

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ РАЗЛИЧНЫХ ТЕМАТИЧЕСКИХ ГРУПП В СОВРЕМЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ

Обширный пласт фразеологических единиц общественно-политической направленности постоянно пополняется за счет устойчивых словосочетаний самых разнообразных семантических групп [см., например, 4; 5; 7]. В этом смысле наиболее продуктивен, с нашей точки зрения, пласт «профессиональных фразеологизмов», связанных со сферой театра и кино, поскольку в подобных устойчивых образованиях ярко выражен прежде всего личностный аспект, столь необходимый для современной публицистики.

Достаточно часты случаи, когда традиционно однозначное терминологическое словосочетание приобретает переносное значение (иногда несколько, как в рассматриваемом случае), причем как прямое, так и переносное толкования присутствуют в одном небольшом по объему газетном контексте: *«Есть такое понятие у киношников – уходящая натура [1, с. 91]. Это когда надо успеть снять солнце, потому что скоро пойдет дождь»*. Если автор газетной статьи и не дает «академически» точной словарной дефиниции, то все равно в самых общих чертах значение термина понятно широкому читателю. Затем это же словосочетание приобретает в последующем контексте иное, переносное, значение: *«Первые кинокрасавицы. Лирические героини прошлых лет. Уходящие натуры. Одна, две звездные роли – и забвение» («Московский комсомолец», 11.06.2003, с. 7)*. Если в первом случае речь идет об определенных законах натурных съемок, то во втором – о людях конкретной актерской профессии (в частности, газетный материал посвящен известной в свое время актрисе Людмиле Марченко, когда-то исполнившей главные роли в кинофильмах «Белые ночи», «Мой младший брат» и др.). При этом «уход» может быть объяснен не только «околокинематографическими» интригами и неудавшейся личной жизнью (эти причины составляют основное содержание газетного материала), но и, как явствует из контекста, возрастом актрисы: *«Люда повторяла, что надо уметь уходить молодой красавицей, а не молодящейся старухой» (Там же)*. Однако общий смысл газетного контекста позволяет трактовать значение рассматриваемого устойчивого словосочетания и в более широком смысле: *«об уходящей (ушедшей) эпохе»*. Объединяя в себе два указанных переносных значения, устойчивое словосочетание чрезвычайно популярно на страницах современной газетной публицистики. Так, в рассматриваемом нами материале оно выполняет конструктивную функцию, поскольку так же называется газетная статья, а в дальнейшем устойчивое словосочетание *уходящая натура* обрамляет текст, встречаясь как в его начале, так и в его окончании. Аналогичным образом исследуемое нами устойчивое словосочетание используется в книге известного театрального критика Анатолия Смелянского *«Уходящая натура»* [6], посвященной Олегу Ефремову и эпохе, отразившей его творчество как выдающегося актера и режиссера. Таким образом, кинематографический термин в современной публицистике становится устойчивым словосочетанием с ярко выраженными признаками единицы (если мы понимаем фразеологию в широком смысле этого понятия): устойчивостью и воспроизводимостью. Что же касается определенной стилистической окраски как неотъемлемого атрибута фразеологической единицы, то термин, разумеется, всегда стилистически нейтрален, устойчивое же словосочетание приобретает ее в зависимости от общей стилистической окраски публицистического контекста, в котором оно функционирует. Устойчивое словосочетание *уходящая натура* настолько прочно вошло в театрально-критический и общественно-политический обиход, что может порождать индивидуально-авторские устойчивые новообразования, возникающие на его основе. В. Вульф пишет о критике-сопернике А. Смелянском: *«Были еще какие-то взаимные уколы и выпады в прессе, на один из них я ответил статьей под названием «Ускользающая репутация» в газете «Культура», не думая, что пройдет два года, и многие после публикации глав из книги «Уходящая натура» в «Известиях» станут вспоминать не столько мою статью, сколько ее название»* [2, с. 63]. Отметим, что, с нашей точки зрения, любая полемика двух известных критиков, пусть даже очень «не любящих» друг друга, в конечном итоге только обогащает представление заинтересованных читателей как о текущем театральном процессе, так и о его истории. В данном же случае появление индивидуально-

авторского устойчивого новообразования обогащает прежде всего «театральную фразеологию», какими бы полемическими перехлестами ни было вызвано его появление.

