral stories in rhymed couplets. Then came the French Revolution and the Napoleonic Wars, and the poets **sang new songs**, Mr Crabbe continued to write moral stories* (W. S. Maugham. ‘The Moon and Sixpence’). / Кребб отучился в школе Александра Поупа и стал писать нравоучительные стихи. Потом пришло время Французской революции и наполеоновских войн, поэты запели по-новому, а Кребб так и продолжил писать свои стихи.

### 2.3.2. Роль метафоры в процессе развития значений фразеологизмов с компонентом из сферы «театральное искусство»

- *играть роль* (англ. *act a part*)



Выражение возникло в театральных кругах в конце XIX века. Используется в значении ‘изображать кого-либо, воспроизводя манеры, поведение’; ‘притворяться кем-либо’ [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 495]. Образ фразеологизма сформирован метафорой, отождествляющей какую-либо роль в театре чьей-либо роли в той или иной сфере деятельности. Как правило, употребляют это выражение в ситуациях, когда говорят о человеке, который выступает в качестве кого-либо, тем самым оказывая влияние на какие-либо дела или события. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Он выехал на проминку за сорок минут до старта, сделал пару кругов, продолжая **играть роль статиста*** (А. Савельев. Аркан для букмекера). 2. *Но Стёпка, который в пещерке чувствовал себя больным, опекаемым, почти беспомощным, сейчас, в тайге, как-то незаметно для самого себя стал **играть роль проводника и даже покровителя*** (И. Л. Солоневич. Две силы). 3. *During the period 1876 – 1900 American Marxists had as their chief political organization the Socialist Labor Party. Despite their small numbers and various ideological weaknesses, they **acted a very important part** in the many sharp economic and political struggles of those years* (W. Foster. ‘Outline History of the World Trade Union Movement’, chapter XVI). / *В последней четверти 19 века главной политической организацией американских марксистов была социалистическая рабочая партия. Несмотря на свою малочисленность и идеологическую незрелость, марксисты играли очень важную роль во многих ожесточенных экономических и политических битвах тех лет.* 4. *He was a poser ... forever **acting a part**, striving to create an impression, to draw attention to himself* (Fr. Norris. ‘The Octopus’, book I, chapter III). / *Он был позер ... вечно играющий какую-то роль, жаждущий создать впечатление, привлечь внимание к своей особе.*

- *вжиться в роль* (англ. *live the part*)

Актеры – представители особой профессии: они могут рассказать со сцены о судьбе своего героя, заставить зрителя плакать и смеяться, радоваться и сопереживать. «Настоящий актер умеет образно мыслить и постоянно учится

перевоплощаться в разные роли. Создание убедительного образа – задача не из легких. Чтобы вжиться в роль, актеру зачастую приходится преодолевать долгий путь и добиваться безукоризненного исполнения непосильным трудом. Посещая репетиции, актеру важно выкладываться на них в полную силу, демонстрируя все эмоции персонажа максимально достоверно и глубоко. Искренняя вера в себя, оттачивание каждого жеста и слова, стремление показать подлинные чувства помогают актеру добиться невероятной правдоподобности. Ведь на сцене нужно не играть роль, а жить ею» (О природе актерской игры [URL: <https://lektsii.com/3-15712.html>]).

Что касается самого выражения, то его используют в повседневной речи, когда говорят о человеке, который обладает способностью быстро вживаться в чей-то образ, может хорошо освоить что-либо, приложив к этому максимум усилий и трудолюбия. Отсюда и его значение ‘войти в роль кого-то’, ‘привыкнуть к чему-либо’ [Жуков, Жукова 2015: 134]. В образе этого выражения отражена метафора, в которой правдиво сыгранная роль на театральной сцене уподобляется способности человека успешно осваивать что-то, благодаря своему старанию и напряженному труду. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Ей не требовалось большого труда, чтобы перевоплотиться, вжиться в роль* (А. Савельев. Аркан для букмекера). 2. *Но прежде, чем говорить о первобытном мышлении, прежде чем вжиться в роль первобытного человека, мы исследуем мышление вообще, используя и современный мыслительный аппарат в качестве инструмента исследования, и современное мышление в качестве объекта исследования, непосредственно доступного каждому из нас по личному опыту* (В. Ф. Турчин. Феномен науки. Кибернетический подход к эволюции). 3. *Perhaps after all I should have to live the part which Isabel had designed for me. I wondered if I should prove worthy of it* (I. Murdoch. ‘The Italian Girl’). / *Возможно, в конце концов, мне придется вжиться в роль, которую Изабел предназначила для меня. Я сомневаюсь только в том, сумею ли я это сделать.*

- *сыграть свою роль скверно, без души* (англ. *walk through one's part*)

Выражение означает ‘играть на сцене без удовольствия’; ‘равнодушно, небрежно исполнить свою роль’; ‘не вызвать интереса у зрительного зала своей игрой’. Метафора, лежащая в основе образа этого выражения, отождествляет роль актера, сыгранную им без воодушевления, – действиям, который человек выполняет неохотно, без желания. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *И все согласились с ним, что при таких обстоятельствах никак нельзя **играть свою роль без души*** (Е. Ильина. Четвертая высота). 2. *He was a peace-loving man and he had let her **walk through her part** cold rather than cause trouble* (F. S. Fitzgerald. ‘The Last Tycoon’). / *Он был мирным человеком и, чтобы не являться причиной неприятностей, разрешил ей отыграть свою роль без души.* 3. *But with wandering Willie this was an occasional and a rare fit of dullness ... arising either from fatigue, or contempt of the present audience, or that caprice which so often tempts painters and musicians and great actors, in the phrase of the latter, **to walk through their part** instead of exerting themselves with the energy which acquired their fame ...* (W. Scott. ‘Redgauntlet’). / *Но бродячий музыкант Вилли играл без всякого воодушевления... С ним это иногда случалось и объяснялось усталостью или презрением к присутствующей аудитории, или капризом, который так часто заставляет художников, музыкантов и великих актеров, играть свою роль без души, вместо того, чтобы приложить все усилия и проявить энергию, с которой они завоевывали свою славу ...*

- *устраивать сцену* (англ. *make a scene*)

Выражение имеет значение ‘излишне эмоционально объясняться с кем-либо’, ‘ссориться’. Его возникновение связано с тем, что актеры, играя в какой-либо театральной постановке, часто изображают сценки из реальных жизненных ситуаций, когда участникам приходится выяснять отношения. Отсюда и появилось это выражение, в образе которого отражена метафора, уподобляющая ссору сцене из театральной постановки. Ср. примеры употребления из НКРЯ и БНК: 1. *Я сдержался и не стал на прощание*

*устраивать сцену* (Г. Васильев. Роли, которые нас выбирают). 2. *Зиновий попросил маму не устраивать сцену, а надпись велел оставить как есть* (А. Львов. Двор). 3. *I say, it's childish to **make a scene** about a little thing like that* (W. S. Maugham. 'Complete Short Stories', 'The Outstation'). / *Послушайте, ну что за ребячество – устраивать сцену из-за такого пустяка.* 4. *She could not put him off; nor would she **make a scene** in public* (J. Galsworthy. 'The Man of Property'). / *Теперь ей не так просто будет отделаться; и устраивать сцену на людях она тоже не захочет.*

- *выступать (играть) на сцене* (англ. *be* (или *tread*) *on the boards*)

На протяжении всей истории значение слова *сцена* постоянно расширялось. Вот некоторые семантические компоненты развивавшейся полисемии: 1) 'декорация', 2) 'игровая площадка', 3) 'место действия' и даже в метафорическом переосмыслении – 'яркое зрелищное событие'. *Выступать на сцене* означает 'непосредственно участвовать в театральном представлении', 'примерять на себя какую-либо роль'. Применяется это выражение в тех случаях, когда речь идет о человеке, который действует неискренне, наигранно, как будто исполняя роль в спектакле. Ср. примеры его контекстного использования: 1. *Ее сестра, Наталья Петровна, училась декламации и, казалось, будто бы она все время **выступает на сцене*** (Ф. Н. Фигнер. Запечатленный труд. Т. 1). 2. *If you won't be a fish out of water in England unless you should **be on the boards** in our own national affairs* (J. Aldridge. 'Heroes of the Empty View'). / *Если вы не хотите чувствовать себя в Англии как рыба без воды, вы должны играть свою роль в нашей общественной жизни.*

- *сойти со сцены* (англ. *be out of the scene*)

Выражение имеет значение 'утратить свою значимость', 'устареть'. В прямом смысле так говорят, когда какая-либо пьеса теряет свою актуальность и ее перестают исполнять на театральной сцене. В переносном же значении «мы так говорим в тех случаях, когда кто-то оставляет свою былую деятельность» [Жуков, Жукова 2015: 386]. Образ выражения содержит метафору, в которой

уход со сцены уподобляется утрате прежней энергии, силы. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Панацея в виде «Комитета спасения», очевидно, выдвинута потому, что завтра ЦИК должен был сложить полномочия, а его лидеры сойти со сцены* (Н. Н. Суханов. Записки о революции. Книга 7). 2. *Но потом приходит время более трудное, чем приступ; как понять, что пора сойти со сцены с достоинством?* (К. Н. Леонтьев. Воспоминания) 3. *At first, he had promised to take Daphne to the ball as a sort of duty and to let Wally O'Brien know he could not play fast and loose with her. Then, when Wally was out of the scene, he wanted to make the ball some sort of compensation and defence for Daphne* (К. S. Prichard. 'Winged Seeds', chapter VI). / *Сначала он чуть ли не по обязанности наобещал Дафне пойти с ней в Горное училище – ему хотелось, чтобы Уолли О'Брайен знал, что с ней нельзя так обращаться. А потом, когда Уолли уже сошел со сцены, он решил превратить этот бал в своего рода реванш для Дафны.* 4. *... the reason for my not going back to research is that I've lost confidence; I feel I'm out of the scene* (J. Lindsay. 'All on the Never-Never'). / *... причиной того, что я не вернулся к научно-исследовательской работе, была потеря веры в себя. Я чувствую, что мне пора сойти со сцены.*

- смена декораций (англ. *a change of scene*)

Современный театр не может существовать без декораций, поскольку с их помощью актерам удастся наиболее точно и правдоподобно передать суть постановки. Во время спектакля нередко бывает необходимость сменить декорации для того, чтобы поменять место действия, которое разыгрывается на сцене. Это и послужило источником появления данного фразеологизма, получившего со временем переосмысленное значение 'перемена обстановки', 'быстрая смена событий'. Выражение содержит метафору, в которой смене театральных декораций во время антракта, уподобляются какие-либо изменения в жизни человека. Примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Чтобы не сгореть, он начал разжимать замок, но вибрации все равно нарастали, пошла быстрая смена декораций и он понял, что попал в зону высокой турбулентности, в*

*самый эпицентр* (С. Осипов. Страсти по Фоме. Книга вторая. Примус интер парэс). 2. “О, да он совсем не глуп”, – думала Люба, несколько обиженная такой быстрой **сменой декораций**. Да, оно даже немножко обидно, что такие горячие чувства и так быстро проходят (Д. Мамин-Сибиряк. Любовь). 3. *You want a **change of scene**, my girl, that’s what’s the matter with you. You’re as fed up with all of us as you are with John* (М. Dickens. ‘The Happy Prisoner’, chapter VIII). / Тебе нужно переменить обстановку, моя девочка. В этом все дело. Все мы, в том числе и Джон, тебе изрядно надоели. 4. *There was a silence. Then, heaving himself up, he suggested that we might have a **change of scene**. We went into the drawing-room, where he ordered brandy* (С. Р. Snow. ‘Corridors of Power’). / Воцарилось молчание. Затем он поднялся и предложил для смены обстановки перейти в другую комнату. Мы пошли в гостиную, где он распорядился принести коньяк.

- интересно, забавно как в театре (англ. *as good as a play*)

Наблюдая за игрой актеров в театре, люди понимают, что происходящее на сцене нередко повторяет то, что бывает в реальной жизни. Разыгрываемые в спектакле события, не только вызывают у зрителя интерес, но могут и позабавить, если вспомнить о том, что повторяемый «круговорот событий» часто ставит человека в комические ситуации. На основе такого сравнения и возникло это выражение, используемое в значении ‘веселить кого-либо’, ‘доставлять удовольствие чем-либо’. В целом, оно образовано метафорой, уподобляющей театральную игру на сцене тому, что реально происходит в повседневной жизни. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *В громадной гостиной – Лёля таких больших комнат никогда и не видела, метров сорок – за столом под люстрой, как в театре, сидели несколько мужчин и женщин; ужин был в разгаре, еды много, отборной и, сразу видно, не домашнего приготовления, а из ресторана* (Ю. В. Трифонов. Долгое прощание). 2. *При этом он понижал голос, и это звучало, забавно, как в театре – реплики в сторону, которые якобы зритель не слышит* (Фазиль Искандер. Сандро из Чегема (Книга 1)). 3. *It*

*was as good as a play to see his father with the children* (J. Galsworthy. 'The Man of Property', part II, chapter VI). / *Было забавно, как в театре, видеть отца и детей вместе.* 4. *To listen to him was as the phrase goes, as good as a play and much better than most* (W. S. Maugham. 'The Moon and Sixpence'). / *Слушать его было истинным наслаждением; с ним, как говорится, можно в театр не ходить.*

- *вызвать гром (бурю) аплодисментов* (англ. *stop* (или *steal*) *the show*)

Традиция аплодировать восходит к глубокой древности. В те времена аплодисменты представляли собой некий язык, на котором люди обращались к богам. Рукоплескали не только актерам во время театральных представлений, но и на различных праздниках, при крещении младенцев, посещении храмов, важных общественных мероприятий. Считалось, что, таким образом, человек прославляет богов и привлекает к себе их внимание (*Аплодировать* [URL: <http://lifecity.com.ua/?l=knowledge&mod=view&id=1047>]). «Изобретение» аплодисментов в мифологической традиции приписывают древнегреческому богу Кротосу, которого называют искуснейшим стрелком из лука. Он жил на горе Геликон и был нежно любим своими сводными сестрами – музами. По легенде, аплодисментами он награждал их за удачную стрельбу из лука.

В настоящее время аплодисменты воспринимаются как кинетический знак, прозрачный по семантике и вполне естественный. Зрители аплодируют актерам, певцам, музыкантам, ораторам и т.д., порой даже прерывая ход осуществляемого действия. В метафоре, лежащей в основе образа данного выражения, бурные рукоплескания уподобляются стихийному природному явлению. Используется это выражение в тех ситуациях, когда люди хлопают в ладоши в знак одобрения или приветствия кого-либо. В театре аплодисменты – благодарность актерам за представление, которое доставило зрителям истинное удовольствие. Отсюда и значение фразеологизма – 'положительно оценивать увиденное', 'наградить кого-либо открытыми одобрениями'. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Несколько раз буря аплодисментов утихла, но едва только*

Дюкруа подходила к роялю, как новый взрыв восторга заставлял ее возвращаться к краю эстрады (А. И. Куприн. Каприз). 2. Когда после оркестрового вступления открылся вид на Красную площадь с широким помостом, устланным сукном малинового цвета, с праздничной толпой в ярких и пестрых нарядах на фоне кремлевских стен и собора Василия Блаженного, в зрительном зале раздался **гром аплодисментов** (Ю. Елагин. Темный гений). 3. ... then suddenly Mrs. Jessup recalled that she had seen a play given by the students at the high school, and in it by the extraordinary verve of her acting, was a girl who had **stopped the show** (L. Sinclair. 'World's End'). / ... вдруг Миссис Джессон вспомнила, что в прошлом году видела любительский спектакль в городской школе и там была одна из учениц, которая вызвала гром аплодисментов своей необыкновенной игрой.

- *постоянная труппа* (англ. *a stock company*)

Словом *труппа* с эпохи Средневековья обозначают творческий коллектив актеров, певцов и музыкантов. Театральная труппа, как правило, состоит из артистов, которые подбираются соответственно репертуару театра, его системе, различным творческим аспектам и т.д. Актеры, входящие в нее, представляют собой коллектив единомышленников. Важный признак труппы – ее постоянство, устойчивость. «Труппа – это талантливые люди, работающие вместе и соперничающие друг другу, готовые радовать и удивлять своих зрителей» (*Труппа* [URL: <http://fb.ru/article/279749>]).

Используя выражение *постоянная труппа* в переносном смысле, носители русского и английского языков имеют в виду коллектив какой-либо компании или организации, чей состав не меняется с годами, несмотря на различные обстоятельства. Развитию переносного значения способствовала трансформация лексического значения слова-опоры: лексема *труппа* с конца XIX в. стала употребляться не только в прямом смысле, но и метафорически в значении 'группа людей, объединенная общими интересами и общей целью, сохраняющая свой постоянный состав'. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. К



концу его лекции вся **постоянная труппа** была взволнована, потрясена, восхищена и готова целиком немедленно броситься на Сенатскую площадь, чтобы в декабрьский мороз, даже не накинув пальто и дамские шубки, стать перед строем солдат, под картечь (С. Алешин. Встречи на грешной земле).

2. *John Martin had been one of the numerous unpromising young actors in a New England stock company* (G. Vidal. 'Williwaw', chapter I). / Джон Мартин был одним из многочисленных ничего не обещающих молодых актеров, в составе постоянной труппы театра в Новой Англии.

- *играть на публику* (англ. *play to the gallery* (букв. *играть, подлаживаясь под вкусы галерки*))

Выражение имеет значение 'подделываться под чьи-либо вкусы', 'стремиться к дешевым эффектам' [Кунин 1984: 588]. Используется в ситуациях, когда человек, пытаясь произвести впечатление на кого-либо или желая достичь определенной цели, намеренно привлекает к себе внимание окружающих и при этом ведет себя крайне неестественно. Метафора, лежащая в основе его образа, уподобляет игру актера на театральной сцене наигранному поведению человека в той или иной жизненной ситуации. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *У нас есть такие люди, которые любят **играть на публику*** (Л. К. Чуковская. Процесс исключения). 2. *Это ужасно, если она будет **играть на публику*** (А. Пантелеев. Наша Маша). 3. *He took the floor ... attracting all attention to himself, **playing to the gallery**, clamorous, full of noise* (Fr. Norris. 'The Octopus', book I, Chapter III). / Он вдруг вскочил на ноги ... обратив на себя внимание всех присутствующих. Он размахивал руками и чуть ли не кричал, рассчитывая на дешевый эффект. 4. *If a courageous writer ... asserted that Edward Driffield had never written anything better, he was ignored. His honest opinion was ascribed to a base desire to **play to the gallery*** (W. S. Maugham. 'Cakes and Ale'). / Если бы нашелся писатель, который мужественно заявил бы, что это лучшая книга из всего написанного Эдвардом Дриффилдом, от этого

*справедливого мнения либо отмахнулись бы, либо приписали его желанию поддаться под вкусы толпы.*

- *за кулисами* (англ. *behind the scenes*)

Кулисами называют элементы театральной декорации, располагающиеся по краю сцены. Публике вход за кулисы, как правило, воспрещен, поэтому все, что происходит за пределами сцены, за кулисами всегда вызывало и вызывает у зрителей огромный интерес. Этим психологическим феноменом объясняется устойчивость предложно-падежной конструкции *за кулисами*, получившей переосмысленное значение ‘скрытая от большинства людей сторона, сфера какой-либо деятельности’. Образ выражения создается метафорическим уподоблением какого-либо действия, происходящего за сценой, тому, что намеренно утаивается от окружающих [Почуева 2018: 37]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Но за кулисами постоянно присутствовала мрачная фигура командующего Таизским военным округом подполковника Салеха* (О. Гриневский. Восток – дело тонкое). 2. *Шулепников необъяснимо быстро стал деятелем. Впрочем, объяснимо: за кулисами стоял отчим, обладавший гигантскими возможностями* (Ю. Трифонов. Дом на набережной). 3. *He was therefore all the more disgusted when Helen unexpectedly turned up next day, full of lurid stories of what was happening **behind the scenes** and of the calamities in store* (R. Aldington. ‘All Men Are Enemies’, part III, chapter V). / *Поэтому ему было особенно неприятно, когда на следующий день совершенно неожиданно появилась Элен с целым ворохом жутких рассказов о том, что происходит за кулисами и обо всех грозящих бедствиях.* 4. *Of all the attacks upon Hopkins, the one that probably angered and amazed him most was the fantastic charge that, in the fall of 1943, he had plotted **behind the scenes** in the White House to have General Marshall removed from his position as Chief of Staff and kicked upstairs to some sinecure command in Europe* (R. E. Sherwood. ‘Roosevelt and Hopkins’, ‘Introduction’). / *Среди всех нападок на Хопкинса, вероятно, более всего раздражало его и удивляло фантастическое обвинение, будто осенью 1943*

года он интриговал за кулисами Белого дома, чтобы добиться отстранения генерала Маршалла с поста начальника генерального штаба и увольнения его в почетную отставку, назначив на какой-то командный пост в Европе.

- *приподнять завесу* (над чем-либо) (англ. *lift* (или *raise*) *the curtain* (букв. *поднять занавес*))

Образной основой выражения, по мнению специалистов в сфере фразеологической этимологии, стала деталь египетского мифа о богине Исиде. В Древнем Египте она почиталась как хранительница сокровенных тайн природы и олицетворение ее жизненных сил. Богиня изображалась покрытой завесой, струящейся тканью. Считалось, что за этой завесой таится сама истина и только сама богиня может снять ее и таким образом явить миру эту истину (Исида [URL: <https://www.liveinternet.ru/users/angel767/post409310134>]). Отсюда значение выражения *приподнять завесу* – ‘поделиться какой-либо тайной’, ‘раскрыть что-либо засекреченное’, ‘сделать что-то более явным’. Развитию переносного значения у этого выражения способствовало то, что слово *завеса* со временем стало употребляться преимущественно метафорически в значении ‘прикрытие, за которым скрывается нечто неизвестное’ [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 195]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *И нельзя ли, поняв этот секрет, слегка приподнять завесу над неувядаемой молодостью и долголетием?* (М. Зощенко. Возвращенная молодость) 2. *Я пользовался репутацией ловкого следователя, а потому мне интересно было приподнять завесу с дела о загадочной смерти Можаровской, но чем я глубже вдумывался, тем раскрытие преступления казалось мне важнее и необходимее* (А. Шкляревский. Секретное следствие). 3. *What would the ruffian say, if we setting at naught, like him, the decencies of social intercourse, were to raise the curtain which happily conceals his private life from general ridicule, not to say from general execration?* (Ch. Dickens. ‘Pickwick Papers’). / *Что бы сказал этот грубиян, если бы мы пренебрегли, подобно ему, правилами общественной благопристойности и приподняли завесу, которая, к счастью для него,*

защищает его личную жизнь от насмешек. 4. *But as she heard Mark giving his evangel of the right of the workers ... it was as if a curtain had been lifted before her eyes* (K. S. Prichard. 'Working Bullocks', chapter XXII). / Но когда она услышала, как Марк говорит о своей вере в рабочее дело ... то у нее словно пелена с глаз спала.