Фразеологические единицы новейшего времени органично входят в публицистические контексты, посвященные не только политике, где их появление совершенно естественно, но и анализу культурных процессов, в частности – истории современного театрального искусства. Разумеется, и в таких случаях перенесение новых устойчивых словосочетаний в непривычный для них «культурологический» контекст происходит не механически. Так, фразеологизм **внутренняя эмиграция** зафиксирован в «Словаре новой фразеологии» В.М. Мокиенко с пометами «нов. полит. и публ.» и означает «скрытый, внутренний протест против существующего порядка при внешнем ему подчинении; «уход в себя» в духовном и политическом отношении» [3, с. 148]. В. Вульф употребляет это устойчивое словосочетание в несколько ином, более суженном, значении: «Осенний сад» Л. Хеллман был последним спектаклем, в котором играли вместе Вера Николаевна Попова и Анатолий Петрович Кторов. А вместе они были всегда: вместе приходили в театр, вместе возвращались домой. Их упрекали в оторванности от жизни страны. Н. Сапатов – тогда секретарь партийной организации МХАТа – назвал их **«внутренними эмигрантами»**, по словам А. Солодовникова – директора театра – они вели «очень замкнутый образ жизни». Им старались напомнить, что они «чужие», коршевы, а они отгораживались от суеты и с достоинством слушали речь о «своей оторванности», как будто знали, что им предстоит и долгая жизнь, и посмертная слава, особенно Кторову» [2, с. 196]. В публицистике театральной снимается «политический аспект» значения рассматриваемой фразеологической единицы, поскольку выдающийся артист А.П. Кторов и его жена В.Н. Попова, во-первых, никогда не числились в когорте «официальных диссидентов», во-вторых, действительно жили исключительно интересами любимого театра (все остальное, в том числе и политика, как явствует из очерка В. Вульфа, казалось им незначительной суетой). И, наконец, артисты пришли в прославленный МХАТ только в 1933-м году после закрытия «Театра бывш. Корша», что также, очевидно, определило их **«внутреннюю эмиграцию»** по отношению к уже сформировавшемуся театральному коллективу. Обращает на себя внимание многообразие оттенков значений, с которыми фразеологизм **внутренняя эмиграция** функционирует в современной украиноязычной публицистике, особенно в случаях, когда в газетных материалах речь идет также о творческих личностях: «У Ліни Костенко є вірші, безпосередньо присвячені Василеві Цвіркунову. І завжди ці вірші про щось значимо і рідне. Читаючи поезію «Цей ліс живий. У нього добрі очі», згадуєш, що вони удвох дуже любили їздити в чорнобильські ліси, доки не грянула біда, а нині чорнобильська зона – місце «внутрішньої еміграції» поетеси» («Сільські вісті», 23.11.2000, с. 3). В отличие от МХАТовских актеров, выдающаяся украинская поэтесса, напротив, живет одной жизнью со своим народом, а, следовательно, ощущает чернобыльскую трагедию как свою собственную, и поэтому именно чернобыльская зона становится местом **«внутренней эмиграции»** поэтессы, то есть местом, где нельзя солгать, предать и т.п. Таким образом, постоянным значением устойчивого словосочетания **внутренняя эмиграция** для представителей творческой интеллигенции является только часть общего значения, зафиксированного в словаре: «уход в себя в духовном отношении», да и в этом случае причины **внутренней эмиграции** бывают совершенно различными, что и демонстрируют рассмотренные выше публицистические контексты. Следует отметить, кроме «переменности» значения, и «вариативность» самой

фразеологической единицы: наряду с традиционной, зафиксированной словом формой **внутренняя эмиграция** в современной публицистике активно функционирует ее вариант **внутренний эмигрант (внутренние эмигранты)**, что также свидетельствует о прочном вхождении устойчивого словосочетания в публицистический обиход.