- опустить занавес (завесу) (англ. *bring* (или *ring*) *the curtain down*)

Это выражение пришло из театральных кругов: в традиционной сценической эстетике, когда спектакль заканчивается, актеры кланяются зрителям и занавес на сцене опускается. Этим и объясняется его значение – ‘завершить что-либо’, ‘положить конец чему-либо’. Используется выражение, как правило, в тех ситуациях, когда говорят о каком-либо событии, которое благополучно закончилось или увенчалось успехом. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Ведь опять, как в Рязске, полиция прикажет опустить занавес* (А. И. Куприн. К славе). 2. *О, оправдайте поскорее вашего клиента, г-н защитник, хотя бы для того только, чтоб поскорее опустить занавес и избавить нас от этого зрелища* (Ф. М. Достоевский. Дневник писателя. 1876 год). 3. *So the camp-marshal realized suddenly that it was time to ring down the curtain on this drama* (L. Sinclair. 'King Coal', book II, chapter XV). / Комендант лагеря вдруг понял, что самое время положить конец разыгравшейся здесь драмы. 4. *And while none of these conversations had as yet done more than make extra work for the investigators, it was always possible that the next one might be, as Dewey put it, "the break that brings down the curtain"* (Т. Capote. 'In Cold Blood', part II). / И хотя единственным результатом этих допросов была лишь дополнительная работа для следователей, но каждый новый допрос мог наконец-то дать следствию ключ к раскрытию преступления и, как выразился Дьюи, “подвести черту”.

- железный занавес (англ. *iron curtain*)

Данное выражение также имеет театральное происхождение. Ныне мало кому известно, что в некоторых европейских театрах в конце XVIII века реально существовал железный занавес. Его использовали во время

театральных представлений для защиты зрителей от огня, которым освещали сцену. В случае пожара занавес опускался и наглухо отделял сцену и примыкающие к ней помещения от зала, что позволяло зрителям безопасно покинуть театр. Фразеологизм *железный занавес* получил широкое распространение после выступления английского премьер-министра У. Черчилля, которое послужило своеобразным сигналом к «холодной войне», отделившей Советский Союз от капиталистических стран Запада (*Железный занавес* [URL: <http://fb.ru/article/192270>]). Из английского языка уже устойчивым, образным это выражение пришло в русский язык. Развитию переносного значения способствовало то, что слово *занавес* как устройство, изолирующее часть здания во время пожара, стало использоваться главным образом в метафорическом смысле в значении 'политический барьер в международных отношениях', препятствующий взаимным контактам разных стран [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 200].

В последние три десятилетия это выражение расширило семантику и сферу употребления: ныне оно далеко не всегда имеет политический смысл и часто применяется к иным сферам человеческой деятельности. Например, о скрытном человеке говорят, что он выставил вокруг себя *железный занавес*. Так у фразеологизма появилось «новое, современное значение, подчеркивающее первоначально идею разделения и тайны, затем изолированности и отрешенности от внешнего мира и, наконец, какой-либо преграды или препятствия на чем-то жизненном пути» [Почуева 2018: 38]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Много лет спустя, когда железный занавес был поднят наполовину и даже, может быть, выше, я ездил на один месяц читать лекции о советской драматургии в Канзасский университет и свидетельствую: американская молодежь в своем подавляющем большинстве замечательная, она, может быть, менее эрудированная, чем наша, но более открытая и простодушная* (В. Розов. Удивление перед жизнью). 2. *В те годы, когда железный занавес прочно закрывал границы, считалось, что за всеми,*

кто уходит в заграничный рейс, нужен глаз да глаз (О. Глушкин. Анкетные данные). 3. *It became evident that Redwood had still imperfectly apprehended the fact that **an iron curtain** had dropped between him and the outer world* (H. G. Wells. 'The Food of the Gods', book III). / *Скоро стало очевидно, что Редвуд не успел еще успокоиться и принять тот факт, что между ним и внешним миром воздвигнут железный занавес.* 4. *Yesterday Mr. Goodwyn, the Associate Warden, informed me that my letters had contained editorial comments and directives on national and foreign affairs and that this is contrary to Federal Bureau of Prisons regulations ... I'm incensed and if I should write further I might jeopardize my efforts to break through **the iron curtain** here* (E. Dennis. 'Letters from Prison', 1951). / *Вчера мистер Гудвин, помощник смотрителя тюрьмы, проинформировал меня о том, что в моих письмах содержатся комментарии и указания по вопросам внутренней и внешней политики и что это противоречит правилам Федерального управления тюрем ... Я взволнован и боюсь, что если продолжу это письмо, то могу поставить под угрозу успех своих усилий прорвать здешний железный занавес.*

- *подать реплику* (англ. *give smb. the cue*)

В театральном искусстве реплика представляет собой составляющий элемент драматического диалога, отдельное высказывание персонажа. Совокупность реплик одного актера составляет текст его роли в спектакле или в театральном представлении. Для репетиционного периода пьеса, как правило, распределяется по ролям и каждый актер, занятый в постановке, получает полный текст своей роли, с репликами, которые ему предстоит произносить на сцене перед зрителями (*Реплика* [URL: <http://maxvoloshin.ru/?item=085a4e27>]). В переносном смысле *реплика* – 'слова, которые произносятся в ответ на высказывание собеседника'. Отсюда и значение выражения *подать реплику* – 'выразить вслух свои мысли о ком-то или о чем-то', 'сказать что-либо', 'обменяться фразами с кем-либо'. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Я не успел **подать реплику**: ноги скользнули вперед, обгоняя ход моих мыслей*

(Н. Н. Шпанов. Голубеграмма из Усть-Сысольска). 2. Федос повел несколько удивленным взглядом на барыню и промолвил, чтобы **подать реплику** (К. М. Станюкович. Нянька). 3. ... *these secret and undreamable bonds were being established. They it was that could have **given the cue** to her saying yes when she had meant to say no* (J. London. 'Burning Daylight', part II). / ... *нить за нитью сплетались эти тайные, невидимые узы. Возможно, именно они и подсказали ей **подать реплику** "да", когда она думала сказать "нет"*.

- *miss a* (или *one's*) *cue* (букв. *пропустить реплику*) (рус. *упустить возможность*)

Лексема *реплика* имеет несколько отличные значения в разных профессиональных сферах употребления (юриспруденции, журналистике, точных науках и т.д.). Применительно к театру *реплика*, как уже отмечалось, означает фразу, которую актер говорит в ответ на слова другого действующего лица спектакля. Однако, бывают случаи, когда актер пропускает свою реплику, волнуясь на сцене, или забывает ее. В подобных ситуациях появилось английское выражение *miss a (one's) cue*, имеющее русский эквивалент *упустить возможность*, со временем получившее переосмысленное значение 'потерять шанс добиться или достичь чего-то в жизни'; 'оставив без внимания представившийся случай, лишиться чего-либо'; 'вовремя не воспользоваться чем-либо'. В создании образа фразеологизма участвует метафора, в которой неиспользованная человеком возможность уподобляется случайно пропущенной или забытой реплике актера. Ср. примеры из НКРЯ и БНК:

1. *Надо не **упустить возможность** – не возможность что-то сказать или поспешить вставить еще и свое слово в хор голосов, в надежде, что и нас тоже услышат, а возможность вслушаться в молчание, которым молчит земля* (В. В. Биbihин. Язык философии).
2. *Продолжая интересоваться философией, я не мог **упустить возможность** послушать Риккерта* (М. В. Вишняк. Дань прошлому).
3. *'I think that's a very good idea', said Obbaldiston, who did not **miss a cue*** (C. P. Snow. 'Corridors of Power', chapter II). /

– Я думаю, это очень хорошая мысль, – сказал Оббалдистон, который не упустил возможности вовремя вставить реплику. 4. *I said, ‘Poor Anne’, ‘he repeated. ‘I heard you’. ‘You’re **missing your cues**. You’re supposed to say: ‘Why poor?’ So that I can let the audience know what I’m thinking’* (M. Dickens. ‘The Happy Prisoner’, chapter V). / – Я сказал, “бедная Энни”, повторил он снова. “Я услышала вас”. Вы пропускаете свои реплики. Вам следовало бы спросить: “Почему бедная?” И я бы позволил зрителям узнать о том, что я думаю.

- *take one’s (или the) cue from smb.* (букв. брать чью-то реплику в качестве образца) (рус. следовать примеру кого-либо)

Выражение имеет значение ‘повторять, воспроизводить в точности чьи-либо действия’; ‘поступать подобно кому-либо’. Применяется оно в тех случаях, когда мы говорим о человеке, который любит подражать кому-то или следует за кем-то в своем образе жизни, поведении, поступках. В данном выражении чья-либо реплика метафорически переосмысливается и воспринимается как образец для подражания. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Но **следовать примеру** Крылова было слишком трудно, да и не очень надежно* (Д. Гранин. Иду на грозу). 2. *К счастью они действовали в одиночку; и по большей части не безнаказанно, что не только не воодушевляло других, но и отбивало в них всякую охоту **следовать примеру** первых* (Е. Саранчов. Хивинская экспедиция 1873 года). 3. *Scotland was governed from Edinburgh by her own Privy Council, but that body **took its cue** from Whitehall, and was under no control either from the Scottish Parliament or the Church Assembly* (G. M. Trevelyan. ‘History of England’, book IV). / Шотландией управлял ее собственный тайный совет из Эдинбурга, но это правительство следовало по примеру Уайтхолла, не подчиняясь ни шотландскому парламенту, ни духовным властям. 4. *And she startled Francis by turning to him. ‘Good night, then, since you also consider a typewriter better company’. ‘Yes, I’d better get back to my work’, said Francis, **taking the cue*** (J. Lindsay. ‘A Local Habitation’). / И, немного озадачив Френсиса, она повернулась к нему и сказала: “Спокойной ночи, раз вы



*предпочитаете общество пишущей машинки моей компании*”. “Да, мне, пожалуй, надо возвращаться к своей работе, – сказал Френсис, поняв намек.

- *fill the bill* (букв. заполнить собою всю афишу) (рус. затмить всех <своим успехом>)

Афиша представляет репертуар театра и его актерский состав, в ее графическом и живописном исполнении отражаются взгляды и вкусы зрителя конкретной эпохи. В определенные периоды развития театра афиши о спектаклях являлись шедеврами живописи: к их оформлению привлекались самые известные художники. В настоящее время афиша, хотя и носит чаще всего сугубо информативный характер, является неотъемлемой частью культуры. Первоначально английское выражение *fill the bill* употреблялось только в прямом смысле – в театральных кругах по отношению к актеру, имя которого заполняло большую часть афиши. Со временем оно приобрело образно-переносное значение ‘превзойти кого-то в чем-то’, ‘оказаться лучше других’. В образе выражения содержится метафора, в которой яркая театральная афиша и имя на ней, привлекающие к себе внимание, уподобляются чьему-либо успеху в той или иной сфере деятельности. Русский эквивалент *затмить всех своим успехом* также явно театрального происхождения. Вот показательные примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Хитрость тут заключалась в том, что в полуфиналах совсем не обязательно было затмить всех – главное попасть в четверку* (А. Гладилин. Большой беговой день). 2. *Мои редкие наезды в Христианию доставляли ему истинную радость, так как давали лишний предлог затмить всех коллег своим подчас подчеркнутым восточным хлебосольством* (А. А. Игнатъев. Пятьдесят лет в строю. Кн. 3). 3. *‘Do you think I’d fill the bill?’ ‘Of course you would, Augie’* (S. Bellow. ‘The Adventures of Augie March’). / – *Вы думаете, я смогу затмить всех? Конечно, ты сможешь, Оджи.* 4. *For many years he had ceased regretting, even vaguely, the son who had not been born. Fleur filled the bill in his heart* (J. Galsworthy. ‘To Let’, part I, chapter I). / *Он давно уже перестал жалеть, хотя*

бы смутно, о сыне, который так и не появился на свет. Флер смогла полностью заполнить его сердце.

- *put smb. in the limelight* (букв. поставить кого-то в свет рампы, оказаться в свете рампы) (рус. сделать кого-либо известным, сделаться известным)

С помощью световых эффектов на сцене можно воспроизвести место и обстановку действия, подчеркнуть сюжетные повороты, передать тончайшие зрительные нюансы. От качества света во многом зависит успех театральной постановки. Немаловажную роль в осветительной системе театра играет *рампа* – специальное устройство, предназначенное для освещения пространства сцены спереди и снизу. Свет рампы служит для смягчения контрастных теней, возникающих при верхнем освещении. В переносном смысле, словом *рампа* часто обозначают театр в целом, или сцену, на которой выступают актеры. Выражение *put smb. in the limelight* означает в метафорическом смысле ‘быть на виду’, ‘оказаться в центре внимания’. Используется оно в ситуации, когда речь идет о человеке, который снискал славу, известность, стал заметным, оказался на виду у всех. Именно поэтому русский эквивалент данного английского выражения – *сделать кого-либо известным, сделаться известным*. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Надобно его сделать известным, и я сего же дня напишу его историю и напечатаю* (П. Л. Яковлев. Чувствительное путешествие по Невскому проспекту). 2. *The hardly fought election had put him in the limelight ...* (A. Christie. ‘Sparkling Cyanide’). / *Участие в ожесточенной предвыборной борьбе сделало его известным.*

- *иметь успех (о пьесе, спектакле)* (англ. *carry across the footlights*)

Выражение используется в ситуации, когда речь идет о театральной постановке, заслужившей одобрение зрителей и пользующейся большим успехом среди ценителей театра. Отсюда и его значение – ‘добиться признания публики’, ‘пользоваться огромной популярностью’, ‘достичь поставленной цели’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Зато в антракте вы можете*

поговорить с театральным критиком: он расскажет вам идею пьесы, разберет ее достоинства и недостатки, оценит игру актеров, и даже скажет, провалилась пьеса или будет **иметь успех** (Ф. К. Сологуб. Публицистика разных лет). 2. Очень интересно нашему театру, чтобы здесь поставили новую пьесу, да которая, по-видимому, может **иметь успех** (М. А. Булгаков. Театральный роман). 3. *It is very unlikely that the dramatist who is lucky enough to have been born with the faculty of putting things so that they **carry across the footlights** will also be an original thinker* (W. S. Maugham. 'The Summing Up'). / Сложно поверить, что драматург, которому посчастливилось родиться со способностью, доносить свои пьесы до зрительного зала, еще и оригинальный мыслитель.

- понравиться публике (о спектакле, театральной постановке) (англ. *get smth. across the footlights*)

Успех театральной постановки во многом определяется игрой актеров. Выражение *понравиться публике* пришло в широкий языковой обиход из театрального искусства. Употребляется оно в тех случаях, когда речь идет об успешном спектакле, хорошей актерской игре, удачных сценических решениях и т.д. Отсюда и значение этого устойчивого сочетания – 'произвести впечатление на зрителя', 'вызвать интерес', 'получить одобрение'. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Вдруг как раз этот спектакль и может **понравиться публике**, сделать сборы, дать ему возможность долго жить* (А. Бенуа. Дневник). 2. *Если этой пьесе удастся привлечь внимание, если она **понравится публике**, тогда фортуна ее сделана* (А. П. Башуцкий. Панорама Санкт-Петербурга). 3. *I am rather curious to see it on the boards ... and I want to see how much of it they succeed in **getting across the footlights*** (B. Shaw. 'Collected Letters'. Letter of June 11, 1894). / Мне довольно любопытно увидеть эту комедию на сцене ... и мне хотелось бы узнать, какие места пьесы понравятся публике.

## 2.4. Семантика фразеологизмов с компонентом из сферы «изобразительное искусство»

Процесс формирования значений фразеологических единиц занимает, как правило, довольно длительный период времени. Он характеризуется переосмыслением прямой семантики выражения, а затем образованием нового, образно-переносного значения. Для правильного речевого употребления выражения, нужно знать не только его значение, но и представлять ситуацию, в которой можно применить данное выражение. Так, например, фразеологизм *последний штрих к чему-либо* (англ. *put the finishing touch to smth.*) имеет переосмысленное значение ‘закончить работу над чем-либо’, ‘довести дело до конца’. В живописи *штрих* определяется как ‘тонкая черта, линия’. С помощью штриха художник создает на картине эффекты света и тени, достигает впечатления объемности формы (*Штрих* [URL: <https://aerodizain.com>]). Нанося последние штрихи на холст, художник являет миру свое творение, над которым он трудился долгое время. Вероятно, именно на этом внутреннем сравнении и возникло выражение *последний штрих к чему-либо* (*put the finishing touch to smth.*), используемое в ситуации, когда что-то успешно завершается. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Теперь Анатолию оставался последний штрих: вызвать родителей Никиты и во всех красках обрисовать им перспективы на будущее их любимого чада* (М. Милованов. Кафе «Зоопарк»). 2. *Дневники штурмана Климова были уже прочитаны и старый латунный багор найден – последний штрих, так мне казалось тогда, в стройной картине доказательств* (В. Каверин. Два капитана). 3. *... before they set out she spent at least an hour putting the finishing touches upon herself in front of a mirror ...* (L. Sinclair. ‘100 %’). / *... перед тем как отправиться в церковь, она целый час вертелась перед зеркалом, нанося последние штрихи ...* 4. *... Carrie was putting the finishing touches to her toilet ... when a commotion near the stage door caught her ear* (Th. Dreiser. ‘Sister Carrie’, chapter XVI). / *... Кэрри закончила*

*переодеваться ... как вдруг услышала какой-то шум за дверью, ведущей на сцену.*

#### 2.4.1. Особенности формирования значений фразеологизмов с лексемой-компонентом *картина*

- *воссоздать картину (чего-либо)* (англ. *draw* (или *paint*) *a picture* (of))

Выражение появилось в начале XIX века в речи художников. Возникновение его связано с тем, что живописцы часто прерывали свою работу по различным причинам (например, отсутствие вдохновения, критика со стороны зрителей, желание добиться совершенства и т.д., и т.п.), а спустя некоторое время снова к ней возвращались. При этом они стремились к совершенству в воспроизведении разных сторон жизни. Этим и объясняется значение выражения *воссоздать картину (чего-либо)* (*draw* (*paint*) *a picture* (of)) – ‘отразить что-либо в полном объеме’, ‘творчески подойти к чему-либо’, ‘всесторонне изобразить фрагмент реальности в произведении искусства’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Чтобы превозмочь нервную усталость, лучше всего расслабиться и сосредоточить все помыслы на чем-либо приятном, не требующем глубоких размышлений; например, воссоздать картину спокойного моря с парящими над ним альбатросами или представить себе пейзаж средней полосы России с мягкими очертаниями холмов, зубчатым бором вдали, цветущим лугом, голубой полоской ручья ...* (С. Жемайтис. Большая лагуна). 2. *Они сидели в шалаше, рассказывая друг другу о пережитом, стараясь воссоздать картину во всей полноте, повторяясь и переспрашивая* (Д. Н. Медведев. Сильные духом). 3. *We shall see the innumerable ways in which the reactionary leaders demoralize the workers and the devious ways they are recompensed therefor by the employers. It is a sad picture ... but it must nevertheless be painted* (W. Foster. ‘Misleaders of Labor’, chapter IV). / *Мы увидим многочисленные способы, в которых реакционные рабочие лидеры пытаются деморализовать рабочих, и как награждают их за это предприниматели и прямо, и косвенно. Это печальная картина ... но, тем не*

менее, ее необходимо воссоздать. 4. *If Charlie Stewart had been more experienced in Patent Office procedure, he would not have **painted** such a black **picture*** (M. Wilson. 'My Brother, My Enemy'). / *Если бы Чарли Стюарт был получше осведомлен о том, как ведет дела Бюро патентов, положение не представлялось бы ему в столь мрачном свете.*

- *выступать на первый план* (англ. *come* (или *enter*) *into the picture* (букв. *фигурировать на картине*))

В живописи первый план предполагает изображение на холсте какого-либо фрагмента окружающей действительности крупными мазками краски. Таким образом, создается ощущение, как будто изображенный предмет находится вблизи, прямо перед собой. Это иллюзия, но именно с ее помощью художник придает картине эффект реальности. В переносном смысле выражение значит 'заострить внимание на чем-либо', 'выделить что-то крупным планом' [Тихонов 2007: 132]. Употребляется это выражение в тех ситуациях, когда говорят о чем-то самом важном, первостепенном, о том, что имеет большое значение для кого-то. Ср. примеры из НКРЯ и БНК:

1. *Недостатки стали **выступать на первый план** не потому, что они только теперь появились, а потому, что стало свободнее и о них можно было говорить гораздо смелее, чем раньше* (А. Зиновьев. Русская судьба). 2. *И тут стало очень сложно, очень скользко и, я бы сказал, очень неприглядно, потому что тогда стали **выступать на первый план** политические интересы, политические симпатии* (митрополит Антоний (Блум). Созерцание и деятельность). 3. *I don't **come into the picture** really – I'm going to Swansford in a car with any luck – but my name's Alan Strete ...* (J. B. Priestley. 'Three Men in New Suits', chapter I). / *Обо мне говорить не стоит, я уеду, если удастся на машине в Суонсфорд, а зовут меня Алан Стрэт ...* 4. *I felt that there were certain complications which **entered into the picture*** (E. S. Gardner. 'The Case of The Angry Mourner'). / *Я понимала, что возникли некоторые осложнения, которые выступили на первый план.*

- *дополнить картину чем-либо* (англ. *bring smth. into the picture*)