Новое значение фразеологизма **номер один кто, что** – «наиболее важный, самый главный, первостепенный» [3, с. 64-65]. В современной украиноязычной публицистике это устойчивое словосочетание функционирует с ярко выраженным «политическим» оттенком: «*Борисе Іллічу, Ви не за посадою, а за політичною вагою і авторитетом в суспільстві є комуніст номер один в Україні. Однодумці вас люблять і поважають, опоненти нападають, але й вони змушені рахуватися з Вашим інтелектом і реалізмом, визнають за вами як моральним авторитетом і просто високопорядною людиною мужність і право на свою думку*» («Сільські вісті», 24.03.2000, с. 2). Борис Олейник – прежде всего выдающийся украинский поэт, известный деятель культуры, однако он действительно является и депутатом Верховного Совета и членом Коммунистической партии Украины. По воле автора газетного материала в значении фразеологизма подчеркнута вторая, «политическая» ипостась Б.И. Олейника. Аналогичным образом – двояко – интерпретируется В. Вульфom не менее популярное на страницах театральной публицистики устойчивое словосочетание **звезда номер один**. Так, в начале очерка, посвященного Любови Орловой, В. Вульф размышляет: «*Почему ее называют «звездой номер один»? Она умела все: петь, танцевать, играть драматические сцены. Все ее актерские качества в отдельности, может быть, и не составляли каких-нибудь великих достоинств, но, соединяясь в одно целое, представляли собой невероятный феномен. Ни у кого не было такой солнечной красоты – красоты, покорявшей людей. В Орловой ощущалась необыкновенная радость жизни...*» [2, с. 285]. В. Вульф не просто повторяет избитый театральный штамп, понимая, что само понятие «звезда» в современном искусстве приобрело сниженную, уничижительно-ироническую окраску (ср. у него же: «*Все эти супер-звезды, супер-герои переведены на грань пародии... Пошлость и неожиданный пародийный эффект. Чутьочку не всерьез*» [2, с. 88-89]), но дает вполне убедительное, объемное объяснение, почему именно Любовь Орлова стала подлинной звездой. И только в конце очерка временной период творчества выдающейся актрисы приобретает конкретные очертания: «*Когда мы сегодня видим ее фильмы – мы видим красоту таланта, блеск красивой, благородной легенды, которую создавала умная, талантливая женщина, нелегким путем завоевавшая первое место на Олимпе, никогда не уступавшая его никому и оставшаяся непревзойденной Любовью Орловой, звездой номер один советского кино*» [2, с. 295]. Определение «советское», безусловно, придает некий политический оттенок рассматриваемому нами устойчивому словосочетанию. Однако, чтобы у читателя не возникло убеждение, что Любовь Орлова могла быть ведущей киноактрисой только и именно в советскую эпоху, устойчивое словосочетание **звезда номер один** употребляется в конце очерка без кавычек, как бы подтверждая мысль театрального критика об универсальности ее таланта – таланта на все времена.

О звездах советского кино, которые не числились **под номером один**, В. Вульф пишет, используя в качестве положительной характеристики другое определение, бытующее в театральной и кинематографической среде: «*Серова в кино – это «социальный типаж», в ее лице, поведении, облике было то, что мечтал увидеть зритель. Она создала новый социальный тип молодой, очаровательной, влекущей к себе задорной советской девушки*» [2, с. 298]. В со-

временной украиноязычной прессе это устойчивое словосочетание практически никогда не употребляется с положительными коннотациями: «Днями в мене на прийомі був 35-річний Остап Корнійович. Під час тривалої двогодинної доповіді цей новітній **«соціальний типаж»** описав усі принади «табірної житухи», якої зазнавав чотири з гаком роки» («Товариш», 21-27.11.2002, с. 5); «Щороку на селі міняється «ефективний власник». Цей **«соціальний типаж»** з початком кожної весни справно бере кредити ніби на блага господарства, використовує їх в особистих цілях, а коли в кінці року доходить до розрахунків, не можуть його знайти ні пайовики, ні владні структури» («Сільські вісті», 28.09.2001, с. 2); показательно, что современными **социальными типажам** названы бывший заключенный и хозяйственник-аферист).