Выражение происходит из среды художников и употребляется в тех случаях, когда речь идет о каких-то деталях, фактах, при помощи которых можно прояснить что-либо или придать делу новый ракурс. Отсюда и его значение – ‘сообщить подробности чего-либо’, ‘проинформировать о чем-то’, ‘добавить какие-либо сведения’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Чтобы дополнить картину этой тихой жизни в скромной обители мисс Гловер, прибавлю, что я испытал здесь на себе последствие неприспособленности к зиме английских помещений* (П. Н. Милюков. Воспоминания). 2. *Я знаю, риском вас не запугать, и упоминаю о нем единственно для того, чтобы дополнить картину: там столь же опасно, как и в бою, а возможно, и еще опаснее* (Б. Васильев. Были и небыли. Книга 1). 3. *‘Don’t you think I ought to stay here with you? You may need me as a witness that he attacked you ...’ ‘No, Steve. I’m afraid I may have to pretend I was alone. Unless it becomes absolutely necessary to bring it into the picture. I think I’d rather not’* (G. Gordon. ‘Let the Day Perish’). / *А не лучше ли мне остаться здесь с вами? Я ведь могу понадобиться вам как свидетель, чтобы доказать, что это он напал на вас ... Нет, Стив, не надо. Боюсь, мне придется притвориться, что я был один. Я бы предпочел, не упоминать тебя, если, конечно, не возникнет необходимости в твоих показаниях.*

- *be in the picture* (букв. *присутствовать на картине*) (рус. *быть (находиться) в центре внимания*)

*Быть в центре внимания* – значит привлекать к себе взгляды всех людей, находящихся рядом. Объектом внимания может становиться не только определенный человек, но и конкретное событие, которое вызывает интерес у присутствующих. Выражение имеет значение ‘оказаться на виду у всех’, ‘окружить вниманием кого-либо’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Максим любил, хотел и умел всегда оказываться в центре внимания* (Е. Козырева. Дамская охота). 2. *Это время настало, вероятно, только в Высоком*

*Возрождении и связано с именем Микеланджело. Человек был в центре внимания искусства. При этом воодушевляло сознание огромных творческих сил в человеке, пьянящая радость свободы (С. А. Еремеева. Лекции по истории искусства). 3. The top insurance and industrial executives run our economy, he concluded, and the people **aren't in this picture** (G. Green. 'The Enemy Forgotten', chapter V). / Директора страховых и промышленных компаний правят нашей экономикой, заключил он, а народ в этой картине отсутствует. 4. 'I remember now! It was when I was helping our dear Princess ... ' 'Oh, were you?' There was something in Luella's voice that made Joy look at her sharply, but Bertha was so pleased to **be in the picture** that she did not notice (D. Cusack. 'Heatwave in Berlin'). / Я вспомнила теперь! Это было в то время, когда я помогала нашей дорогой принцессе ... – Так это были вы? В голосе Луэллы послышалось нечто такое, что заставило Джой сердито посмотреть на нее, но Берта, чувствуя себя в центре внимания, ничего не заметила.*

- *keep smb. in the picture* (букв. иметь кого-либо на картине) (рус. *держат кого-либо в курсе дела (событий)*)

В речи художников это выражение означает 'сообщать кому-либо о том, как продвигается работа над картиной'. В переносном же смысле сочетание фразеологизируется, его семантика расширяется и выражение используют в тех случаях, когда информируют кого-либо о состоянии или ходе какого-либо дела вообще, о фактах, достижениях в какой-либо сфере деятельности. Отсюда и его значение 'осведомлять кого-то о происходящих событиях'; 'предоставлять кому-либо все необходимые сведения о ком-то или о чем-то'; 'рассказать кому-либо последние новости'. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Нет, Аня, в силу своей целомудренности, просто не поверила ни во что, и в дальнейшем продолжала не верить ни во что, что бы ей ни говорили о Тамаре, и по-своему сердилась и старалась избегать людей, которые имели к ней самой склонность и хотели **держат ее в курсе событий*** (Л. Петрушевская. Стена). 2. *А я вас буду **держат в курсе событий*** (В. Некрасов. В окопах Сталинграда). 3. *Вит*



*I'm grateful to you for **keeping me in the picture**, my dear Eliot, many, many thanks* (С. Р. Snow. 'The New Men', part II). / *Я очень благодарен вам, мой дорогой Элиот, за то, что вы держите меня в курсе дела.* 4. *Mrs. Polkington had arranged ... that the Firm's reports be forwarded regularly to her son, to **keep him in the picture**, she said* (Р. White. 'The Burnt Ones', 'The Letters'). / *Миссис Полкингтон дала указание ... чтобы отчеты фирмы регулярно отсылались ее сыну, тогда он всегда будет в курсе дела.*

#### 2.4.2. Особенности формирования значений фразеологизмов с лексемой-компонентом *краски*

- *сгущать краски* (англ. *paint smth. in black colours*)

Выражение вначале употреблялось в прямом смысле и было распространено только в среде художников (когда живописец, пытаясь усилить впечатление от картины, накладывал на холст больше краски, чем было нужно). Иногда в технике живописи использовался даже специальный прием сгущения красок, чтобы сделать цвета более интенсивными. Со временем это выражение приобрело образно-переносное значение 'сильно преувеличивать', 'представлять что-либо значительно хуже, чем есть на самом деле' [Тихонов 2007: 276]. Применяется оно в тех случаях, когда человек слишком драматизирует ситуацию или стремится обрисовать какие-либо события, факты мрачными красками. Образ фразеологизма связан с преувеличением чего-либо со стороны говорящего. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Но если нужно избегать всякого оттенка оптимистического искажения действительности, то и не нужно также **сгущать краски*** (П. Н. Савицкий. Континент Евразия). 2. *Накануне визита госсекретаря США в Киев Маслин совершил не рекламируемую поездку за океан, где, по некоторым данным, пытался **сгущать краски**, чтобы вызвать озабоченность американской стороны техническим кризисом ядерных ракет, находящихся за пределами РФ ...* (В. Баранец. Генштаб без тайн. Книга 1). 3. *Percy had **painted the situation in such black colours** that Edward had made a dash and caught the midnight train, wearing his*

*evening clothes, and without so much as a tooth-brush with him* (U. Sinclair. 'King Coal', book IV, chapter X). / *Перси так сгустил краски, что Эдвард сразу же помчался на вокзал и едва успел на двенадцатичасовой поезд, как был – во фраке, не захватив даже зубной щетки!* 4. *He told Lisette what he thought of her. It was not flattering. He painted her ingratitude in the blackest colours* (W. S. Maugham. 'Complete Short Stories', 'Appearance and Reality'). / *Он сказал Лизетте, что он о ней думал. Слова его были малоприятны. Он упрекал ее в самой черной неблагодарности.*

- *бросило в краску (от чего-либо)* (англ. *change colour*)

Слово *краска* в этом выражении употребляется в устаревшем значении – 'румянец, кровь, краснота' [Шанский, Зимин, Филиппов 1987: 19] (ср. в древнерусском языке наличие специальных слов для обозначения красного цвета – *рудый, рдяный*). Выражение используется в ситуациях, когда говорят о человеке, у которого внезапно кровь прилила к лицу под влиянием стыда, смущения, гнева и т.д. Отсюда и значение фразеологизма – 'залиться румянцем', 'сильно покраснеть от чего-либо'. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Маневр был так курьезен и неожидан, так напоминал что-то театрально-комическое! Тёркина всего бросило в краску. Эта старушка дворянка добила его* (П. Д. Боборыкин. Василий Тёркин). 2. – *Скажите, товарищ Тонгаор, а вы тоже учите своего сына, чтобы на его тень никто становиться не смел? ... Принца разом бросило в краску. Он метнул яростный взор на болтуна* (Л. А. Кассиль. Будьте готовы, Ваше высочество!) 3. *She had changed colour, yet she did not put down the Herald, but went on reading almost desperately* (A. J. Cronin. 'A Song of Sixpence'). / *Она залилась румянцем, но не отложила газету, а продолжала упорно читать.*

- *вгонять / вогнать в краску кого-либо* (англ. *put smb. in colour*)

Выражение имеет значение 'заставить сильно смущаться', 'пристыдить кого-либо' [Курилова 2009: 332]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Если здоровался, краснел так, что любую девочку вгонял в краску. Об этом девочки*

говорили между собой и подсмеивались над Анатолием (А. Фадеев. Молодая гвардия). 2. *Edna Denzil noticed that it put him in colour. The blood had gone to his face* (R. Hichens. 'The Fruitful Vine'). / Эдна Дензил заметила, что это вознало его в краску. Кровь прилила к его лицу.

- не скупиться на краски (не жалеть красок на что-то) (англ. *paint smth. in bright, lively colours*)

Первоначально выражение использовалось только в речи художников, но затем приобрело обобщающий, образно-переносный смысл и стало применяться к таким жизненным ситуациям, когда человек, стремясь приукрасить что-то, рассказывает или изображает какие-либо события, факты в самых ярких деталях, подробностях, нюансах. Отсюда и значение фразеологизма – 'ярко описывать что-либо'; 'рисовать, не жалея красок'; 'представлять что-либо в розовом, радужном свете'. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Сперва Адам Казимирович только улыбался, словно вдова, которой ничего уже в жизни не мило. Но Бендер не скупился на краски. Он развернул перед смущенным шофером удивительные дали и тут же раскрасил их в голубой и розовый цвета* (И. Ильф., Е. Петров. Золотой теленок) 2. *Он не жалел красок и не остерегался острых сравнений* (П. Павленко. Счастье). 3. *I made up my mind to go immediately. When I told Andrea, he insisted on coming with me, and although I painted the danger in lively colours, he would not be dissuaded* (W. S. Maugham. 'The Making of a Saint'). / Я твердо решил немедленно уйти. Когда я сказал об этом Андреа, он сказал, что пойдет вместе со мной, и, хотя я не скупился на яркие краски, описывая предстоящую опасность, мне не удалось его разубедить.

- показать кого-либо или что-либо в истинном свете (англ. *show smb. or smth. in one's true colours* (букв. изобразить что-то в реальных красках))

Работая над картиной, художник старается использовать именно те краски, которые наиболее адекватно отражают колористические характеристики предметов и явления окружающего мира. Так произошло

выражение *показать в истинном свете* (*show smb. or smth. in one's true colours*), применяемое к ситуациям, в которых человек по своей воле или под влиянием кого-либо действует открыто, не скрывая своих истинных намерений. Значение фразеологизма имеет более конкретный характер – ‘соответствовать действительности’; ‘представлять что-то так, как это есть на самом деле’; ‘судить о чем-то, основываясь на своем жизненном опыте’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Но в то же мгновение она все поняла, и поведение Любы в тот день вдруг **предстал** перед ней **в истинном свете*** (А. Фадеев. Молодая гвардия). 2. *Кто же достойнее: кто видит жизнь **в истинном свете** и живет по ее законам – или тот, кто не желает снять розовые очки и отягощает всех своими сетованиями?* (М. Веллер. Карьера в Никуда) 3. *Do you think I've devoted my life to **showing up the Campbells in their true colours** merely to make myself a laughing-stock all over the Highlands by admitting a Campbell across my threshold?* (С. Mackenzie. ‘Hunting the Fairies’) / *Вы думаете, я посвятил свою жизнь тому, чтобы изобразить Кэмпбеллов в истинном свете, только для того, чтобы сделать себя посмешищем всей Шотландии, разрешив женщине из этого рода переступить порог моего дома.* 4. *I'll blast the subterfuge of this scheming attorney wide open. I'll **show him in his true colours*** (Е. S. Gardner. ‘The Case of the Cautious Coquette’). / *Я разоблачу интриги этого адвоката. Заставлю его действовать открыто.*

- *всеми красками (цветами) радуги* (англ. *all (the) colours of the rainbow*)

Это выражение берет свое начало из среды художников-мозаичистов эпохи Средневековья, которые мастерски использовали многообразие смальты, сияющей золотом, играющей светом, переливающейся различными цветами радуги. Употребляется в значении ‘раскрасить в яркие цвета’, ‘сделать многоцветным’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Вверху, однако ж, небо было свободно от туч, и оттуда, как из отверстий какого-то озаренного светом храма, сверкали миллионы огней **всеми красками радуги**, как не сверкают звезды у нас никогда* (И. А. Гончаров. Фрегат «Паллада»). 2. *Постепенно мысли*

его становились туманнее; и он полусонный лег на траву – и нечаянно взор его упал на лиловый колокольчик, над которым вились две бабочки, одна серая с черными крапинками, другая испещренная **всеми красками радуги**; как будто воздушный цветок или рубин с изумрудными крыльями, отделанный в золото и оживленный какою-нибудь волшебницей; оба мотылька старались сесть на лиловый колокольчик и мешали друг другу, и когда один был близко, то ветер относил его прочь; наконец разноцветный мотылек остался победителем; уселся и спрятался в лепестках; напрасно другой кружился над ним ... он был вынужден удалиться (М. Ю. Лермонтов. Вадим). 3. *He turned **all colours of rainbow** and was temporally bereft of speech* (Н. Pollitt. ‘Serving My Time’, chapter IV). / Цвет его лица постепенно менялся, приобретая поочередно все цвета радуги, и на какое-то время он потерял дар речи. 4. *Several of the boys in their bright shirts **all colours of the rainbow** had risen upright at their desks ...* (J. Updike. ‘The Centaur’). / Несколько мальчишек в ярких разноцветных рубашках бросились за свои парты ...

С таким природным явлением, как радуга, связано много мифов и легенд, так или иначе отпечатавшихся на семантике и функционировании анализируемых эквивалентных фразеологических единиц русского и английского языков. Греки считали радугу изукрашенной дорогой между небом и землей, а в славянской народной традиции радуга представлялась праздничным небесным мостом, по которому ангелы в особенно торжественные дни сходят с небес набирать воду из рек (*Радуга* [URL: <https://vuzlit.ru/753793>]). Количество цветов в радужном спектре различно у разных народов. Русские сказания, утверждают, что у радуги семь цветов, в то время как англичане признают только шесть цветов, поскольку в английской лингвокультуре нет названия голубого цвета. Много народных примет посвящено тому, что появление на небе радуги предвещает удачу, пророчит счастье. Именно поэтому и фразеологизмы *всеми красками (цветами) радуги* и *all (the) colours of the rainbow* наделены позитивными коннотациями.

- *give colour to smth.* (букв. *придать красок чему-либо*) (рус. *придать значение чему-либо*)

Выражение используется в ситуациях, когда подчеркивается серьезное отношение к чему-либо, вдумчивость говорящего, сосредоточенность на процессе кого-либо действия и т.п. В прямом смысле и первоначально для художников выражение означало ‘наносить на холст яркие краски’, чтобы передать все многообразие окружающего мира. Ныне эти русско-английские фразеологизмы-эквиваленты узуально широко употребляются в значениях ‘серьезно воспринимать что-то’, ‘обратить внимание на что-либо’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *А Кайсаров верно был очень рад таким успехом **придать значение** и важность своей блокаде* (А. Н. Вульф. Дневник). 2. *На этой канве я хотел нарисовать то наивное полумистическое настроение народнических кружков молодежи, которое, храня здоровое зернышко истины в глубине, – в целом все-таки не могло бы выдержать ближайшей же проверки в столкновении с действительностью и которому лишь своеобразное, тревожное и подозрительное настроение отчасти среды, но еще более – властей, могло **придать значение** и возвести его в серьезное политическое происшествие нашей жизни* (В. Г. Короленко. Письма). 3. *His appearance, too, and manner somehow **gave colour to this distrust*** (J. Galsworthy. ‘The Dark Flower’, part II). / *Его внешность и манера держаться только усилили подозрения полковника.* 4. *An attempt was made to **give a colour of justification** to such expulsions ...* (W. Foster. ‘American Trade Unionism’). / *Была сделана попытка придать видимость законности подобным случаям исключения инакомыслящих из Американской федерации труда ...*

#### 2.4.3. Особенности формирования значений фразеологизмов с лексемой-компонентом *линия*

- *провести линию* (англ. *draw the line*)

Главное художественно-выразительное средство изобразительного искусства – *линия*. Линия передает не только характер изображаемого предмета,

но и эмоциональное состояние самого художника. Ее активно применяют в набросках, эскизах, рисунках, живописи. Используя линию, художник определяет форму и обозначает ее контуры, выявляет объем и пространство, передает тончайшие психологические нюансы создаваемой композиции. С помощью линий художник создает необходимый образ, воздействует на восприятие зрителя (*Линия* [URL: <http://de-studio.narod.ru/simple6.html>]).

В выражении *провести линию* семантика существительного определяется как ‘черта, граница, разделяющая какие-либо пространства, предметы, явления’. В определенных ситуациях выражение можно применить к разделению, разграничению абстрактных понятий – представлений о чем-либо и т.п. Фразеологические словари дают такую дефиницию значения этого выражения: ‘отделить что-то от чего-то’, ‘провести грань между чем-то’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Не «даровать» сверху конституцию надо было, а совместно с оппозицией разработать ее и повернуть туда, где страна могла бы дышать и развиваться; не дворцовый переворот был нужен, а спокойный отказ от всех вообще дворцов и фонтанов, чтобы **провести линию** между мифом и действительностью* (Н. Н. Берберова. Курсив мой). 2. *My loyalty to their husbands and their hearts and their happiness obliges me **to draw a line** and not overstep it* (В. Shaw. ‘Overruled’, ‘Preface’). / *Моя преданность их мужьям и уважение к их семейному счастью обязывает меня провести грань и не переступить ее.*

- *находиться на одной линии с кем-либо* (англ. *come (или fall) into line (with smb. или smth.)*)

Людям нередко приходится объединяться для достижения общей цели. Стремясь к одному и тому же, они действуют как единое целое, помогая друг другу воплощать в жизнь свои мысли, идеи, замыслы. Именно в таких случаях используется данное выражение, означающее ‘быть заодно с кем-либо’, ‘отстаивать общие интересы, убеждения’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Фон Ган, старавшийся **находиться на одной линии с полковником**, чтобы не*

*потерять ни крупицы его одобрения своей затеи, подбросил, как мог молодцеватей, голову, точно приготовился говорить перед целым батальоном* (С. Н. Сергеев-Ценский. У края воронки). 2. *It was lucky she and Bosinney got on; she seemed to be **falling into line with the idea** of the new house* (J. Galsworthy. 'The Man of Property', part I). / Хорошо, что ей удалось поладить с Босини; кажется, она начинает увлекаться мыслью о постройке нового дома.

#### 2.4.4. Особенности формирования значений фразеологизмов с лексемой-компонентом *форма*

- *придать форму чему-либо* (англ. *give shape to smth.*)

Творчество художника предполагает работу с многообразными формами, которые позволяют ярко и наглядно передать тот или иной образ. Форма всегда экспрессивна и выступает как средство воплощения художественного замысла. Используя различные формы в своих произведениях, художник стремится воздействовать на зрителя, вызвать в нем эмоциональный отклик. Иначе говоря, форма – это способ донести до зрителя чувства, переживания художника, восприятие им окружающего мира (*Форма в искусстве* [URL: <http://fb.ru/article/222738>]).

Выражение *придать форму чему-либо* применяется в ситуациях, когда говорящий пытается максимально четко изложить свои мысли о чем-нибудь, выражает желание (требование) отразить что-либо в какой-либо форме. В прямом смысле (в сфере изобразительного искусства) это свободное сочетание обозначало оформление изображения (в том числе в соответствии с задуманным). Отсюда метафорическим путем образуется и фразеологическое значение – ‘облекать в определенную форму’, ‘ясно выражать свои мысли, предложения и т.п.’. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Роман пытался организовать жизнь прихожан своего храма по-другому, по-новому, то есть пытался **придать форму** той сверхличной стихии, которая называется церковностью и которая глубже усилий отдельных проходящих во времени людей* (В. Д. Пришвина. Невидимый град). 2. *On **giving shape to thoughts**, it*



*seemed to me that I must aim at lucidity, simplicity and euphony* (W. S. Maugham. 'The Summing Up'). / *Хорошенько подумав я решил, что мне следует стремиться к ясности, простоте и благозвучию.*

- *изобразить что-либо в искаженном виде (форме)* (англ. *out of shape*)

Умышленные искажения в живописи часто используются художниками для создания более экспрессивной, выразительной картины. Эти искажения позволяют увидеть знакомые вещи по-иному. Искажение в мире живописи носит отстраняющий характер: намеренно искажая изображение на картине, художник пытается разглядеть в окружающей реальности нечто, ускользающее от обычного взгляда. Искажения в работе художника, как правило, стремятся вызвать у зрителя различные эмоции (*Искажения в живописи* [URL: <https://narisuem.com>]).

В приведенных выше аспектах выражение *изобразить что-либо в искаженном виде (форме)* (англ. *out of shape*) употреблялось в речи художников. Только в середине XIX в. оно приобрело образно-переносное значение 'представить что-либо неверно, совсем не так, как это есть в действительности'. Трансформация семантики связана, очевидно, с негативной оценкой простой публикой излишне смелых художественных решений. Применяется выражение в тех случаях, когда человек преднамеренно искажает какие-либо сведения, информацию о чем-либо, пытаясь скрыть истинное положение дел. Ср. примеры из национальных языковых корпусов: 1. *Характеру чудесного способствовал ряд круглых окон, тянувшихся во всю длину крыши и даже та толстая несуразная железная труба с капюшоном поперх, изображенная как будто в искаженном виде возвышалась сбоку над зданием, обслуживая нужды вентиляции* (А. Н. Бенуа. Жизнь художника). 2. *I delighted in ... wrenching his perfect schedule out of shape* (J. C. Oates. 'The Wheel of Love'). / *Я представил его график совсем не так, как он его изобразил, причем это доставило мне немалое удовольствие.*

- *обретать форму чего-либо* (англ. *take shape*)

Произведения изобразительного искусства дают возможность понять духовное содержание эпохи, проникнуться внутренним миром художников, творивших историю искусства. Именно художнику свойственно особое видение мира, свой взгляд на происходящие события. Творческий процесс у каждого художника своеобразен, порой для воплощения своего замысла ему требуется немало времени, в течение которого он обдумывает композицию картины, делает предварительные наброски, вдохновляющие его на создание своего творения. Лишь после этого замысел воплощается на холсте, обретает свою форму.