Аналогичным образом на страницах прессы Украины видоизменяется значение другого на сей раз индивидуально-авторского устойчивого словосочетания «театрального» происхождения: «Жизнь в театре была насыщенная. Актеры постоянно сидели в зрительном зале, смотрели репетиции. Ефремов был полон идей, работал весело и мастерски, и все понимали, что **«живой театр»** (любимое слово Олега) на самом деле решает существенные вопросы нашей культуры и нашей жизни» [2, с. 69], при этом значение окказионального образования традиционно объясняется в тексте. В украинской же публицистике **«живой театр»** – это, как правило, любые проявления «народного волеизъявления», выражающиеся как в стихийных, так и в организованных митингах, пикетах, акциях сопровождающихся обычно громкими криками и выразительным «маханием руками»: «У четвер зранку Верховну Раду взяв у напівкільце багатотисячний натовп пікетувальників, зазрудивши вулиці довкола. Прапори всіх опозиційних партій і блоків перемішалися в людському морі. Депутатам із фракцій, що ратували за прийняття урядового варіанта держбюджету, пікетувальники привезли гарбузи. Цей живий театр розбавили й донецькі шахтарі, які приїхали на заклик своєї профспілки, аби підтримати уряд В. Януковича та захистити від опозиції прощтовхуваний ним проект держбюджету» («Сільські вісті», 2.12.2002, с. 1). Оппозиционная газета называет своих соратников **живым театром**, противопоставляя их своим оппонентам, поддерживающим правительство. Искренне радуешься деликатности журналиста, все-таки не поместившего в свою статью фразеологического антонима **мертвый театр**, появление которого, казалось бы, мотивировано предыдущим контекстом. Как фразеологизм общественно-политической направленности устойчивое выражение **мертвый театр** существовать не может, поскольку речь идет о таких же участниках митингов и пикетов, только исповедующих противоположные политические взгляды. Следует отметить, что, с другой стороны, фразеологическая единица **мертвый театр** как обозначение театра косного, застывшего, не развивающегося, не отвечающего современным чаяниям зрителей, вполне имеет право на существование и противопоставляется **живому театру**, который создавался на протяжении многих лет Олегом Ефремовым и его единомышленниками. Как синоним фразеологизму **мертвый театр** в книге В. Вульфа встречаем также устойчивое выражение **официальный театр** с соответствующим объяснением его значения в тексте: «Падение МХАТа началось в конце 40-х годов, он превратился в **официальный театр**. Это привело к тому, что игрались очень плохие пьесы, нужные сталинскому режиму» [2, с. 29]. Таким образом, если устойчивое словосочетание **живой театр** естественным образом функционирует и в текстах общественно-политической направленности, то его антонимы – **мертвый театр**, **официальный театр** – являются принадлежностью в основном публицистики театральной.

Функционирование устойчивых словосочетаний театра и кино в сугубо политических публицистических контекстах свидетельствует, в конечном итоге, о высокой культуре журналистов, их использующих. Таким образом, пополнение пласта фразеологических единиц общественно-политической направленности может происходить чаще всего двумя путями: либо полным или частичным переосмыслением составных терминологических единиц того или иного вида человеческой деятельности, не связанной непосредственно с политикой, либо расширением или сужением значений собственно «театральных» и «кинематографических» фразеологических единиц. Читая газетные материалы, в которых функционируют фразеологизмы подобного типа, невольно осознаешь, сколь много общего между современной политикой и современными театральными действиями, как в позитивном, так и в негативном смыслах этого постулата.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Володина М.Н.** Информационная природа термина // Филологические науки. – 1996. – № 1. – С. 90-94.
2. **Вульф В.Я.** Серебряный шар: Преодоление себя. Драмы за сценой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС-АВАНТИТУЛ, 2003. – 416 с.
3. **Мокиенко В.М.** Новая русская фразеология. – Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2003. – 168 с.
4. **Покровська О.** Характеристичні риси мови засобів масової інформації // Вісник Харківського університету. Сер.: Філологія, № 426. – Харків: ХГУ, 1999. – С. 171-174.
5. **Селиванова Е.А.** Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – Киев: Изд-во украинского филолого-социологического центра, 2002. – 336 с.
6. **Смелянский А.** Уходящая натура. – М.: Изд. дом. «Искусство», 2001. – 448 с.
7. **Соболева И.А.** Язык СМИ как вектор внутриязыкового развития // Социолингвистика: XXI век. – Луганск: Знание, 2002. – 296 с.

SUMMARY

The article is dedicated to certain problems of specific word combinations and their functioning in "artistic" and social-political texts. These word combinations being a system equivalent of nominative words and expressions, special attention is paid to their semantic and expressive qualities.