Вполне очевидно, что выражение *обретать форму* непосредственно связано с художественным творчеством. Оно используется в ситуациях, когда речь идет о каких-то замыслах, идеях, которые после долгих творческих размышлений воплощаются в жизнь. Значение его – ‘материализоваться в конкретную форму’; ‘становиться четким, ясным’; ‘вырисовываться во что-либо’ [Кунин 1984: 673]. Ср. примеры из НКРЯ и БНК: 1. *Ибо именно по Марининой воле все видимое начало обозначаться словами и тем самым определяться, обретать форму, цвет и смысл* (А. С. Эфрон. Страницы воспоминаний). 2. *The people she seemed to know already from Christopher's diary began to take shape ...* (D. Cusack. ‘Black Lightning’, part III). / *Люди, которых она уже знала по дневнику Кристофера, начали обретать форму ...* 3. *Then, out of the haze which had covered them, the faces of the men in the crowd took shape again* (A. Saxton. ‘The Great Midland’). / *Затем туман начал рассеиваться и лица людей в толпе стали понемногу обретать форму.*

## 2.5. Специфика перевода исследуемых английских фразеологических единиц

Проведенный анализ эквивалентных фразеологических выражений с лексемой-компонентом из таких сфер искусства, как музыка, театр, живопись, позволяет выделить в целом три типа межъязыковых отношений в сфере фразеологии: полные и частичные фразеологические эквиваленты,

фразеологические аналоги и безэквивалентные фразеологизмы. Для перевода фразеологических единиц используются преимущественно следующие приемы: калькирование (или дословный перевод), описательный перевод и комбинированный перевод.

Исследование выражений связанных с музыкой и содержащих в своем составе наименования музыкальных инструментов выявило немало полных и частичных фразеологических эквивалентов. К полным эквивалентам относятся фразеологизмы идентичные по значению и внутренней форме, а также совпадающие по синтаксической и лексической структуре. Для их перевода, как правило, используется калькирование, которое дает возможность передать истинное содержание всего выражения и, особенно, его живой образ. Так, полностью совпадают значение и внутренняя форма английской фразеологической единицы *blow one's horn* и русской *трубить в горн*, построенных на ярком образном метафорическом переосмыслении. Оба выражения означают 'подавать сигнал о чем-то', 'сообщать о каком-либо событии'.

К полным фразеологическим эквивалентам также можно отнести следующие фразеологизмы с компонентом «музыкальный термин»: *final chord* и *заключительный аккорд*. Эти выражения полностью совпадают по значению ('завершение какого-либо действия'), своей образности и компонентному составу. К этой же группе относится русская фразеологическая единица *под сурдинку* и английский фразеологизм *under the mute* со значением 'звучать тихо', 'действовать скрытно, незаметно'. Сурдинка – специальное устройство, используемое в музыке для уменьшения звука. Оба выражения обладают яркой образностью и имеют одинаковый компонент – музыкальный термин в своем лексемном составе.

С помощью дословного перевода *петь (воспевать) дифирамбы* передан на русский язык английский фразеологизм *sing smb's praises*, имеющий значение 'чрезмерно восхвалять, превозносить кого-либо'. Его образ восходит

к древнегреческой мифологии и связан, как известно, с прославлением дифирамбами (торжественными хоровыми песнями) бога Диониса. Оба фразеологизма характеризуются полным сходством внутренней формы и обладают ярко выраженной негативной окраской.

Английская фразеологическая единица *swan song* и русская *лебединая песня* были заимствованы из немецкого языка путем полного калькирования. Они имеют одинаковое значение ‘последнее, наиболее значительное проявление таланта’ и основаны на ярком метафорическом образе. Также полностью сходны по значению и внутренней форме английский фразеологизм *play first fiddle* и русский *играть первую скрипку*. Обе фразеологические единицы означают ‘быть главным в каком-либо деле’, ‘выступать в качестве лидера’. Идентичны по своему составу и образности похожие выражения *играть вторую скрипку* и *play second fiddle*, имеющие значение ‘занимать второстепенное положение’. Следует отметить, что в английском языке есть еще фразеологизмы с компонентом *fiddle*, которые могут быть переведены на русский язык при помощи описательных оборотов:

- *as fit as a fiddle* – ‘в добром здоровье, здравии’; ‘в прекрасном настроении’;
- *a face as long as a fiddle* – ‘мрачное, унылое лицо’.

Возможность использования данных фразеологизмов в контексте показывают следующие два примера из БНК: 1. *In the old days, when variety was variety, I've known myself booked up for two years. And look at it now. When you do see a manager, his face is as long as a fiddle* (J. B. Priestley, *They walk in the city*). / *В прежние времена, когда варьете было варьете, я имел ангажемент на два года вперед. А сейчас? Увидишь антрепренера с мрачным, унылым лицом и понимаешь – ничего хорошего не жди.* 2. *Have you had any news of your horse this morning? Yes, he's fit as a fiddle* (J. Galsworthy, *The Country house*). / *Получили ли вы сегодня утром какие-либо новости о своей лошади? Да, она в добром здравии.*

Еще одним примером полной семантической эквивалентности является русская фразеологическая единица *под сурдинку* и английский фразеологизм *under the mute* со значением ‘звучать тихо’, ‘действовать скрытно, незаметно’. *Сурдинка* (англ. *mute*) – специальное устройство, используемое в музыке для уменьшения звука. Оба выражения обладают яркой образностью и имеют одинаковый компонент – музыкальный термин в своем лексемном составе.

К полным фразеологическим эквивалентам относятся следующие выражения с компонентом-лексемой из сферы театрального искусства – *take a scene* и *устраивать сцену*, имеющие значение ‘ссориться’, ‘излишне эмоционально объясняться с кем-либо’. Они построены на образном метафорическом переосмыслении и идентичны по своему составу. В английском языке есть ряд выражений с компонентом *scene*, которые можно перевести описательно:

- *be out of the scene* – ‘сойти со сцены’;
- *a change of scene* – ‘смена декораций’;
- *steal the scene* – ‘оказаться в центре внимания’; ‘затмить всех остальных’;
- *lay the scene* – ‘устанавливать место действия’ (о пьесе, театральной постановке);
- *appear (come) on the scene* – ‘выступать на сцене’;
- *behind the scene(s)* – ‘за кулисами’; ‘скрытно, тайно’.

Переводческие возможности в кругу вышеприведенных фразеологизмов можно продемонстрировать следующими примерами из БНК: 1. *At this point it is necessary for me to give some account of my sister Priscilla, who is about to **appear on the scene*** (I. Murdoch, *The Black Prince*). / *С этой точки зрения мне необходимо сообщить вам некоторые сведения о моей сестре Присцилле, которая скоро появится перед нами.* 2. *I suppose you would know how to deal with him. We've dealt with people like him before you **came on the scene*** (P. Abrahams, *A Wreath for Udomo*). / *Я полагаю, вы знаете как поступить с*

ним. Нам приходилось иметь дело с такими людьми, как он, задолго до того, как вы появились на сцене. 3. *The editor gave me the name, you know, and then I had to write the story about two rival knights in love with the same lady . . . The scene is laid in Ireland* (A. Trollope, *The Three Clerks*). / Редактор дал мне название рассказа, который мне следует написать – о двух соперничающих рыцарях, влюбленных в одну девушку. Да, само действие происходит в Ирландии.

Еще одним примером полного фразеологического эквивалента является выражение *подать реплику* и его английский аналог *give smb. the cue* со значением ‘подсказать что-либо’, ‘намекнуть кому-либо’. Обе фразеологические единицы основаны на метафорическом переосмыслении театральных реалий и содержат в своем составе лексему-компонент из сценической сферы.

Из сферы изобразительного искусства можно привести эквивалентные выражения *показать кого-либо в истинном свете* и *show smb. in one's true colours*, имеющие значение ‘сбросить маску с кого-либо’, ‘представлять что-то так, как это есть на самом деле’. Кроме того, в английском языке немало фразеологизмов с компонентом *colour(s)*, также передаваемых на русский язык при помощи описательного перевода, хотя в отдельных случаях применяется и комбинированный перевод:

- *paint smth. in black colours* – ‘сгущать краски’; ‘представлять что-либо в мрачном свете’;
- *change colour* – ‘сильно покраснеть от чего-либо’; ‘измениться в лице’;
- *put smb. in colour* – ‘вгонять / вогнать в краску кого-либо’;
- *paint smth. in bright, lively colours* – ‘не жалеть красок’; ‘не скупиться на краски’;
- *give colour to smth.* – ‘придать красок чему-либо’.

Приведем примеры из БНК, иллюстрирующие возможности подобного перевода фразеологических единиц с лексическим компонентом *colour(s)*: 1. *He*

*told her what he thought of her. It was not flattering. He **painted** her ingratitude in **black colours** (W. S. Maugham, 'Appearance and Reality'). / Он сказал ей, что он о ней думал. Слова его были неприятны. Он представил ее неблагодарность в самом мрачном свете. 2. Much effort has been expended by both Tory and Labour Spokesman since 1945 to **paint in bright colours** the supposed new industrial revolution in Wales ('Comment'). / Начиная с 1945 года представители консервативной и лейбористской партий, не жалея красок, описывают происходящую в Уэльсе промышленную революцию.*

К частичным фразеологическим эквивалентам с лексемой-компонентом из области музыки можно отнести выражения *dance to smb.'s pipe* и *плясать под чью-то дудку* со значением 'действовать не по своей воле', 'безоговорочно во всем подчиняться кому-либо'. Образность сопоставляемых фразеологизмов полностью идентична, однако в английском языке слово *pipe* обозначает не только дудку, но также флейту и свирель. В смысловом отношении для фразеологизма это не важно, поскольку все эти музыкальные инструменты являются духовыми и способ игры на них очень схож, что позволяет рассматривать их как фразеологические эквиваленты.

Примером частичного эквивалента является английское выражение *sing like a lark* и русское *петь как жаворонок*, имеющие значение 'петь (распевать) весело, звонко, от полноты счастья'. Семантически они идентичны, но в плане образности есть некоторые различия. Для носителей русского языка (в русской лингвокультуре) более привычно сравнение с соловьем, в то время как англичанам свойственно сравнение с жаворонком, поскольку этот орнитологический образ им более понятен и знаком, чем образ соловья.

С лексемой из сферы театрального искусства к частичным фразеологическим эквивалентам относятся такие выражения, как *играть на публику* и *play to the gallery* со значением 'вести себя крайне неестественно, желая произвести впечатление на кого-либо'. В целом, по своему значению оба фразеологизма схожи, но в образной основе присутствуют определенные

отличия. В английском языке слово *gallery*, входящее в состав выражения, относится преимущественно к сфере театра и обозначает верхнюю часть зрительного зала, наиболее удаленную от сцены. В английском языке есть и другие фразеологические единицы с этим компонентом: *peanut gallery* – зрители галёрки, *among the gallery* – на галёрке. Ср.: ... *the windows were left open ... and according to Robbie's report the enthusiasm outside made one think of the peanut gallery ...* (L. Sinclair. 'Between Two Worlds'). / ... окна оставались открытыми ... и как сообщил Робби, энтузиазм находящихся на улице людей напоминал восторг зрителей галёрки. Аналогичные по лексическим компонентам единицы в русском языке имеют несколько другие значения: семы 'удаленность', 'демократический состав зрителей', 'бедность', 'ограниченность социальных возможностей', 'умение разбираться в искусстве' реализуются в языках не симметрично.

К фразеологическим аналогам, как правило, относят выражения близкие по значению, но характеризующиеся полным различием внутренней формы. Так, русский фразеологизм *звонить во все колокола* и английская фразеологическая единица *ring the bells* имеют значение 'объявлять о чем-либо', 'добиваться чего-либо', хотя по внутренней форме они не схожи между собой. В русском языке звон колоколов служил предупреждением о надвигающемся стихийном бедствии, пожаре, приближении вражеского войска. Английское же выражение относится к спортивным состязаниям и связано с тем, что в прежние времена серебряный или золотой колокольчик был доказательством того, что человек достиг хороших результатов в каком-либо виде спорта.

Следующий пример также демонстрирует случай фразеологической аналогичности английского выражения *bring smth. into the picture* (букв. добавить что-либо на картину) и русского фразеологизма *дополнить картину чем-либо*. Обе фразеологические единицы обладают идентичным значением 'добавить какие-либо факты, сведения, детали к чему-либо', но имеют



различный компонентный состав. По своей образности они отличаются, однако это не мешает считать их фразеологическими аналогами. Стоит отметить, что в английском языке немало фразеологизмов с компонентом *picture*, переводимых на русский язык описательно:

- *be in the picture* – ‘быть в центре внимания’; ‘играть видную роль’;
- *come into the picture* – ‘выступить на первый план’;
- *draw (paint) a picture* – ‘воссоздавать картину чего-либо’;
- *go out of the picture* – ‘исчезнуть’; ‘сойти со сцены’;
- *keep smb. in the picture* – ‘держать кого-либо в курсе дела’.

Характер реализации вышеприведенных фразеологизмов в контексте и особенности их перевода можно наглядно показать при помощи следующих корпусных примеров: 1. *I remember now! It was when I was helping our princess. There was something in her voice that made Joy look at her sharply, but she was so pleased to **be in the picture** that she did not notice* ( D. Cusack, Heatwave in Berlin ). / *Наконец-то я вспомнила! Это произошло в то время, когда я помогала нашей принцессе . . . В ее голосе послышалось что-то такое, что заставило Джоя сердито взглянуть на нее, но она, чувствуя себя в центре внимания, ничего не замечала.* 2. *As you haven't met for such a long time I thought it might be a good idea if we had a talk about it first, so that I can **keep you in the picture*** ( I. Murdoch, Bruno's dream ). / *Вы так давно не встречались с ним, что я хотел бы поговорить с вами о его состоянии, чтобы держать вас в курсе дела.*

## 2.6. Выводы по главе II

Отражая в своей семантике длительный процесс развития культуры народа, фразеологизмы с лексемой-компонентом из области музыки, театра, живописи фиксируют и передают из поколения в поколение сложившиеся веками многочисленные культурно-национальные эталоны, установки и стереотипы, воспроизводящие характерный для данной лингвокультурной

общности менталитет. Именно поэтому фразеологические единицы важны не только как средство общения, но и как источники ценных сведений о жизни и быте народа, национальных традициях и обычаях, особенностях культурно-исторического развития нации.

Исследование фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы музыки позволяет сделать вывод о том, что музыка неизменно сопровождает различные сферы деятельности человека на протяжении всей его истории. В ней заложены ментальные характеристики народа, его уникальный способ мышления и собственная культурная специфика. Фразеологизмы, содержащие в своем составе наименования музыкальных инструментов, являются особыми единицами исторической и культурной памяти, трансляторами мирового музыкального наследия.

В ходе проведенного исследования были выделены три подгруппы фразеологических единиц с лексемой-компонентом «музыкальный инструмент», выступающие по отношению друг к другу как эквиваленты. Подбор эквивалентов осуществлялся методом анализа всего корпуса английских фразеологизмов, из которого извлекались единицы, совпадающие с русскими фразеологическими единицами по значению, функциональной направленности (ориентации на ситуацию возможного использования) и образной основе. Первая подгруппа с компонентом «духовой инструмент» включает в себя такие фразеологизмы, как *тянуть волынку* (англ. *tighten the bagpipe*), *плясать под чью-то дудку* (англ. *dance to smb's pipe*), *трубить в горн* (англ. *blow (амер. toot) one's horn*). Во вторую подгруппу с компонентом «струнный инструмент» входят выражения *играть первую скрипку* (англ. *play first fiddle*), *вторая скрипка* (англ. *second fiddle*). Фразеологические единицы *бить в литавры* (англ. *beat the drums*), *звонить в колокола* (англ. *ring the bells*) составляют третью группу с компонентом «ударный инструмент». Более многочисленной оказалась подгруппа фразеологизмов с лексемой-компонентом «музыкальный термин», куда вошли такие выражения, как *попасть в тон*

(англ. *strike the right note*), *под сурдинку* (англ. *under the mute*), *финальный аккорд* (англ. *final chord*), *как по нотам* (англ. *so smooth as the notes*). Проведенный анализ этой группы показал, что значение фразеологических единиц часто связано с определенным историческим периодом жизни народа, с теми событиями, которые давно ушли в прошлое, но оставили свой след во внутренней форме этих выражений.

Следующим объектом для рассмотрения стала группа фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы «театральное искусство». В ходе исследования были изучены этимологические особенности данной группы, но главной целью являлось выявление роли метафоры в процессе формирования значений исследуемых фразеологических единиц. Особый интерес с позиции исследователя вызвали такие выражения, как *смена декораций* (англ. *a change of scene*), *железный занавес* (англ. *iron curtain*), *сойти со сцены* (англ. *be out of the scene*), *играть на публику* (англ. *play to the gallery*), *вызвать гром аплодисментов* (англ. *stop (steal) the show*).

Стоит отметить, что приводимые к каждому фразеологизму функциональные примеры на русском и английском языках из литературных произведений писателей XIX –XX вв., зафиксированные НКРЯ и БНК, наглядно отражают «живое» употребление этих выражений в речи носителей языка и позволяют определить их семантическую структуру. При использовании в исследовании национальных языковых корпусов появляется реальная возможность проанализировать представленные варианты перевода фразеологических единиц и раскрыть тонкие семантические различия между ними.

Не меньший интерес представляет собой и группа фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы изобразительного искусства. В процессе исследования эта группа была распределена на четыре подгруппы с компонентами *картина, краски, линия, форма*, каждый из которых является неотъемлемым элементом в работе художника. В данном виде искусства

необычайно ярко отражаются творческие способности человека, его талант, мысли и чувства, особое видение мира. Настоящий художник может с помощью холста и красок передать всю палитру своих эмоций и переживаний, выразить свое отношение к тому событию или ситуации, которые послужили основой к написанию той или иной картины. Все рассмотренные фразеологизмы из данной группы первоначально употреблялись преимущественно в речи художников и лишь со временем приобрели обобщающий, образно-переносный смысл, позволивший применять их в различных жизненных ситуациях. В группе фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы изобразительного искусства центральное место занимают следующие выражения: *всеми красками радуги* (англ. *all (the) colours of the rainbow*) (возникло в средневековье в мастерских художников-мозаичистов, использовавших многообразие смальты, переливающейся различными цветами радуги), *сгущать краски* (англ. *paint smth. in black colours*) (появилось как переосмысление одного из приемов живописной техники), *изобразить что-либо в искаженном виде* (англ. *out of shape*) (стало результатом пейоративного изменения вектора семантики выражения, обозначающего модернистские подходы к представлению живописной природы), *провести линию* (англ. *draw the line*) (метафорически представлено главное выразительное средство художника), *выступить на первый план* (англ. *come (или enter) into the picture*) (метафорически переосмыслило художественную композицию произведения изобразительного искусства).

Фразеологические единицы с лексемой-компонентом из области музыки, театра, живописи являются важными источниками информации о жизни народа, его духовном развитии и культурном богатстве. Исследование происхождения фразеологических выражений данного типа открывает богатую фактологию культурной истории носителей языка.

### **ГЛАВА III. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ С ЛЕКСМОЙ-КОМПОНЕНТОМ ИЗ СФЕРЫ ИСКУССТВА**

#### **3.1. Национально-культурное своеобразие фразеологических единиц в сопоставляемых языках**

Важной особенностью современных фразеологических исследований становится подробное изучение национально-культурного аспекта языка, поскольку язык представляет собой не только неотъемлемый компонент современной культуры, но и хранит в себе культурно-исторические сведения о традициях и обычаях народа, его образе жизни, системе ценностей. Язык выступает как зеркало национальной культуры. В языке закрепляются и фразеологизируются именно те образные выражения, которые ассоциируются с культурно-национальными эталонами, этническими концептами, стереотипами, и воспроизводят в речи характерный для той или иной лингвокультурной общности менталитет. Если обратиться к объяснительной метафоре, то «культура – это своего рода оснастка корабля, движущегося вместе с нами по волнам нашей жизни, а менталитет – его паруса, надуваемые ветрами исторических перемен в цивилизации» [Телия 1996: 223]. Национальная самобытность языка получает наиболее яркое и непосредственное проявление во фразеологических единицах, поскольку они напрямую соотнесены с языковой действительностью. Как отмечает А. М. Бабкин, «фразеология – это святая святых национального языка. Именно в ней проявляются дух и своеобразие каждой нации» [Бабкин 1979: 10]. В целом, культура, равно как и язык, – это формы сознания, отражающие как мировоззрение отдельного человека, так и мировидение народа-носителя языка.

Национально-культурное своеобразие фразеологии объясняется особенностями лингвокреативного мышления и этноязыковой спецификой интерпретации познаваемого мира. Возникая в национальных языках на основе образного представления действительности, фразеологизмы отражают

обиходно-эмпирический, исторический и духовный опыт народа, который, безусловно связан с его культурными традициями, верованиями и естественными условиями жизни, ведь субъект номинации и речевой деятельности – это всегда субъект национальной культуры [Телия 1981: 13].

Система образов, закрепленных во фразеологическом составе языка, служит своего рода «нишей» для кумуляции мировидения и тесно связана с материальной, социальной и духовной культурой данного языкового коллектива, а потому, может свидетельствовать о его культурно-национальном опыте и традициях. Средством воплощения культурных особенностей фразеологических единиц выступает образное основание, а способом указания на эти особенности является интерпретация этого образного основания в культурно-национальном 'пространстве' данного языкового общества [Телия 1996: 215].

Говоря о фразеологии, нельзя не отметить, что она представляет собой особую лингвистическую универсалию: не существует языка, в составе которого не было бы фразеологических выражений. «Фразеология является своеобразной языковой универсалией, ведь там, где язык выступает как коммуникативное средство, его функционирование не может не привести к появлению в нем устойчивых словесных комплексов» [Ройзензон 1973: 78]. По мнению Ю.П. Солодуба, фразеологические универсалии разделяются на две главные группы: «лингвистические универсалии и универсалии человеческого существования» [Солодуб 2002: 54]. Действие лингвистических универсалий находит выражение во фразеологии, прежде всего в плане содержания, в частности в типах семантических переносов (например, метафорических), в результате которых словосочетание превращается в устойчивый оборот. Универсалии человеческого существования обуславливают общие черты фразеологии в разных языках, поскольку фиксируют явления объективного мира и характеризуют деятельность человека как биологического и социального индивида. Следует также подчеркнуть, что в семантике

фразеологических единиц могут закрепляться общечеловеческие культурные коннотации, связанные с той или иной реальией окружающего мира, на основе которых формируется фразеологический образ [Солодуб 1990: 25].

«В исследовании национально-культурной специфики фразеологизмов выделяются два принципиально различных подхода. В первом случае национальная специфика одного языка определяется относительно другого языка, т. е. исследуются пары языков. Такой подход называется сравнительным. Второй подход предполагает обращение к интуиции носителей языка, характеризующих некоторые явления как сугубо национальные» [Почуева 2017: 40]. Так, например, «сигналом наличия национальной специфики может быть мнение носителя языка о неуместности данного высказывания в устах иностранца. Этот подход можно назвать интроспективным» [Баранов 2016: 224].

«При изучении культурной специфики фразеологических единиц в рамках сравнительного подхода целесообразно обратиться к их плану содержания, в котором различаются два аспекта: актуальное значение и образная составляющая» [Добровольский 1996: 73]. «Так, в английском языке существует выражение *dance on a tight-rope* (букв. 'плясать на канате'), сопоставимое по значению с русским фразеологизмом *играть с огнем*. Эти фразеологические единицы весьма близки по образной составляющей, хотя в их историко-культурной специфике можно обнаружить довольно значительные различия. Английское выражение берет свое начало от цирковых представлений, проводившихся в Англии в конце XVIII века, в то время как в русском языке это выражение связывают с народными гаданиями, где огонь считали неотъемлемым атрибутом самого таинства» [Почуева 2017: 40]. С древнейших времен на Руси огню приписывали свойство уничтожать злых духов, возвращать молодость и здоровье, о чем свидетельствует, например, «русская традиция прыгать через костер в день *Ивана Купалы*» [Телия 2017: 259]. «Со временем это выражение приобрело переосмысленное значение

‘поступать неосмотрительно, неосторожно, не думая о последствиях’» [Почуева 2017: 40].

«Национально-культурная специфика в ее интроспективном варианте проявляется в наличии ограничений на употребление фразеологизмов. Ср., например, использование выражения *Потёмкинские деревни* в следующем контексте из НКРЯ: *Побывал тут, подышал здешним воздухом-ладаном – и вроде как прикоснулся к пониманию чего-то важного, ощутил, что Москва и Петербург – всего лишь хорошо отстроенные **потёмкинские деревни**, а сердце-то русское – вот оно, тучочки, у впадения Костромки в Волгу, бьется* (А. Зябликов. Провинциальная столица). В этом примере рассматриваемый фразеологизм выглядит вполне органично, однако его употребление для описания реалий других стран вряд ли допустимо как уместное» [Почуева 2017: 41]. «Также странно было бы использовать в русском языке выражение *a Sally Lunn – сладкая булочка* (по имени женщины-кондитера конца XVIII века), которое связано в сознании носителей английского языка с традиционным укладом национальной жизни» [Кунин 1996: 214].

«Для интуитивного восприятия фразеологизма как национально-специфического существенными моментами являются также особенности его формальной организации. Это могут быть факторы осложнения формы, например, рифмование, звуковое подобие (*в пух и прах, с бухты-барухты*); наличие в структуре фразеологизма имен собственных и их производных, а также личных имен, связанных с национальной историей (рус. *верста коломенская, как Мамай прошел, Лазаря неть, загнать за Можай* и англ. *the admirable Crichton* (‘ученый, образованный человек’), *to grin like a Cheshire cat* (‘широко улыбаться’), *according to Cocker* (‘точно, по всем правилам’)). Часто носители языка склонны считать исконно народными выражения, взятые из сказок и басен: рус. *у разбитого корыта, за тридцать земель, при царе Горохе, по щучьему велению* и англ. *the whole bag of tricks* (‘весь арсенал



хитростей, фокусов’), *borrowed plumes* (‘ворона в павлиньих перьях’)» [Почуева 2017: 41].

### **3.2. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства (музыка, театр)**

В самом простом понимании искусство – это способность человека воплощать в реальность что-то прекрасное и получать от этого эстетическое удовольствие, а также одни из главных способов познания окружающего мира. Фразеологические единицы, непосредственно относящиеся к сфере искусства или связанные с ним исторически, опосредованно через лексему-компонент, отражают национальную культуру и историю народа, его традиции и обычаи.

#### **3.2.1. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с компонентом «музыкальный инструмент» в русском языке**

Русская народная культура включает обилие духовых, струнных и ударных инструментов. С древних времен русский человек создавал из подручных материалов нехитрые музыкальные инструменты, которые со временем стали неотъемлемой частью народной культуры и быта. Любой народный музыкальный инструмент – это часть истории этноса, способный раскрыть специфику нравов и обычаев, поведать многое о культуре своего народа. Именно поэтому, фразеологические единицы, в составе которых присутствуют названия народных музыкальных инструментов, так ярко отражают богатство русской души, ее необычайно творческий характер (*История развития музыкальных инструментов* [URL: <http://toolsmusic.ru>]).

Выражение *бесструнная балалайка* нередко используется в повседневной речи. Балалайка – это струнный щипковый народный инструмент, известный на Руси с конца XVII века. Это один из инструментов, ставший музыкальным символом русской культуры: под нее плясали во время праздников, на ней исполняли песни, ее вводили в состав различных инструментальных ансамблей (*Русская балалайка* [URL: <https://fishki.net>]). Особую популярность балалайка

получила среди скоморохов, развлекавших людей на ярмарках и площадях. Балалайка и по сей день остается одним из самых популярных русских народных инструментов (*Балалайка* [URL: <https://gfom.ru>]).

Само название инструмента передает характер игры на нем. Корень слова *балалайка* давно привлекает внимание исследователей родством с такими русскими словами, как *балакать*, *балаболить*, *балагурить*, что означает ‘говорить о чем-нибудь незначительном’, ‘болтать о пустяках’, ‘пустозвонить’, т.е. весело и беззаботно проводить время за разговором. Все эти значения, дополняя друг друга, определяют суть балалайки, как инструмента легкого звучания (*Музыкальный инструмент: Балалайка* [URL: <https://soundtimes.ru/narodnye-instrumenty>]).

О популярности балалайки говорит довольно частое ее упоминание во многих русских народных песнях, пословицах и поговорках: *Вывернулся, как Мартын с балалайкой*; *На словах, что на гусях, на деле – что на балалайке* и др.

Выражение *бесструнная балалайка* относится к безэквивалентным фразеологическим единицам русского языка, что говорит о его культурной специфике, средством воплощения которой служит образное основание. В этом выражении содержится компонент-реалия, характерный для культуры русского народа. *Бесструнной балалайкой* называют человека, который не в меру болтлив и не сдержан в разговоре. Такому человеку нельзя доверять свои секреты. Фразеологическая лексикография определяет семантику выражения *бесструнная балалайка* следующим образом: ‘чрезмерно многословный человек, привыкший празднично и беззаботно проводить свое время’ [Фелицына, Мокиенко 1999: 40]. Аналогичное значение реализуется в народной пословице *Языком мелет, словно на балалайке брэнчит*. Ср. контекст фразеологизма: *Все, что ни говорит, говорит, как бесструнная балалайка, и это офицер русской военной академии* (М. А. Булгаков. *Белая гвардия*).

Национально специфическим является выражение *ни в дудочку ни в сопелочку*. Дудка и сопель – русские народные музыкальные духовые инструменты, напоминающие флейту; они сходны по своему звучанию, однако у них разная история. Археологические раскопки говорят о том, что на костяных дудках играли еще задолго до нашей эры. В XVIII-XIX веках появились деревянные и тростниковые дудочки. Считается, что дудка и ее разновидности широко использовались в русском культурном обиходе, под этот музыкальный инструмент пели и плясали на гуляньях и праздниках. О популярности дудки свидетельствует большое количество пословиц и поговорок, в которых она упоминается: *Один рубит, другой в дудку трубит; Ни поплясать, ни в дудочку поиграть; В чужую дудку не наиграешься*.

Что касается сопели, то ее название произошло от старинного слова *сопеть*, что означает *играть на духовом инструменте*. Впервые сопель упоминается в древнерусских летописях XIII века как военный инструмент, вместе с трубами и бубнами. В XVI-XVII веках сопель стала одним из инструментов скоморохов, странствующих актеров и музыкантов, которые распевали свои лихие песни и разыгрывали сценки сатирического характера, направленные против церкви и власти. Позднее сопель стали использовать пастухи. В русских деревнях даже существовал обычай – нанимать в пастухи того, кто лучше всех играет на сопели. В наше время на ней исполняют песенные, танцевальные мелодии, ее звучанием дополняют другие музыкальные инструменты (скрипку, балалайку, гармошку) (*Сопель* [URL: <http://mus-instruments.ru>]).

Выражение *ни в дудочку ни в сопелочку* употребляют в тех случаях, когда речь идет о человеке, который ничего не умеет делать, ни на что не годен. Жизнь русского народа была немислима без музыкальных инструментов, и считалось, что каждый человек должен играть на каком-нибудь инструменте. Играя на музыкальном инструменте, человек приобщается к национальной культуре и становится хранителем русских народных традиций (*Народные*

*музыкальные инструменты* [URL: <https://cyberpedia.su/17x17c4.html>]). Если же человек так и не мог научиться играть ни на одном из инструментов, его считали ни на что не способным, непригодным к какой-либо работе и вообще бесполезным для общества. Таким образом и возникло выражение *ни в дудочку ни в сопелочку*. Вот примеры его контекстного использования: 1. *Однако ж, правду сказать, человека такого беспримерного, искать да искать надобно было. Только слава, что купец, а купец-то этот **ни в дудочку, ни в сопелочку*** (А. Левитов. Накануне Христова дня). 2. – *Нет, Нестор Васильевич, я самое бездарное создание: **ни в дудочку, ни в сопелочку*** (М. Ф. Каменская. Воспоминания).

Нередко то или иное выражение связывается с конкретным историческим периодом жизни народа. Так, выражение *забубенная головушка* относится к той исторической эпохе, когда по русским селам и городам бродили скоморохи, главные носители народного творчества. Вероятнее всего, выражение возникло еще в XI веке (*Скоморохи* [URL: <http://fb.ru/article/164814>]). Скоморохов называли *забубенными головушками*, поскольку в то время подобные выступления на потеху простой публике вызывали крайнее недовольство христианской церкви, а сами скоморохи считались посланниками бесов. С течением времени их все чаще стали преследовать, а в середине XVII века скоморошество было запрещено официальным царским указом. (*Скоморохи. История* [URL: <https://tayni-veka.ru>]).

Слово *забубенный* образовано от *бубен* и первоначально означало ‘проводящий время за бубном’; ‘взявшийся за бубен, чтобы веселиться’. Со временем это выражение приобрело значение ‘отчаянный, беззаботный человек, способный на смелые, решительные поступки’ [Шанский, Зимин, Филиппов 1987: 51]. Ср. пример употребления этого фразеологизма: *Эта забубенная головушка – легкомысленный, но преданный Пугачеву оренбургский казак, когда попал в боевую обстановку, всякий раз совершенно перерождался* (В. Я. Шишков. Емельян Пугачев. Книга вторая).

Среди фразеологических единиц с компонентом «музыкальный инструмент» в русском языке немало таких выражений, которые непосредственно связаны с различными мифами и легендами европейского происхождения. Так, одним из них, в составе которого присутствует название музыкального инструмента, является выражение *эолова арфа*. Арфа – один из самых древних музыкальных инструментов; первые упоминания о нем датируются III веком до н. э. (*Арфа* [URL: <https://soundtimes.ru>]). Свое название она получила в честь древнегреческого бога Эола, повелителя ветров. «По легенде у него была арфа, струны которой при малейшем дуновении ветра издавали чудесные нежные звуки» [Бирих, Мокиенко, Степанова 2001: 32]. Несмотря на интернациональную основу, образ и соответствующий ему фразеологизм прижились только в русском языке. Эолову арфу воспевали в своих произведениях русские поэты XIX века, олицетворяя ее с загадочной русской душой. Ср. употребление этого фразеологизма в русской литературе XX века: *И когда ветерок, даже самый ласковый, весенний, волновал воду и маленькие волны достигали под кручей концов сосуллек, они волновали их и те качались, стуча друг о друга, звенели, и этот звук был первый звук весны, эолова арфа* (К. Г. Паустовский. Золотая роза).

С историей и традициями русского народа связано выражение *звонить во все колокола*, значение которого ‘сообщать о чем-либо’, ‘поднимать тревогу’. Издавна на Руси звон колоколов играл важную роль, как в общественной жизни, так и в русской народной культуре. При помощи колокольного звона собирали народ на собрания для решения неотложных вопросов, оповещали о какой-либо опасности, стихийном бедствии, пожаре, приближении вражеских войск. Звон указывал дорогу заблудившимся в ненастье путникам и служил ориентиром во времени (*Колокольные звоны* [URL: <http://ancona-arte.ru>]). Колокола, проделав большой исторический путь, стали частью национального самосознания. Вот один из примеров его контекстного использования: – *Тут я*

целиком на твоей стороне и буду звонить во все колокола, чтобы все об этом знали (М. Кочнев. Оленьи пруды).

### 3.2.2. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с компонентом «музыкальный инструмент» в английском языке

Английская народная музыка как часть английского фольклора формировалась под влиянием исторических событий разных эпох, культурных традиций и музыкальных предпочтений самих жителей. Своими корнями английский фольклор уходит в мифологию народов, из которых образовалась английская нация – англов, саксов, кельтских и германских племен. Тесное соседство с Ирландией, Шотландией, Уэльсом не могло не отразиться на музыкальных инструментах, используемых при исполнении английской народной музыки.

Одним из традиционных народных музыкальных инструментов Англии является волынка. Волынка – официальный инструмент различных церемоний, проводимых в Великобритании. Она является отражением английской культуры и национальных традиций. Этот старинный инструмент с завораживающим звуком представляет собой мешок из телячьей или козьей кожи, в который сверху вшита трубка для вдувания воздуха, а снизу одна или несколько трубок издающих медленные и однообразные звуки, не меняющиеся по высоте. Такой принцип извлечения звука и послужил мотивирующей основой для образного выражения *tighten the bagpipe* (тянуть волынку). Именно из-за этих специфических звуков волынка и стала ассоциироваться с медлительностью, неторопливостью и ленью. Используется выражение в тех случаях, когда речь идет о человеке, который делает что-то очень медленно, умышленно затягивая работу или сбивчиво и невнятно говорит о чем-нибудь.

В настоящее время практически каждая страна имеет свою вариацию волынки. Разные народы видоизменяли этот музыкальный инструмент на свой

лад, добавляя те или иные элементы или изготавливая его из других материалов. Однако ни в одной другой стране мира волынка не имеет такого весомого исторического и культурного значения, как в Шотландии, где она выступает национальным символом. Волынка настолько любима шотландцами, что является семейным музыкальным инструментом. Шотландцы не мыслят свою жизнь без звуков волынки, считая ее отражением национальной культуры и духа народа.

Еще одним духовым музыкальным инструментом тесно связанным с культурой Англии и ее традициями является *вистл* – жестяная дудочка, напоминающая по звуку свистковую флейту. Ее широко используют в народной музыке Ирландии, Англии, Шотландии. Первоначально этот инструмент выглядел как костяной свисток с двумя-тремя отверстиями для насвистывания разных по высоте звуков, и лишь в начале XIX века английский вистл стал напоминать тот музыкальный инструмент, который можно увидеть сегодня (*Музыкальный фольклор Великобритании* [URL: <https://studwood.ru>]).

История возникновения вистла уходит своими корнями в давние времена. Упоминания о первых вистлах на территории современной Великобритании датируются XI-XII веками. Дудочки легко делали из природных материалов, поэтому они особо ценились среди простого народа. Роберт Кларк внес большой вклад в развитие этого музыкального инструмента. В то время вистлы вырезали из дерева или кости, что было довольно трудоемким процессом, требующим внимания и опыта. Именно Кларку в XIX в. пришла в голову мысль сделать дудочку из белой жести. Так и появился современный вистл, покоривший британский народ колоритным хрипловатым звучанием (*Вистл* [URL: <https://music-education.ru/vistl>]). Звук вистла для британцев – это отголоски истории, прошлого, связь с культурными традициями страны, которая не теряется в веках, а становится сильнее с каждым новым поколением.

Любопытно, что *вистл* в переводе с английского означает *жестяной свисток*, ведь его звучание в чем-то немного напоминает свист. От названия

этого музыкального инструмента пошло выражение *to whistle a different tune*, применяемое к ситуациям, когда человек выражает свое мнение о чем-то или высказывает свою позицию относительно сложившейся ситуации. Отсюда и значение его ‘делиться своими взглядами с кем-либо’, ‘излагать совершенно другую точку зрения на что-либо’. Ср. пример из БНК: *They might think they're going to have better-looking girls at the dinner, but they'll be **whistling a different tune** after they see my girl* (E. Caldwell. ‘Jackpot’). / *Вероятно, они думают, что их девушки будут за обедом самые красивые. Однако, интересно, что они будут говорить, после того, когда увидят мою девушку.*

### 3.2.3. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с лексемой-компонентом *театр* в русском языке

Театр играет важную роль в жизни каждого этноса; это один из самых сильных инструментов воздействия на людей, затрагивающих эмоции человека, способствующих нравственному воспитанию личности зрителя. Театр воплощает в себе основы социального мира, позволяя посмотреть со стороны на многие жизненные ситуации.

Слово *театр* в русском языке является многозначным. Им называют и место для представлений, и вид искусства, и сценическое отражение жизни посредством драматического действия. В переносном же значении его используют для обозначения какого-либо места, где может происходить важное действие. Неслучайно с этим словом образованы такие фразеологические единицы, как *театр абсурда*, *театр военных действий*, *анатомический театр*, *театр одного актера*, *устраивать театр* и др. Практически любой аспект жизни можно представить в метафорическом образе театра, основанном на понимании его как «некоей территории, где разворачиваются те или иные жизненные события» [Ожегов 2012: 566]. Следует отметить, что в английском языке такого количества фразеологизмов с компонентом *театр* не существует,



что говорит о весомой доле национально-культурной специфики в восприятии театрального искусства. Рассмотрим наиболее показательные из подобных фразеологизмов.

Выражение *театр абсурда* появилось в современном русском языке сравнительно недавно. С лингвистической точки зрения, это выражение сформировалось первоначально на основе семантики входящих лексических компонентов – *театр* и *абсурд*. В дальнейшем на его семантику повлияла общественная оценка течения в драматургии поставангардного периода 2-й половины XX века, представляющее мир как «бессмысленное, лишённое логики нагромождение фактов, поступков, слов и судеб» [Эсслин 2010: 131].

В то время стало очевидно, что театру просто необходимы такие способы и приемы изображения мира и человека, которые бы отвечали новым реалиям жизни. Герой театра абсурда – воплощение массового сознания, пороков толпы, скитающийся в экзистенциальном одиночестве. Театр абсурда поднимает сложнейшие вопросы бытия человека: согласно абсурдистской трактовке, он трагически одинок в этом мире, ему сложно найти взаимопонимание с себе подобными, отыскать собственный отличный от других жизненный путь (*Театр абсурда* [URL: <https://www.syl.ru>]).

В современной речи выражение *театр абсурда* широко используется в тех случаях, когда говорят о нелепых, совершенно невероятных ситуациях, не поддающихся пониманию со стороны здравого смысла. Следует подчеркнуть, что само понятие *абсурд* истолковывается как нечто иррациональное, лишённое элементарной логики и внятной связи с реальностью. В разные культурно-исторические эпохи в это понятие вкладывали именно тот смысл, который наиболее точно соответствовал духу времени. Так, в Средневековье считали, что через абсурд постигается истина, так как человек оказывается в ситуации утраты иллюзий и прозрения. Все, что не вписывалось в привычные представления о гармонии, объявлялось абсурдным и более того, связанным с inferнальным миром в силу искажения божественного образца [Буренина

2004: 10]. Данное значение как раз и обусловило дальнейшее семантическое развитие слова, ведь то, что не соответствует какому-либо идеальному, правильному порядку – это не просто плохо, этого вообще не должно быть при нормальном положении дел, а значит, это нелепость и бессмыслица. В устойчивом выражении *театр абсурда* явно содержится именно эта исходная семантика. В формировании фразеологического значения определенную роль играет и процесс метафоризации, объединивший театральный феномен и картину понимания действительности. Ср. контексты этого выражения в НКРЯ:

1. *Приехавшие весь день бегали по магазинам, вечером шли в театр, высыпались там, а потом в автобус – и домой. Театр абсурда. Например, своей рукой, никого не спрашивая, я вписывал имена главных редакторов газет, журналов на высокие ордена, причем делалось это в связи с награждениями, скажем, за достижения в выращивании картошки, овощей, пшеницы* (А. Яковлев. Омут памяти. Т.1).
2. *Но потом начался самый настоящий театр абсурда* (И. К. Архипова. Музыка жизни).

Фразеологическое выражение *театр абсурда* нередко употребляется и в средствах массовой информации. Например, при описании различных жизненных ситуаций, лишенных всякого смысла. Вот один из примеров публицистического подкорпуса НКРЯ: *Ни в том, ни в другом случае кредиторы агрохолдинга не были уведомлены о неплатежеспособности компании и начале процедуры банкротства, что является нарушением действующего законодательства. Получается какой-то театр абсурда! Ситуация уникальная хотя бы потому, что одно и то же дело находится в производстве двух совершенно разных регионов.* (Дмитрий Быков. «Русагрокапиталом» овладела «охота к перемене мест» // РБК Daily, 2004.10.15).

Еще одно выражение с лексемой-компонентом *театр* в русском языке – *театр военных действий*. Военная сторона жизни никогда не была напрямую связана с театрализацией. Однако столетиями носила в себе элементы

возвышенного и героического зрелища – парады, яркая, красивая форма, военные оркестры и т.д. С возникновением военной техники сами сражения стали отличаться особыми, свойственными только им условиями вооруженной борьбы, широким применением боевых систем и комплексов, глобальным размахом и исключительной быстротечностью военных действий, в ходе которых создавались условия для решения конкретных военно-политических и военно-стратегических задач. В таких условиях и возник фразеологизм *театр военных действий*. Вот пример его использования, извлеченный из НКРЯ: *С объявлением войны царская Россия разделялась на две обособленные, самостоятельно управляемые в военном отношении части: театр военных действий и внутренние области государства, или глубокий тыл* (Е. Барсуков. Русская артиллерия в мировую войну).

Выражение *театр военных действий* приобрело и еще одно образно-переносное значение – ‘место, где происходят какие-либо важные, значительные события’ (невоенного характера). В данном значении оно может приобретать своеобразный комический эффект и соответствующую шутливую коннотацию. Ср. подобный пример: *В Танином изложении получасовое рабочее совещание разворачивалось в театр военных действий, и выезжали богатыри на конях в блестящей сбруе, чтобы сразиться не на жизнь, а на смерть* (Н. В. Кожевникова. Ловушка).

В начале XX века в России появилось такое выражение, как *театр одного актера*. Первоначально его использовали лишь в прямом смысле, говоря о театре, где режиссер и исполнитель ролей – один и тот же человек, а также об актере, который сам разыгрывает всю пьесу. Со временем это выражение стало употребляться и в переносном значении по отношению к какой-либо организации, компании, коллективу, в которых успешное функционирование зависит от одного человека. В реальном драматическом представлении *театр одного актера* – это высшая планка, искусство совершенной пробы; в повседневной действительности – это ироничная оценка

«кипучей» деятельности одного человека. Вот примеры его использования, извлеченные из НКРЯ: 1. *Что касается Рейнальдо, он невозмутимо продолжал учебу в университете, пока на провинциальной сцене разыгрывался театр одного актера, точнее – актрисы: в моем лице совмещались роли матери и отца, а также виртуальные фигуры бабушек и дедушек с обеих сторон; на столе росла гора конспектов, в ванной – гора пеленок; пришлось пойти работать, чтобы содержать семью* (А. Браво. Комендантский час для ласточек). 2. *Задуманное им совещание превращалось в театр одного актера, а полковник сегодня не настолько был уверен в своих предположениях, чтобы играть все роли сразу* (Н. Леонов. Лекарство от жизни).

В русской речи часто используется такой фразеологизм, как *артист погорелого театра*. Его история связана с многовековым народным представлением о неотрывности судьбы театра от пожаров в его помещениях. В артистической среде долго считалось, что история театров – это история пожаров. «Стремление служителей Мельпомены ошеломить зрителей пышностью декораций, удивить блеском и мишурой, вызвать восхищение затейливостью фейерверка нередко оборачивалось настоящей бедой» [Почуева 2020: 65]. С долей горькой иронии в XIX в. частенько говорили, что артисты – это *люди с огоньком*. Постепенно выражение *артист погорелого театра* стали употреблять и в образно-переносном значении по отношению к человеку, не оправдавшему чьих-то надежд в какой-либо профессиональной сфере деятельности [Баранов, Добровольский 2009: 23]. Выражение используется и применительно к актерам невысоких способностей, а также при неудачной попытке разыграть кого-либо или обмануть окружающих. Данное выражение является безэквивалентным и имеет свою лингвокультурную специфику, в которой отражаются одна из особенностей образа жизни русского народа в культурном пространстве. Вот один из примеров использования данного фразеологизма: *И тут выражение веселья мгновенно исчезло с его лица. Перед Мироновым сидел очень грустный и, может быть, даже больной человек. –*

*Ох, Женя! Знал бы ты, как я устал! И как я боюсь этих людей. Ты представить себе не можешь, что значит годами жить в страхе, каждую минуту ожидая пули в затылок! Миронов не поверил ему ни на грош. Он достаточно хорошо знал его. – **Артист ты погорелого театра!** – сказал он. – Прекращай лить слезы о загубленной жизни!* (И. В. Берг. Без приказа)

### **3.2.4. Культурно-национальные особенности фразеологических единиц с компонентом из театральной сферы в английском языке**

Во все времена театр считался наиболее демократическим, обращенным к обществу видом искусства, целью которого является художественное отражение жизни через драматическое действие, совершаемое перед зрителями. За всю свою долгую историю театр часто испытывал трудности, запреты и гонения. Однако это не мешало ему развиваться, обретать новые формы существования, проявляясь в самых различных жанрах. Театральное искусство – это часть национальной духовной культуры, зеркало общественного мировоззрения и жизни народа.

Между тем, следует отметить, что в сознании носителей того или иного языка представление о театре носит весьма неоднозначный характер. Так, в сознании англичан театр в большей степени ассоциируется с материальным объектом – зданием, предназначенным для постановки спектаклей, в русской же культуре театр – это прежде всего жанр искусства со своими сложными законами и приемами [Калинина 2011: 374]. Этим объясняется тот факт, что в английском языке немало фразеологических единиц непосредственно связанных с устройством театра, а в русском – с творческим процессом театрального действия, с игрой актеров и поведением зрителей. В то же время в обоих языках можно выделить фразеологические единицы театральной сферы, обладающие национально-культурной спецификой и раскрывающие менталитет двух наций. Однако в английском языке данная тематическая группа представлена более широко, что обусловлено различными историческими и культурными событиями, происходившими в тот или иной

временной период как внутри театра, так и за его пределами, результатом которых стало появление новых фразеологизмов.

Английский театр зародился и развивался на рыночных площадях, что определило его национальный британский колорит и демократичность. К этому историческому периоду относится, например, такое выражение как *John Audley*, получившее переосмысленное значение ‘сокращать, поспешно завершать театральное представление’. Возникло оно благодаря балаганному актеру У. Шортеру, положившему начало традиции, в спешке заканчивать спектакль, независимо от реального хода сюжета. Театральные балаганы в то время пользовались большой популярностью у простой публики, а их появление связывают с сохранением традиций скоморохов, сопровождавших ярмарочные и другие народные гуляния и праздники (*Балаганные представления* [URL: [https://studopedia.su/16\\_75084](https://studopedia.su/16_75084)]). Фраза *Is John Audley here?*, которую выкрикивал кто-либо из членов труппы, ставшая основой для данного фразеологического выражения, означала, что зрители уже собрались на очередное представление и актерам пора освободить сцену для следующего спектакля.

Периодом расцвета театральной культуры стала эпоха английского Ренессанса, ознаменовавшая переход от феодального средневековья к новому времени. Именно тогда в театрах Англии начали украшать сцену при помощи различных пейзажей, за которыми разворачивались главные события пьесы, совершаемые вне поля зрения публики (*Английский театр* [URL: <http://www.k2x2.info/kulturologija>]). Так возникло устойчивое выражение *behind the scenes*, которое означает ‘за кулисами, втайне от посторонних глаз’.

Вершины своего развития театральное искусство достигло в творчестве великого английского драматурга У. Шекспира. Он синтезировал все достижения драматического искусства, созданные до него и довел это искусство до совершенства. Пьесы Шекспира являются самым богатым после Библии источником английской фразеологии. Следующие выражения вошли в

английский язык из произведений Шекспира: *full of sound and fury* – громкие речи, ничего не значащие ('Макбет'); *a fool's paradise* – мир фантазий, призрачное счастье ('Ромео и Джульетта'); *give pause to sb.* – приводит кого-либо в замешательство ('Гамлет'); *a foregone conclusion* – предвзятое мнение о ком-то ('Отелло').

Если в эпоху Ренессанса английский театр переживал пору своего расцвета, на сцене и в зрительном зале царила полная непринужденность, то в XVII веке театральные нравы в Англии подверглись гонениям со стороны пуритан. Театральные представления были запрещены, а противоречия между буржуазией и крупными землевладельцами резко обострились. Однако все изменилось с приходом к власти династии Стюартов. Запреты на спектакли были сняты, на театральной сцене стали использовать богатые декорации и пышные костюмы. Театры начали посещать не только аристократы и городская знать, но и зрители третьего сословия (*Развитие английского театра* [URL: <https://lektsii.org/14-9501.html>]). Именно в это время появился новый театральный термин *gallery* ('галёрка'), обозначавший верхнюю часть зрительного зала, наиболее удаленную от сцены. Здесь располагались самые дешевые места, доступные для бедной части населения Англии. Эта публика могла громогласно выражать свое мнение о спектакле, одобряя или освистывая его [Почуева 2020: 17]. Фразеологизмы с компонентом *gallery* имеют эквиваленты в русском языке, и о них мы писали во второй главе диссертации.

К началу XVIII века английский театр являлся своеобразной школой, в которой зритель учился распознавать истинные благодетель и порок. Обращение к социальной теме, пристальное внимание к человеческим ценностям стало традицией театра, дошедшей до наших дней. При постановке новой пьесы вошли также в традицию театра длинные репетиции, которые отнимали много сил и времени у актеров. Не всем удавалось быстро выучить длинные тексты своих реплик, поэтому членам театральной труппы нередко приходилось помогать актерам, находящимся на сцене. Сложившаяся ситуация

привела к появлению следующих выражений: *a dress rehearsal* ('генеральная репетиция'), *be a quick study* ('легко заучивать роль'), *be a slow study* ('с трудом запоминать свою роль'), *give smb. the cue* ('подсказать кому-либо реплику'), *miss a cue* ('пропустить реплику'), *a stage whisper* ('театральный шёпот'). Вот корпусные примеры их использования: 1. *This board held just a week before the special meeting of the shareholders, was in the nature of a dress rehearsal* (J. Galsworthy. 'The White Monkey'). / Это заседание напоминало генеральную репетицию перед экстренным совещанием. 2. *I mustn't be cracking jokes, though I've got a part of twelve lengths here, which I must be up in tomorrow night. I'm a confounded quick study; this is one comfort* (Ch. Dickens. 'Nicholas Nickleby'). / Некогда мне шутить, у меня роль на двенадцати страницах, а я должен с ней выступить завтра вечером. К счастью, я легко заучиваю роль – это мое главное утешение. 3. *Dr. Tuke was a good husband to me, sir. I respect his memory. Do you think I would give you the cue I believed to be untrue?* (A. Cronin. Beyond This place). / Доктор Тьюк был мне хорошим мужем, сэр. Я уважаю его память. Неужели вы полагаете, что я скажу вам о его неверности?

Фразеологические единицы с компонентом из театральной сферы, возникшие в XIX веке, непосредственно связаны с техническим прогрессом, произошедшим в Англии. В театрах стали широко использовать различные приспособления, предназначенные для освещения сцены. Наиболее важным из них в то время являлась *рампа* – специальное устройство, служащее для освещения пространства сцены спереди и снизу. Это привело к возникновению в английском языке выражений с компонентами *limelight* ('свет рамп') и *footlights* ('огни рамп'): *be in the limelight* ('быть на виду, быть в центре внимания' (букв. находиться в наиболее освещенной части сцены)), *come into the limelight* ('стать центром внимания, стать знаменитостью' (букв. выйти на освещенную часть сцены)), *be fond of the limelight* ('стремиться к известности'), *put smb. in the limelight* ('привлечь внимание к кому-либо'), *carry across the footlights* ('иметь успех' (о пьесе, спектакле)), *get smth. across the footlights*



(‘донести до зрительного зала, обеспечить постановке успех’). Вот корпусные примеры их использования: 1. *He was naturally shy and always avoided to **be in the limelight**, sometimes at considerable cost* (W. S. Maugham. ‘Then and Now’). / Он от природы был застенчив и всегда избегал находиться в центре внимания, иногда даже в ущерб самому себе. 2. *Among those packed against the walls of the hall was a youth whose violent gestures **put him in the limelight*** (U. Sinclair. ‘World’s End’). / Среди людей, толпившихся вдоль стен зала, его внимание привлек молодой человек, своей бурной жестикуляцией.

На протяжении всего XX века английский театр был ареной острейшей идеологической борьбы. В театральном искусстве шла борьба за новые формы реализма, за сближение театрального творчества со зрителем. Пьесы и спектакли того времени отражали сложные исторические и социальные изменения, происходящие в мире. После второй мировой войны возник политический театр. Спектакли, в которых раскрывались острые политические и социальные проблемы пользовались большим успехом у зрителей. Все это стало причиной появления в английском языке таких фразеологических единиц, как *steal the show* (‘затмить всех, оказаться в центре внимания’), *stop the show* (‘вызвать гром аплодисментов’), *run the show* (‘управлять постановкой, стоять во главе чего-либо’). Вот примеры их контекстного использования: 1. *But as usual Eric as the Lord Chancellor **stole the show** his wonderful play* (W. S. Maugham. ‘Morning star’). / Как обычно, Эрик в роли лорд-канцлера затмил всех своей потрясающей игрой. 2. ***Running the show** of the democratic camp, he has evoked the admiration and support of millions everywhere for its insistent fight for a new world* (W. Foster. ‘History of Communist Party of the United States’). / Находясь во главе демократического лагеря, он вызвал восхищение и завоевал поддержку миллионов людей своей последовательной борьбой за новый мир.

Стремление показать на театральной сцене различные социальные явления, привлечь внимание к политическим проблемам привело к появлению новых технологических приспособлений (звук, световые дорожки, цифровые

технологии). Этот факт объясняет возникновение фразеологических выражений с компонентами *sound, scene, digital: sound effects* ('звуковые эффекты'), *the scene of action* ('место действия'), *a change of scene* ('смена декораций'), *digital theatre* ('цифровая постановка'). Вот примеры их употребления в контекстах:

1. *He was tired after his labours, he didn't want to change **the scene of action**; his duty demanded it* (R. Greenwood. 'Mr. Bunting'). / *Устав после всех стараний, он не желал менять место действия, но этого требовал его долг.*

2. *When I thought **a change of scene** would suit me, they sent the letter to induce me to return* (W. S. Maugham. 'The Making of a Saint'). / *Я уже стал привыкать к смене обстановки, как вдруг прислали письмо с приказом вернуться обратно.*

Многое в нынешнем театральном искусстве является результатом долго накапливаемых традиций, переходивших от одного поколения к другому. Особенно наглядно это сказывается на исполнении шекспировских ролей. История актерского искусства Англии тесно связана с тем, как в ту или иную эпоху передавались образы героев Шекспира, ведь его драматургия была едва ли не главной школой актерского мастерства. Поэтому, когда актеры играют в шекспировских пьесах, в их исполнении много того, что вырабатывалось веками и прочно вошло в арсенал выразительных средств театра. Новые театральные тенденции проявляются в более глубоком раскрытии психологии героев, в тонкой передаче моментов драматического напряжения, в стремлении к жизненной правде и сценическому реализму.

### 3.3. Выводы по главе III

Фразеологизмы – это национально-специфические единицы языка, аккумулирующие и передающие из поколения в поколение весь культурный потенциал народа. В них наиболее ярко отражаются особенности жизни нации, ее история и характер, присущие ей традиции. Можно сказать, что фразеологические единицы выступают как особые шаблоны национально-культурного понимания, представляя собой именно ту форму действительности, которая соответствует данному языковому коллективу.

Изучение фразеологизмов с точки зрения национально-культурной специфики позволяет расширить их семантический аспект, а анализ отдельных фразеологических выражений дает возможность выявить те области языкового отражения мира, в которых наиболее ясно раскрывается своеобразие национальной культуры.

Исследование фразеологических единиц обладающих культурной спецификой проводилось на примере фразеологизмов с компонентом «музыкальный инструмент» и выражений с лексемой-компонентом из сферы театрального искусства. В ходе исследования были рассмотрены особенности их значения, связь с историей и народной культурой; сделан вывод о том, что национальная специфика всегда зависит от условий жизни народа, нравов и обычаев носителей языка, фольклорных традиций, от того, чем жил человек в глубоком прошлом и что сейчас активно способствует усвоению культурной информации и определяет культурный менталитет народа.

Первая группа исследуемых фразеологизмов с компонентом «музыкальный инструмент» включает в себя такие выражения, как *бесструнная балалайка*, *ни в дудочку ни в сопелочку*, *эолова арфа*, являющиеся безэквивалентными фразеологическими единицами русского языка. Выражение *бесструнная балалайка* обладает особой культурной спецификой, поскольку в его составе содержится компонент-реалия, характерный для русской народной культуры. Балалайка – музыкальный инструмент очень древнего происхождения, первые упоминания о ней датируются XVII веком, она является олицетворением духовного богатства народа. Выражение *ни в дудочку ни в сопелочку* также воспринимается носителями русского языка как культурно-специфичное, поскольку *дудка* и *сопель* – исконно народные духовые инструменты, упоминающиеся в древнерусских летописях еще с XIII века.

Вторую группу исследованных фразеологических единиц составили выражения английского языка, имеющие в своем составе компонент-реалию,

которая тесно связана с культурой Англии и ее музыкальными традициями. Так, выражение *тянуть волынку* принадлежит к английской национальной культуре. Волынка издавна использовалась при исполнении народной музыки и заняла прочное место в жизни английского народа. Она стала своего рода отражением национальных традиций.

Не меньший интерес представляет собой и группа фразеологических единиц с компонентом из сферы театрального искусства. Группа выражений русского языка с лексемой-компонентом *театр* представлена такими фразеологизмами, как *театр абсурда*, *театр одного актера*, *артист погорелого театра* и *театр военных действий*. Все рассмотренные фразеологические единицы данной группы обладают национальной спецификой и имеют непосредственное отношение к русской театральной культуре. Например, широко известное в русском языке выражение *театр одного актера* в соотношении с английским *one-man show* имеет совсем другую образную основу, что свидетельствует о принадлежности данного фразеологизма именно русской национальной культуре. Группа фразеологических единиц английского языка с компонентом из сферы театрального искусства отличается большим разнообразием, поскольку многие исторические и культурные события, происходившие в жизни страны, были непосредственно связаны с появлением в языке новых фразеологических выражений. Фразеологизмы с театральными компонентами *limelight* и *footlights* характеризуют британский технический прогресс и возникли в результате введения в театрах специальных приспособлений для освещения сцены. Со временем они получили образно переносный смысл и стали широко использоваться в речи носителей языка.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диссертационная работа посвящена изучению фразеологизмов с лексическим компонентом из таких сфер искусства, как *музыка, театр, живопись*, выявлению особенностей их значения, внутренней формы и образной основы, тесно взаимодействующих между собой и определяющих специфику функционирования фразеологических единиц в речи носителей языка. Отражая в своей семантике длительный процесс развития культуры народа, фразеологизмы выступают своего рода хранителями ценных сведений о его жизни и быте, истории и национальных традициях. Они являются особыми шаблонами национально-культурного понимания, представляя собой именно ту форму окружающей действительности, которая присуща данному языковому коллективу.

Проведенный анализ семантической структуры фразеологизмов и исследование их культурной специфики позволили сделать ряд важных выводов, подтверждающих выдвинутые на защиту положения.

Важнейшим семантическим элементом выступает внутренняя форма, которая определяет особенности значения фразеологических единиц. Проблема внутренней формы относится к числу наиболее актуальных вопросов современной фразеологии. Выражая образное представление о конкретном событии, явлении окружающего мира, внутренняя форма, как правило, обусловлена спецификой обозначаемой ситуации. Она является связующим звеном между исходным этимологическим значением словосочетания и его фразеологическим значением.

Формирование значений фразеологизмов и переосмысление их компонентов происходит посредством образа, лежащего в основе того или иного выражения. Сложившаяся система образов, закрепленных во фразеологическом составе языка, отражает культурный опыт народа, который, безусловно связан с его традициями и обычаями, верованиями и естественными условиями жизни. Образное основание выступает средством воплощения

культурных особенностей фразеологических единиц, а его интерпретация в национально-культурном пространстве данного языкового общества служит указанием на эти особенности.

Важную роль в формировании образного компонента семантической структуры фразеологизмов играет метафорическое осмысление конкретного явления или предмета. При помощи метафоры создается именно тот образ, который появился в результате прототипной ситуации. От степени понимания образа нередко зависит значение фразеологизма. Иногда образ может включать в себя детали, которые трудно представить, не зная этимологии данного выражения. Поэтому этимологические особенности являются неотъемлемым элементом семантической структуры фразеологических единиц, предоставляя возможность узнать о том, как в языке возникло то или иное выражение, какой путь оно прошло в своем развитии и каким образом все это отразилось на его значении.

В ходе проведенного исследования все рассматриваемые фразеологические единицы распределялись по трем основным группам. В первую группу вошли выражения, включающие в свой состав лексему-компонент, называющую музыкальный инструмент. Такие выражения, как *тянуть волынку, плясать под чью-то дудку, трубить в горн* были отнесены к подгруппе с компонентом «духовой инструмент», а выражения *звонить в колокола, бить в литавры* к подгруппе с компонентом «ударный инструмент». Наиболее многочисленной стала подгруппа фразеологизмов с компонентом «музыкальный термин», включающая в себя выражения *задавать тон, под сурдинку, финальный аккорд*. Особую подгруппу составили выражения с компонентом «музыкальное исполнение» (*воспевать дифирамбы, петь в унисон, лебединая песня, запеть на другой лад*), где главным механизмом фразеологизации является метафора. По своей сути, метафора – это уподобление, сопоставление, измеряющее не целостные предметы и явления, а лишь их сходные признаки. Так, у фразеологизма *воспевать дифирамбы* образ

переходит в реальное значение за счет признака ‘восхваление кого-либо’. В Древней Греции дифирамбами называли торжественные песни, при помощи которых греки прославляли бога растительности и виноделия Диониса. Со временем это выражение приобрело переносный смысл и стало применяться к любым восторженным похвалам, хвалебным гимнам, адресованным обычному человеку. Именно так описывая образ внутренней формы этого фразеологизма можно представить, как он «переводит» ситуацию, отраженную в нем (древние греки прославляли с помощью дифирамбов своего бога, пели ему хвалебные песни и благодарили его, таким образом, за хороший урожай) в форму реального значения этого выражения (‘восторженно хвалить’, ‘превозносить кого-либо’).

В целях исследования национально-культурной специфики фразеологизмов из данной группы были избраны такие выражения, как *бесструнная балалайка, ни в дудочку ни в сопелочку, эолова арфа, забубенная головушка*, непосредственно относящиеся к русской лингвокультуре, и английские выражения *tighten the bagpipe* и *whistle a different tune*. Изучение фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы музыкальной культуры показывает, что их семантическая структура зависит от традиций и обычаев носителей языка, их истории и мифологии. Являясь своего рода трансляторами мирового культурного наследия, фразеологические единицы с музыкальным компонентом отражают характер народа, его уникальный способ мышления и национальную специфику.

Вторая группа, представляющая не меньший интерес для исследователя, чем предыдущая, включает фразеологизмы с компонентом, относящимся к сфере театра: такие, как *железный занавес, за кулисами, смена декораций, сойти со сцены, подать реплику*. В процессе анализа изучались этимологические особенности данной группы, их значение и внутренняя форма. Отдельную подгруппу составили фразеологические единицы русского языка с лексемой-компонентом *театр*, обладающие особой спецификой,

определяемой историей театра на Руси и в России (балаганы, ярмарочные представления, антагонизм церковной власти, пожарная уязвимость зданий). Большинство рассмотренных фразеологизмов этой подгруппы безэквивалентны и являются отражением исконно русских представлений о театральном искусстве.

Третья группа представлена фразеологическими единицами с компонентом из сферы изобразительного искусства. В ходе исследования рассматриваемые фразеологизмы были распределены на четыре подгруппы, в зависимости от входящего в них компонента (*картина, линия, краски, форма*), являющегося обязательным элементом работы художника. Такие выражения, как *сгущать краски, изображать в ярких красках, придать красок чему-либо* относятся, соответственно, к подгруппе с компонентом *краски*, а выражения *воссоздать картину чего-либо, дополнить картину чем-либо* – к подгруппе с компонентом *картина*. Важно отметить, что первоначально все эти выражения использовались преимущественно в речи художников и лишь спустя длительный период времени были переосмыслены и получили образно-переносное значение, позволившее употреблять их в самых разных жизненных ситуациях.

В результате проведенного исследования подтверждена гипотеза о том, что специфика функционирования фразеологических единиц в речи носителей языка обусловлена их культурными особенностями, которые непосредственно связаны с образом жизни народа, его историей и традициями, мировосприятием, отношением к окружающей действительности. Изучение данной группы фразеологизмов позволяет обобщить многие факты о культурной жизни народов и о том, как эти факты отражались во фразеологическом составе языков. В ходе исследования прояснена этимология многих фразеологизмов, восходящих к истории музыкального искусства, живописи, театра (например, *играть первую скрипку* (англ. *play first fiddle*); *звонить в колокола* (англ. *ring the bells*); *под сурдинку* (англ. *under the mute*);



*играть на публику (англ. play to the gallery); смена декораций (англ. a change of scene); железный занавес (англ. iron curtain); всеми красками радуги (англ. all (the) colours of the rainbow); сгущать краски (англ. paint smth. in black colours)).*

Перспективой развития теоретического и практического аспекта компаративного исследования фразеологических единиц с лексемой-компонентом из сферы искусства является более глубокое изучение их семантической структуры, тонкостей перевода, этимологических особенностей на материале других языков, в частности немецкого и французского.

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК****Список использованной научной литературы**

1. Абишева К. М. К проблеме выделения фразеологического концепта / К. М. Абишева // Вопросы когнитивной лингвистики. 2012. № 2. С. 34–43.
2. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка: учебное пособие / Н. Ф. Алефиренко. М.: Флинта: Наука, 2009. 288 с.
3. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. / Н. Ф. Алефиренко. М.: Academia, 2002. 394 с.
4. Алефиренко Н. Ф. Проблема вербализации концепта / Н. Ф. Алефиренко. Волгоград: Перемена, 2003. 96 с.
5. Алефиренко Н. Ф. Семантическая и смысловая структура языковых единиц / Н. Ф. Алефиренко // Семасиологические аспекты значения. Волгоград: Перемена, 1997. С. 3–8.
6. Алефиренко Н. Ф. Спорные проблемы семантики: монография / Н. Ф. Алефиренко. М.: Гнозис, 2005. 326 с.
7. Алефиренко Н. Ф. Фразеологическое значение: природа, сущность, структура / Н. Ф. Алефиренко // Грани слова: сб. науч. статей к 65-летию проф. В. М. Мокиенко. М.: Изд-во «Элпис», 2005. С. 21–27.
8. Алефиренко Н. Ф. Фразеология в свете современных лингвистических парадигм: монография / Н. Ф. Алефиренко. М.: Изд-во «Элпис», 2008. 271 с.
9. Алефиренко Н. Ф. Фразеология и паремиология: Учебное пособие для бакалаврского уровня филологического образования / Н. Ф. Алефиренко, Н. Н. Семенов. М.: Флинта: Наука, 2009. 344 с.
10. Амосова Н. Н. Основы английской фразеологии / Н. Н. Амосова. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1963. 208 с.

11. Арнольд И. В. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика ее исследования / И. В. Арнольд. Л.: Просвещение, 1966. 192 с.
12. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. М.: Просвещение, 1981. 259 с.
13. Бабкин А. М. Идиоматика (фразеология) в языке и словаре // Современная русская лексикография: 1977. Л.: Наука, 1979. 160 с.
14. Бабкин А. М. Русская фразеология, ее развитие и источники / А. М. Бабкин. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. 264 с.
15. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А. П. Бабушкин. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. 104 с.
16. Баранов А. Н. Основы фразеологии: учеб. пособие / А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский. М.: Флинта: Наука, 2016. 312 с.
17. Баранов А. Н. Принципы семантического описания фразеологии / А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский // Вопросы языкознания. 2009. № 6. С. 21–34.
18. Баранов А. Н., Добровольский Д. О. Идиоматичность и идиомы // Вопросы языкознания. 1996. № 5. С. 51–64.
19. Барт Р. S/Z. Бальзаковский текст: опыт прочтения / Р. Барт. М.: Едиториал УРСС, 2001. 232 с.
20. Блэк М. Метафора // Теория метафоры: сборник статей // Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюнова. М.: Прогресс, 1990. С. 153-172.
21. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сборник статей. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–72.
22. Вежбицкая А. Лексикография и анализ концептов / А. Вежбицкая. М.: Мысль, 1985. 412 с.

23. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / Пер. с англ. А. Д. Шмелёва под. ред. Т. В. Булыгиной. М.: Языки русской культуры, 1999. 777 с.
24. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Пер. с англ., отв. ред. и сост. М. А. Кронгауз, вступ. ст. Е. В. Падучевой. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
25. Глухов В. М. Фразеологическое значение в сопоставлении с лексическим // Фразеологическая номинация: Сб. статей / Под. ред. Т. Л. Павленко. Ростов: Изд-во Рост. пед. ин-та, 1989. С. 27–37.
26. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон. Гумбольдт. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
27. Дейк Т. А. Ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. Ван Дейк. М.: Прогресс, 1989. 312 с.
28. Добровольский Д. О. К проблеме фразеологических универсалий / Д. О. Добровольский // Филологические науки, 1991. № 2. С. 24–30.
29. Добровольский Д. О. Национально-культурная специфика во фразеологии / Д. О. Добровольский // Вопросы языкознания. 1997. № 6. С. 37–48.
30. Добровольский Д. О. Образная составляющая в семантике идиом / Д. О. Добровольский // Вопросы языкознания. 1996. № 1. С. 71–93.
31. Добровольский Д. О. Сопоставительная фразеология: межъязыковая эквивалентность и проблемы перевода идиом / Д. О. Добровольский // Русский язык в научном освещении. 2011. № 2 (22). С. 219 – 246.
32. Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры: сборник статей // Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюнова. М.: Прогресс, 1990. С. 173 – 193.
33. Жуков В. П. Русская фразеология / В. П. Жуков. М.: Высшая школа, 1986. 310 с.
34. Жуков В. П. Семантика фразеологических оборотов / В. П. Жуков. М.: Просвещение, 1978. 160 с.

35. Калинина С. А. Лексико-фразеологическая репрезентация концепта «театр» в русской и английской лингвокультурах / С. А. Калинина // Теория и практика общественного развития. 2011. № 8. С. 374 – 377.
36. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности: сб. науч. тр. Волгоград, 2001. С. 3–16.
37. Кунин А. В. Английская фразеология. Теоретический курс / А. В. Кунин. М.: Высшая школа, 1970. 243 с.
38. Кунин А. В. Внутренняя форма фразеологических единиц // Слово в грамматике и словаре / А. В. Кунин. М.: Наука, 1984. С. 183–188.
39. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка: Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М.: Высшая школа, Дубна: Изд. центр «Феникс», 1996. 381 с.
40. Кунин А. В. Основные понятия английской фразеологии как лингвистической дисциплины и создание англо-русского фразеологического словаря: дис. . . . д-ра филол. наук. Москва, 1964. 1229 с.
41. Кунин А. В. Фразеология современного английского языка. М.: Изд-во «Международные отношения», 1972. 289 с.
42. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Эдиториал УРСС, 2017. 256 с.
43. Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: Антология / Под. ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 280–287.
44. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры: сборник статей // Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюнова. М.: Прогресс, 1990. С. 358–386.
45. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие / В. А. Маслова. Изд.: Минск «Тетрасистемс», 2012. 256 с.
46. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. уч. заведений / В.А. Маслова. М.: Издательский центр «Академия», 2001. 208 с.

47. Матвеева Ю. О. Межъязыковые соответствия фразеологических единиц с компонентом – музыкальным термином в английском и русском языках / Ю. О. Матвеева // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева, 2016. № 3. Т. 1. С. 27–34.

48. Матвеева Ю. О., Арсентьева Е. Ф. Способы перевода английских фразеологических единиц с компонентом – музыкальным термином на русский язык / Ю. О. Матвеева, Е. Ф. Арсентьева // Филология и культура, 2016. № 3(45). С. 39–44.

49. Мелерович А. М. К вопросу о типологии внутренних форм фразеологических единиц современного русского языка / А. М. Мелерович // Активные процессы в области русской фразеологии. Иваново, 1980. С. 45–49.

50. Мелерович А.М. Проблема семантического анализа фразеологических единиц современного русского языка: Учебное пособие по спецкурсу. Ярославль: Изд-во Яросл. гос. пед. ин-т., 1979. 79 с.

51. Мелерович А. М. Семантическая структура фразеологических единиц в современном русском языке как лингвистическая проблема: дис. ... д-ра филол. наук / А. М. Мелерович. Кострома, 1980. 446 с.

52. Мелерович А. М. Современная русская фразеология: монография / А. М. Мелерович, В. М. Мокиенко. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. 456 с.

53. Минский М. Фреймы для представления знаний / М. Минский; пер. с англ. О. Н. Гринбаума; под ред. Ф. М. Кулакова. М.: Энергия, 1979. 153 с.

54. Мокиенко В. М. Славянская фразеология: Учебное пособие для вузов / В. М. Мокиенко. М.: Изд-во «Высшая школа», 1989. 287 с.

55. Молотков А. И. Основы фразеологии русского языка. Л.: Наука, 1977. 283 с.

56. Национально-культурные концепты: учебно-методическое пособие / Р. Р. Замалетдинов, Ф. Р. Сибгаева. Казань: Казан. фед. ун-т., 2013. 56 с.

57. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 203–218.
58. Ортони Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре // Теория метафоры: сборник статей / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюнова. М.: Прогресс, 1990. С. 219–235.
59. Пименова М. В. Введение в когнитивную лингвистику / Под ред. М. В. Пименовой. Вып. 4. Кемерово, 2004. 208 с.
60. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. Воронеж, 2001. 190 с.
61. Попова З. Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З. Д. Попова, И. А. Стернин. Воронеж, 1999. 30 с.
62. Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М.: Изд-во «Лабиринт», 1999. 300 с.
63. Почуева Н. Н. История английского театра как основа появления новых фразеологических единиц / Н. Н. Почуева // Проблемы современной науки и образования.
64. Почуева Н. Н. К вопросу о коннотации фразеологических единиц / Н. Н. Почуева // Сборник научных трудов по материалам XLII Международной научно-практической конференции «Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования», 2018. С. 55-57.
65. Почуева Н. Н. Когнитивная специфика внутренней формы фразеологических единиц (на материале русского и английского языков) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 4 (70). Ч. 1. С. 157-159.
66. Почуева Н. Н. К проблеме понимания метафоры / Н. Н. Почуева // Сборник научных трудов по материалам L Международной научно-практической конференции «Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования», 2018. С. 35-39.

67. Почуева Н. Н. Особенности когнитивной метафоры как средства формирования значений фразеологических единиц (на материале русского и английского языков) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. № 9 (87). Ч. 1. С. 149-153.

68. Почуева Н. Н. Понятие эквивалентности во фразеологии / Н. Н. Почуева // Сборник научных трудов по материалам XXXIII Международной научно-практической конференции «Научные исследования: ключевые проблемы III тысячелетия», 2019. № 2 (28). С. 19-21.

69. Почуева Н. Н. Семантика фразеологических единиц (на примерах фразеологизмов из сферы искусства) // Проблемы науки. 2016. № 10 (11). С. 27-30.

70. Почуева Н. Н. Семантические особенности фразеологизмов с лексемой-компонентом из сферы «музыки» (на материале русского и английского языков) [Электронный ресурс] // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2021. № 2 (41). С. 171-179.

71. Почуева Н. Н. Семантические особенности фразеологических единиц с компонентом «театр» в русском языке / Н. Н. Почуева // Вестник науки и образования. 2020. № 15 (93). Часть 1. С. 63-66.

72. Почуева Н. Н. Сложности перевода образных фразеологических единиц и возможные пути решения этой проблемы / Н. Н. Почуева // Сборник научных трудов по материалам LXVI Международной научно-практической конференции «Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования» (Бостон, 22-23 января), 2020. С. 52-56.

73. Почуева Н. Н. Фразеологический концепт: сущность и структура (на материале русского и английского языков) // European Science. 2017. № 8 (30). С. 46-49.

74. Почуева Н. Н. Этнолингвистический подход к изучению фразеологизмов (на материале русского и английского языков) / Н. Н. Почуева // Вестник науки и образования. 2017. № 7 (31). Т. 1. С. 39-42.



75. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. М.: Валент, 2009. 240 с.

76. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры: сборник статей / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюнова. М.: Прогресс, 1990. С. 44–67.

77. Ройзензон Л. И. Лекции по общей и русской фразеологии: Учеб. пособие / М-во высш. и сред. спец. образования Уз ССР. Самарканд: 1973. 223 с.

78. Ромашина О. Ю. Контрастивная фразеология: проблема лакунарности и переводимости / О. Ю. Ромашина // Когнитивные факторы взаимодействия фразеологии со смежными дисциплинами: сб. науч. тр. по итогам III Междунар. науч. конф. / отв. ред. проф. Н. Ф. Алефиренко. Белгород: НИИ «БелГУ», 2013. С. 112–116.

79. Рубинштейн С. Л. Человек и мир / С. Л. Рубинштейн. Рос. акад. наук, Ин-т психологии. М.: Наука, 1997. 189 с.

80. Салиева Р. Н. Сопоставительный анализ фразеологических единиц с прозрачной внутренней формой в английском и русском языках / Р. Н. Салиева // Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2009. 152 с.

81. Смирницкий А. И. Лексикология английского языка. М.: Наука, 1956. 245 с.

82. Смит Л. П. Фразеология английского языка / Пред. Д. Н. Шмелёва / Логан П. Смит. М.: Учпедгиз, 1959. 207 с.

83. Современный английский театр. Статьи и высказывания театральных деятелей Англии / Сост. и ред. сборника Ф. Крымко. М.: Изд-во «Искусство», 1963. 293 с.

84. Солодуб Ю. П. Национальная специфика и универсальные свойства фразеологии как объект лингвистического исследования / Ю. П. Солодуб // Филологические науки. 1990. № 6. С. 23–32.

85. Солодуб Ю. П. Русская фразеология как объект сопоставительного структурно-типологического исследования. М.: Наука, 2002. 85 с.

86. Солодуб Ю. П., Альбрехт Ф. Б. Современный русский язык. Лексика и фразеология современного русского литературного языка. М.: Флинта: Наука, 2003. 264 с.

87. Стебунова К. К. Коммуникативно-функциональные аспекты перевода фразеологических единиц / К. К. Стебунова // Когнитивные факторы взаимодействия фразеологии со смежными дисциплинами: сб. науч. тр. по итогам III Междунар. науч. конф. / отв. ред. проф. Н. Ф. Алефиренко. Белгород: НИИ «БелГУ», 2013. С. 468–471.

88. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.

89. Стернин И. А. Проблемы анализа структуры значения слова / И. А. Стернин. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1979. 156 с.

90. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. М.: Наука, 1986. 143 с.

91. Телия В. Н. Культурно-национальные коннотации фразеологизмов / В. Н. Телия // Славянское языкознание. XI Международный съезд славистов. М.: Наука, 1993. С. 302–314.

92. Телия В. Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция / В. Н. Телия // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. С. 26–52.

93. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. М.: Наука, 1988. С. 173 – 204.

94. Телия В. Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц / В. Н. Телия // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности: Коллективная монография / Институт языкознания. М.: Наука, 1991. С. 36–66.

95. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.
96. Телия В. Н. Типы языковых значений: Связанное значение слова в языке. М.: Наука, 1981. 269 с.
97. Телия В. Н. Что такое фразеология? / В. Н. Телия. М.: Наука, 1966. 86 с.
98. Торопцев И. С. К вопросу о возникновении фразеологизмов и способе их отграничения от сходных с ними единиц / И. С. Торопцев // Учёные записки. Т. 160. Русский язык / Вопросы русской фразеологии. Вып. 11. М.: Просвещение, 1966. С. 16–159.
99. Торопцев И. С. Словопроизводственная модель / И. С. Торопцев. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1980. 148 с.
100. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры: сборник статей / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюнова. М.: Прогресс, 1990. С. 82–109.
101. Фёдоров А. И. Развитие русской фразеологии в конце XVIII – начале XIX в. Новосибирск: Изд-во Наука, 1973. 171 с.
102. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. М.: Прогресс, 1988. С. 52–93.
103. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.
104. Шадрин Н. Л. Перевод фразеологических единиц и сопоставительная стилистика / под ред. Ю. М. Скребнева / Н. Л. Шадрин // Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1991. 220 с.
105. Шепелёва Е. В. Особенности перевода фразеологизмов / Е. В. Шепелёва // Известия Пензенского государственного пед. университета им. В. Г. Белинского. 2009. № 11 (15). С. 68–72.

106. Эслин М. Театр абсурда. СПб.: Изд-во «Балтийские сезоны», 2010. 238 с.

107. Cowie A. P. Phraseology: Theory, Analysis, and Applications / A. P. Cowie. Oxford: Clarendon Press, 1998. 258 p.

108. Fauconnier G., Turner M. Conceptual integration networks // Cognitive science. 1998. Vol. 22. № 2. P. 133-187.

109. Jaynes J. The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind. Houghton Mifflin Company, 1976. 469 p.

110. Naciscione A. Stylistic use of phraseological units in discourse / A. Naciscione. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. 292 p.

#### **Список использованных словарей и справочной литературы**

111. Алефиренко Н. Ф. Фразеологический словарь: Культурно-познавательное пространство русской идиоматики / Н. Ф. Алефиренко, Л. Г. Золотых. М.: Изд-во ЭЛПИС, 2008. 472 с.

112. Англо-русский словарь устойчивых словосочетаний / Collins Cobuild dictionary of idioms. Более 6000 современных английских фразеологизмов с русскими переводами. М.: Издательство АСТ, Астрель. 2004. 752 с.

113. Арутюнова Н. Д. Метафора // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 296-297.

114. Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. СПб.: Фолио-Пресс, 2001. 704 с.

115. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / Под ред. В. Н. Телия. 4-е изд. М.: Издательство «Словари XXI века», 2017. 784 с.

116. Жуков А. В. Лексико-фразеологический словарь русского языка. Более 1400 фразеологических единиц. М.: Издательство Астрель, АСТ, 2003. 603 с.
117. Жуков А. В., Жукова М. Е. Словарь современной русской фразеологии. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2015. 416 с.
118. Жуков А. В., Жукова М. Е. Современный фразеологический словарь русского языка: Около 1600 фразеологических единиц. М.: Астрель, 2009. 444 с.
119. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. 245 с.
120. Кунин А. Большой англо-русский фразеологический словарь. М.: Русский язык, 1984. 944 с.
121. Курилова А. Д. Новый фразеологический словарь русского языка. Более 8000 фразеологизмов. М.: Русский язык Медиа: Дрофа, 2009. 790 с.
122. Мелерович А. М. Фразеологизмы в русской речи: словарь / А. М. Мелерович, В. М. Мокиенко. М.: Русские словари, 1997. 864 с.
123. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: Около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / Под ред. проф. Л. И. Скворцова. М.: ООО Изд-во «Мир и Образование», 2012. 1376 с.
124. Тихонов А. Н. Фразеологический словарь русского языка. Свыше 10 тысяч фразеологизмов. М.: Русский язык – Медиа, 2007. 338 с.
125. Фелицына В. П., Мокиенко В. М. Русский фразеологический словарь. М.: Эксмо-Пресс, 1999. 400 с.
126. Фелицына В. П. Русские фразеологизмы. Лингвострановедческий словарь / В. П. Фелицына, В. М. Мокиенко / под ред. Е. М. Верещагина, В. Г. Костомарова. М.: Русский язык, 1990. 220 с.
127. Фёдоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка / Сост. А. И. Фёдоров. М.: Астрель; АСТ, 2008. 828 с.

128. Фразеологический объяснительный словарь русского языка: более 1000 идиом / Под ред. А. Н. Баранова, Д. О. Добровольского. М.: Эксмо, 2009. 704 с.
129. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. 4-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1986. 543 с.
130. Шанский Н. М., Зимин В. И., Филиппов А. В. Опыт этимологического словаря русской фразеологии. М.: Русский язык, 1987. 240 с.
131. Яранцев Р. И. Словарь справочник по русской фразеологии / Р. И. Яранцев. М.: Русский язык, 1985. 304 с.
132. Cambridge International Dictionary of Idioms. Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1998. 608 p.

### Электронные ресурсы

133. Английская народная музыка [Электронный ресурс]. URL: <http://muz-teoretik.ru/anglijskaya-narodnaya-muzyka/> (дата обращения: 10.07.2018).
134. Английский театр. История театра [Электронный ресурс]. URL: [http://www.k2x2.info/kulturologija/populjarnaja\\_istorija teatra/p18.php](http://www.k2x2.info/kulturologija/populjarnaja_istorija teatra/p18.php) (дата обращения: 21.02.2019).
135. Балаганские представления в России XVII – XIX вв. [Электронный ресурс]. URL: [https://studopedia.su/16\\_75084\\_balagannie-predstavleniya-v-rossii-XVII--XIX-vv.html](https://studopedia.su/16_75084_balagannie-predstavleniya-v-rossii-XVII--XIX-vv.html) (дата обращения: 20.02.2019).
136. Балалайка. История балалайки. Русская балалайка и русские музыкальные традиции [Электронный ресурс]. URL: <http://www.i-kiss.ru/rubrika/balalaika> (дата обращения: 29.04.2018).
137. *Вгонять в краску* [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/287087/vgonyat-v-krasku-znachenie-frazeologizma-i-primer-upotrebleniya> (дата обращения: 18.07.2018).

138. *Вистл* [Электронный ресурс]. URL: <https://music-education.ru/vistl-osnova-irlandskoj-narodnoj-muzyki/> (дата обращения: 10.07.2018).
139. *Аплодировать* [Электронный ресурс]. URL: <http://lifecity.com.ua/?l=knowledge&mod=view&id=1047> (дата обращения: 29.07.2018).
140. *Железный занавес* [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/192270/jeleznyiy-zanaves-eto-politicheskoe-klishe-termin-jeleznyiy-zanaves> (дата обращения: 19.06.2018).
141. *Театр одного актера* [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/304871/znachenie-frazyi-teatr-odnogo-aktera> (дата обращения: 15.06.2018).
142. *Исида* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/angel767/post409310134> (дата обращения: 11.06.2018).
143. *Искажения в живописи* [Электронный ресурс]. URL: <https://narisuem.com/iskazheniya-v-zhivopisi.html> (дата обращения: 25.06.2018).
144. *Штрихи* [Электронный ресурс]. URL: <https://aerodizain.com/best/iskusstvo-sostoit-v-sozdanii-shtrixov/> (дата обращения: 21.06.2018).
145. История волынки [Электронный ресурс]. URL: <http://xn----dtbjalal8asil4g8c.xn--p1ai/muzyika/istoriya-volyinki.html> (дата обращения: 12.07.2018).
146. История развития музыкальных инструментов [Электронный ресурс]. URL: <http://toolsmusic.ru/strunnyie-muzyikalnyie-instrumentyi/istoriya-balalayki.html> (дата обращения: 15.06.2018).
147. Как и когда появилась балалайка? [Электронный ресурс]. URL: [https://gfom.ru/kak\\_i\\_kogda\\_poyavilas\\_balalayka\\_keeperlisb.php](https://gfom.ru/kak_i_kogda_poyavilas_balalayka_keeperlisb.php) (дата обращения: 10.06.2018).

148. *Колокола* [Электронный ресурс]. URL: <http://ancona-arte.ru/stati/kolokola-i-kolokolnye-zvony-na-rusi/> (дата обращения: 15.06.2018).
149. Колокольный звон и его значение [Электронный ресурс]. URL: [https://studwood.ru/519029/kulturologiya/kolokolnyy\\_zvon\\_znachenie](https://studwood.ru/519029/kulturologiya/kolokolnyy_zvon_znachenie) (дата обращения: 20.06.2018).
150. Скоморохи на Руси [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/164814/kto-takie-skomorohi-skomorohi-na-rusi> (дата обращения: 25.07.2018).
151. Линия и ее выразительные возможности [Электронный ресурс]. URL: <http://de-studio.narod.ru/simple6.html> (дата обращения: 19.06.2018).
152. *Арфа* [Электронный ресурс]. URL: <https://soundtimes.ru/simfonicheskaya-muzyka/putevoditel-po-instrumentam/arfa> (дата обращения: 30.07.2018).
153. *Балалайка* [Электронный ресурс]. URL: <https://soundtimes.ru/narodnye-instrumenty/balalajka> (дата обращения: 26.04.2018).
154. *Волынка* [Электронный ресурс]. URL: <https://soundtimes.ru/starinnye-muzykalnye-instrumenty/volynka> (дата обращения: 12.07.2018).
155. Музыкальный фольклор Великобритании [Электронный ресурс]. URL: [https://studwood.ru/575056/kulturologiya/muzykalnyy\\_folklor\\_velikobritanii](https://studwood.ru/575056/kulturologiya/muzykalnyy_folklor_velikobritanii) (дата обращения: 11.07.2018).
156. Народные музыкальные инструменты древних славян [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberpedia.su/17x17c4.html> (дата обращения: 07.06.2018).
157. О природе актерской игры [Электронный ресурс]. URL: <https://lektsii.com/3-15712.html> (дата обращения: 15.07.2018).
158. *Лебединая песня* [Электронный ресурс]. URL: <https://masterok.livejournal.com/1323250.html> (дата обращения: 27.06.2018).



159. *Петь дифирамбы* [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/437039/pet-difirambyi-cto-eto-oznachaet-istoriya-slova-i-primeryi> (дата обращения: 15.07.2018).
160. *Радуга* [Электронный ресурс]. URL: [https://vuzlit.ru/753793/raduga\\_istorii\\_mifologii\\_kulture](https://vuzlit.ru/753793/raduga_istorii_mifologii_kulture) (дата обращения: 20.06.2018).
161. Развитие английского театра в эпоху Возрождения (XVI – XVII вв.) [Электронный ресурс]. URL: <https://lektsii.org/14-9501.html> (дата обращения: 17.02.2019).
162. Реплика в театральном искусстве [Электронный ресурс]. URL: <http://maxvoloshin.ru/?item=085a4e27-aaa6-45e9-ac8f-6fc59e9bf50e&termin=ace7db46-d35f-49a7-91c2-1a9564dbf582> (дата обращения: 15.07.2018).
163. Русская балалайка [Электронный ресурс]. URL: <https://fishki.net/1584444-russkaja-balalajka.html> (дата обращения: 03.05.2018).
164. Самые необычные музыкальные инструменты в мире [Электронный ресурс]. URL: <https://kotiranta-tour.ru/neobychnyj-muzykalnyj-instrument/> (дата обращения: 10.07.2018).
165. *Скоморохи* [Электронный ресурс]. URL: <https://tayni-veka.ru/skomorohi-slugi-velesa/> (дата обращения: 26.07.2018).
166. *Сопель* [Электронный ресурс]. URL: <http://mus-instruments.ru/musical-instruments/winds/sopel/> (дата обращения: 18.07.2018).
167. *Петь дифирамбы* [Электронный ресурс]. URL: <http://fraze.ru/index.php/frazeologizm/na-bukvu-p/peti-difiramby> (дата обращения: 10.07.2018).
168. *Под сурдинку* [Электронный ресурс]. URL: <http://fraze.ru/index.php/frazeologizm/na-bukvu-p/pod-surdinku> (дата обращения: 25.06.2018).

169. *Труппа* [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/279749/truppa--eto-cto> (дата обращения: 17.07.2018).

170. *Дышать в унисон, петь в унисон* [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/325564/unison---eto-cto-takoe-dyishat-v-unison-pet-v-unison> (дата обращения: 25.06.2018).

171. *Театр абсурда* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.syl.ru/article/298873/cto-takoe-teatr-absurda> (дата обращения: 15.06.2018).

172. *Тональность* [Электронный ресурс]. URL: <https://music-education.ru/cto-takoe-tonalnost/> (дата обращения: 25.06.2018).

173. *Форма в искусстве* [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/222738/cto-takoe-forma-v-iskusstve-soderjanie-stil-napravleniya> (дата обращения: 23.06.2018).

### Список анализируемых в работе фразеологических единиц

#### **Фразеологизмы русского языка с лексемой-компонентом из области музыки и их английские эквиваленты:**

*бесструнная балалайка* (безэквивалентная фразеологическая единица)

*бить в литавры* (англ. *beat the drums*)

*в добром здравии* (англ. *be as fit as a fiddle*)

*в ладу с кем-то или чем-то* (англ. *be in tune (with)*)

*вторая скрипка* (англ. *second fiddle*)

*забубенная головушка* (безэквивалентная фразеологическая единица)

*задать тон* (англ. *call the tune*)

*заключительный аккорд* (англ. *a final chord*)

*запеть на другой лад* (англ. *sing another song*)

*звонить в колокола* (англ. *ring the bells*)

*играть первую скрипку* (англ. *play first fiddle*)

*изменить тон* (англ. *change one's note*)

*как по нотам* (англ. *so smooth as the notes*)

*лебединая песня* (англ. *swan song*)

*ни в дудочку ни в сопелочку* (безэквивалентная фразеологическая единица)

*петь в унисон* (англ. *sing with one voice*)

*петь (воспевать) дифирамбы* (англ. *sing smb's praises*)

*петь (запеть) по-новому* (англ. *sing a new song*)

*петь (распевать) весело, звонко от полноты счастья* (англ. *sing like a lark*)

*петь с чужого голоса* (англ. *sing (with) smb.'s voice*)

*плясать под чью-то дудку* (англ. *dance to smb's pipe*)

*повесить нос на квинту* (англ. *hang up one's nose on quinta*)

*под сурдинку* (англ. *under the mute*)

*попасть в тон* (англ. *strike the right note*)

*сбавить тон* (англ. *sing low*)

*трубить в горн* (англ. *blow (амер. toot) one's horn*)

*трубить во все трубы* (англ. *blow one's trumpet*)

*тянуть волынку* (англ. *tighten the bagpipe*)

*тянуть за струны* (англ. *pull the strings*)

*эолова арфа* (безэквивалентная фразеологическая единица)

**Фразеологизмы русского языка с компонентом из театральной сферы и их английские эквиваленты:**

*артист погорелого театра* (безэквивалентная фразеологическая единица)

*вжиться в роль* (англ. *live the part*)

*вызвать гром (бурю) аплодисментов* (англ. *stop (или steal) the show*)

*выступить (играть) на сцене* (англ. *be (или tread) on the boards*)

*железный занавес* (англ. *iron curtain*)

*за кулисами* (англ. *behind the scenes*)

*затмить всех своим успехом* (англ. *fill the bill*)

*играть на публику* (англ. *play to the gallery*)

*играть роль* (англ. *act a part*)

*иметь успех (о пьесе, спектакле)* (англ. *carry across the footlights*)

*интересно, забавно как в театре* (англ. *as good as a play*)

*опустить занавес (завесу)* (англ. *bring (или ring) the curtain down*)

*подать реплику* (англ. *give smb. the cue*)

*понравиться публике (о спектакле, театральной постановке)* (англ. *get smth. across the footlights*)

*постоянная труппа* (англ. *a stock company*)

*приподнять завесу (над чем-либо)* (англ. *lift (или raise) the curtain*)

*сделать кого-либо известным* (англ. *put smb. in the limelight*)

*следовать примеру кого-либо* (англ. *take one's (или the) cue from smb.*)

*смена декораций* (англ. *a change of scene*)

*сойти со сцены* (англ. *be out of the scene*)

сыграть свою роль скверно, без души (англ. *walk through one's part*)  
 театр абсурда (безэквивалентная фразеологическая единица)  
 театр военных действий (безэквивалентная фразеологическая единица)  
 театр одного актера (безэквивалентная фразеологическая единица)  
 упустить возможность (англ. *miss a (или one's) cue*)  
 устраивать сцену (англ. *take a scene*)

**Фразеологизмы русского языка с лексемой-компонентом из сферы изобразительного искусства и их английские эквиваленты:**

бросило в краску (от чего-либо) (англ. *change colour*)  
 быть в центре внимания (англ. *be in the picture*)  
 вгонять / вогнать в краску кого-либо (англ. *put smb. in colour*)  
 воссоздать картину (чего-либо) (англ. *draw (или paint) a picture (of)*)  
 всеми красками (цветами) радуги (англ. *all (the) colours of the rainbow*)  
 выступить на первый план (англ. *come (или enter) into the picture*)  
 держать кого-либо в курсе дела (событий) (англ. *keep smb. in the picture*)  
 дополнить картину чем-либо (англ. *bring smth. into the picture*)  
 изобразить что-либо в искаженном виде (форме) (англ. *out of shape*)  
 находиться на одной линии с кем-либо (англ. *come (или fall) into line (with smb. или smth.)*)  
 не скупиться на краски (не жалеть красок на что-то) (англ. *paint smth. in bright, lively colours*)  
 обрести форму чего-либо (англ. *take shape*)  
 показать кого-либо или что-либо в истинном свете (англ. *show smb. or smth. in one's true colours*)  
 последний штрих к чему-либо (англ. *put the finishing touch to smth.*)  
 придать значение чему-либо (англ. *give colour to smth.*)  
 придать форму чему-либо (англ. *give shape to smth.*)  
 провести линию (англ. *draw the line*)  
 сгущать краски (англ. *paint smth. in black colours*)

**Список литературных произведений, контексты которых цитируются в работе (по данным Национального корпуса русского языка и Британского национального корпуса)**

1. Аксаков С. Т. Семейная хроника.
2. Алешин С. А. Встречи на грешной земле.
3. Архипова И. К. Музыка жизни.
4. Баранец В. Н. Генштаб без тайн.
5. Барсуков Е. З. Русская артиллерия в мировую войну.
6. Башуцкий А. П. Панорама Санкт-Петербурга.
7. Бенуа А. Н. Жизнь художника.
8. Бенуа А. Н. Дневник.
9. Берберова Н. Н. Курсив мой: автобиография.
10. Берг И. В. Без приказа.
11. Биbihин В. В. Язык философии.
12. Боборыкин П. Д. Сочинения: в 3 томах. Т. 3. Василий Теркин.
13. Бояшов И. В. Танкист, или “Белый тигр”.
14. Булгаков М. А. Белая гвардия.
15. Булгаков М. А. Театральный роман.
16. Васильев Б. Л. Были и небыли. Кн. 2. Господа офицеры.
17. Васильев Г. В. Роли, которые нас выбирают.
18. Веллер М. И. Карьера в никуда.
19. Вересаев В. В. Сестры.
20. Вишняк М. В. Дань прошлому.
21. Вульф А. Н. Дневник.
22. Вяземский Ю. П. Шут.
23. Гейнце Н. Э. Дочь Великого Петра.
24. Гинзбург Е. Л. Крутой маршрут.
25. Гладилин А. Т. Большой беговой день.

26. Гладилин А. Т. Прогноз на завтра.
27. Гоголь Н. В. Страшная месть. Тарас Бульба.
28. Гончаров И. А. Фрегат “Паллада”: очерки путешествия Ивана Гончарова: в 2 т.
29. Горький М. Мещане. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8.
30. Гранин Д. А. Иду на грозу.
31. Гриневский О. А. Восток – дело тонкое.
32. Данилевский Г. П. Беглые в Новороссии.
33. Дивов О. И. Молодые и сильные выживут.
34. Дмитриевский В. И., Б. Д. Четвериков. Мы мирные люди.
35. Довлатов С. Ремесло.
36. Доронина Т. В. Дневник актрисы.
37. Достоевский Ф. М. Дневник писателя: избранные страницы.
38. Елагин Ю.Н. Темный гений.
39. Еремеева С. А. Лекции по русскому искусству.
40. Жемайтис С. Г. Большая лагуна: фантаст. повесть.
41. Жихарев С. П. Записки современника: Воспоминания старого театрала.
42. Закруткин В. А. Плавающая станица.
43. Зиновьев А. А. Русская судьба: автобиография.
44. Зощенко М. М. Возвращенная молодость: повести.
45. Зябликов А. В. Провинциальная столица: очерки.
46. Игнатъев А. А. Пятьдесят лет в строю. Кн. 3.
47. Ильина Е. Четвертая высота.
48. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок.
49. Каверин В. А. Два капитана: роман: в 2 книгах. Кн. 2.
50. Кассиль Л. А. Будьте готовы Ваше высочество: Повесть.
51. Кнорре Ф. Ф. Весенняя путевка: повести и рассказы.
52. Кожевникова Н. В. Ловушка: повести.

53. Козырева Е. Дамская охота.
54. Короленко В. Г. Воспоминания. Статьи. Письма.
55. Кропоткин П. А. Записки революционера.
56. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9 т.
57. Ладинский А. П. Голубь над Понтом.
58. Левитов А.И. Накануне христового дня.
59. Леонтьев К. Н. Моя литературная судьба: Воспоминания.
60. Львов А. Двор.
61. Ляпунов Б. В. Неоткрытая планета.
62. Мамин-Сибиряк Д. Н. Поздняя проза: рассказы и очерки.
63. Мамин-Сибиряк Д. Н. Хлеб.
64. Марголин Д. А. Спутник меломана. Собрание оперных либретто.
65. Медведев Д. Н. Сильные духом.
66. Милованов М. Кафе “Зоопарк”.
67. Милюков П. Н. Воспоминания: в 2-х т. Т. 2.
68. Набоков В. В. Подвиг.
69. Нагибин Ю. М. Дневник.
70. Некрасов В. П. В окопах Сталинграда: роман.
71. Николаева Г. С. Жатва.
72. Оммулевский И. В. Шаг за шагом.
73. Осипов С. В. Страсти по Фоме. Книга 2.
74. Павленко П. А. Счастье.
75. Пантелеев А. И. Наша Маша.
76. Паустовский К. Г. Золотая роза.
77. Петрушевская Л. С. Рассказы о любви.
78. Пришвина В. Д. Невидимый град.
79. Розов В. С. Удивление перед жизнью.
80. Рубин Е. Пан или пропал: жизнеописание.
81. Савельев А. Н. Аркан для букмекера.



82. Савицкий П. Н. Континент Евразия.
83. Саврасов Д. И. Про искателей алмазов.
84. Садовский М. М. Записки актера.
85. Салтыков-Щедрин М. Е. Сатиры в прозе. Собрание сочинений. Т. 3.
86. Сергеев-Ценский С. Н. У края воронки. Т. 4.
87. Сидур М. Послание из Атлантиды.
88. Смирнова Л. Н. Моя любовь.
89. Солоневич И. Л. Две силы: борьба за ядерное владычество над миром: роман из советской действительности.
90. Стаднюк И. Ф. Война.
91. Станиславский К. С. Работа актера над собой: дневник ученика.
92. Станюкович К. М. Нянька.
93. Суханов Н. Н. Записки о революции. Книга 7.
94. Телешов Н. Д. Записки писателя: рассказы.
95. Трифонов Ю. В. Дом на набережной. Долгое прощание.
96. Троицкий А. К. Удар из прошлого.
97. Трошев Г. Н. Моя война.
98. Тургенев И. С. Собрание сочинений в 12 т. Т. 4. Дым. Новь.
99. Фадеев А. А. Молодая гвардия.
100. Фигнер В. Н. Запечатленный труд. Т. 1.
101. Чуковская Л. К. Процесс исключения.
102. Шейнин Л. Р. Дебют.
103. Шестов Л. И. Творчество из ничего.
104. Шишков В. Я. Емельян Пугачев: ист. повествование: в 3 кн. Кн. 2.
105. Шкляревский А. А. Секретное следствие.
106. Шолохов М. А. Тихий Дон.
107. Шпанов Н. Н. Голубеграмма из Усть-Сысольска.
108. Эфрон А. С. Страницы воспоминаний.
109. Эфрос А. В. Профессия: режиссер.

110. Яковлев А. Я. Омут памяти. Т. 1.
111. Яковлев П. Л. Чувствительные путешествия и прогулки по Невскому проспекту.
112. Abrahams P. The path of thunder.
113. Aldridge J. A captive in the land.
114. Bois Du W. The ordeal of Mansart.
115. Bronte Ch. Shirley. South Australia.
116. Caldwell E. Jackpot: The short stories.
117. Capote T. In cold blood.
118. Carter D. Tomorrow is with us.
119. Christie A. Endless night.
120. Christie A. Sparkling Cyanide.
121. Christie A. The Mysterious Mr. Quin.
122. Christie A. The Shadow on the Glass.
123. Cronin A. J. A song of sixpence.
124. Cronin A. J. Shannon's Way.
125. Cronin A. J. The Keys of the Kingdom.
126. Cusack D. Black Lightning.
127. Cusack D. Heatwave in Berlin.
128. Dickens Ch. David Copperfield.
129. Dickens Ch. The Pickwick Papers.
130. Dreiser Th. An American Tragedy. Vol. 1.
131. Dreiser Th. Sister Carrie.
132. Dreiser Th. The Genius.
133. Fitzgerald F. S. The Last Tycoon.
134. Foster W. Z. American Trade Unionism: Principles a. organization. Strategy a. tactics. Sel. writings.
135. Foster W. Z. Misleaders of Labor.
136. Foster W. Z. Outline History of the World Trade Union Movement.

137. Foster W. Z. Pages from a Worker's Life.
138. Galsworthy J. Flowering Wilderness.
139. Galsworthy J. Swan Song.
140. Galsworthy J. The Dark Flower.
141. Galsworthy J. The Man of Property.
142. Galsworthy J. To Let.
143. Galsworthy J. The White Monkey.
144. Gardner E. S. The Case of the angry mourner.
145. Gordon G. Let the day perish.
146. Green G. The Enemy Forgotten.
147. Hichens R. S. Bella Donna.
148. Hichens R. S. The Fruitful Vine.
149. Lathen E. Accounting for murder.
150. Lewis C. S. Babbitt.
151. Lewis C. S. The Chronicles of Narnia.
152. London J. Burning Daylight.
153. London J. Martin Eden.
154. London J. The Iron Heel.
155. Mackenzie C. Hunting for Fairies.
156. Maugham W. S. The complete short stories. Vol. 1.
157. Norris Fr. The Octopus.
158. Pollitt H. Serving my Time: An apprenticeship to Politics.
159. Prichard K. S. Winged Seeds.
160. Prichard K. S. Working Bullocks.
161. Saxton A. The Great Midland.
162. Scott W. Redgauntlet.
163. Scott W. Peveril of the Peak.
164. Sherwood R. E. Roosevelt and Hopkins.
165. Sinclair U. Between Two Worlds.

166. Snow C. P. Corridors of Power.
167. Snow C. P. The New Men.
168. Thackeray W. M. Vanity Fair.
169. Trevelyan G. M. History of England. Vol. 1.
170. Updike J. The Centaur.
171. Vidal G. A Thirsty Evil.
172. Vonnegut K. Focus Pocus.
173. White P. Cicero in Letters.
174. White P. The Burnt Ones.
175. Wilson M. My Brother, my Enemy.