

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
НАУКИ
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА им. В.В. ВИНОГРАДОВА РАН

На правах рукописи

ЗВЕРЕВ Антон Игоревич

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА И ТЕРМИНОЛОГИЯ В ПОЛИТИЧЕСКОМ
ДИСКУРСЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ
ПУБЛИЦИСТИКИ)

Специальность 10.02.19 – Теория языка

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Крысин Л.П.

Москва

2015

Содержание:

Введение	4
Глава I. Концепт «театр»	11
1. К определению термина «концепт». Типология концептов. Структура концепта	11
2. Анализ концепта «театр» в интерпретации Ю.С. Степанова	18
2.1. Семантика концепта «театр»	18
2.2. Способы реализации концепта «театр» в вербальной и невербальной коммуникации. Ценности, лежащие в основе концепта «театр». Эмоции и оценки, передаваемые через сопоставление какого-либо объекта с театром	27
2.3. Ключевые исторические этапы развития концепта «театр»	45
3. Способы обнаружения концепта «театр» в дискурсе (на примере политического, религиозного, педагогического и судебного дискурса)	53
4. Метафорическая экспликация концепта «театр» в политическом дискурсе. Функции театральной метафоры. Значение театральной метафоры в политическом дискурсе	64
5. Выводы по первой главе.....	85
Глава II. Сопоставительное исследование российского и немецкого политических дискурсов с точки зрения используемых театральных метафор	90
1. Обзор источников, используемых для поиска примеров театральных метафор	91
2. О принципах классификации исследуемого материала	95
3.1. Фрейм «Виды зрелищных представлений».....	97
3.2. Фрейм «”Люди“ театра, театральные амплуа»	129
3.3. Фрейм «Архитектурные элементы театра, декорации и театральные атрибуты, костюмы и грим»	160
3.4. Фрейм «Элементы представления, театральные жанры»	180
3.5. Фрейм «Реакция публики и прием, оказываемый представлению» ..	200

4. Выводы по второй главе.....	209
Заключение.....	215
Список сокращений в тексте.....	218
Источники иллюстративного материала.....	219
Список литературы.....	246
Список словарей, используемых при написании работы.....	259

ВВЕДЕНИЕ

В представленной работе изложены результаты сопоставительного исследования театральной лексики и терминологии в политическом дискурсе, которая метафорически используется в современной политической публицистике Германии и России.

Актуальность предлагаемого исследования обусловлена несколькими причинами. Во-первых, сопоставление метафорических систем, используемых в русском и немецком политическом дискурсе, помогает установить лингвокультурную специфику сравниваемых стран и картин мира, что крайне важно для построения эффективного межкультурного обмена информацией и кросс-культурной коммуникации. Во-вторых, когнитивное исследование метафор двух языков развивает теорию концептуальной метафоры, которая предполагает отношение к метафоре как к двусторонней сущности: ментальной и лексической. В-третьих, результаты нашего исследования должны показать один из аспектов картины политической жизни России и Германии.

Объектом диссертационного исследования является метафорическое употребление театрального слова, термина, свободного словосочетания и фразеологического словосочетания в современном политическом дискурсе России и Германии.

В качестве **предмета** исследования мы выбрали рассмотрение семантических и стилистических особенностей употребления театральной лексики, которую используют для описания и оценки различных политических деятелей и политических событий в российских и немецких СМИ.

Материалом исследования послужили публикации в СМИ России и Германии за период с 2000 по 2015 год, освещающие различные политические и общественно значимые события, происходившие в этот же

временной отрезок. Всего проанализировано более 400 метафор, зафиксированных в 220 контекстах. Кроме того, театральные метафоры и фразеологические обороты использованы нами в качестве иллюстративного материала в теоретической главе исследования. Данные для сопоставления мы считаем объективными, корректными и репрезентативными. Сопоставляемые контексты, содержащие театральную лексику, были опубликованы в изданиях, не спонсируемых какой-либо политической партией, и не относящихся к какой-либо политической партии или политическому объединению. Эти издания носят информационный характер, освещают различные (не только политические) события, вследствие чего подобранные примеры нам кажутся лишенными агитационной, пропагандистской или какой-либо другой субъективности. Используемые публикации не носят специфического характера, доступны всем пользователям сети Интернет и носят массовый характер адресата. Подробнее об изданиях, к которым мы обращались для поиска примеров, сообщено во второй главе исследования.

Цель нашего исследования заключалась в поиске контекстов метафорического употребления театральной лексики в политическом дискурсе России и Германии, сопоставлении этих контекстов и их анализе, а также в установлении стилистической окраски данных метафор, культурных параллелей и обнаружении специфических метафор, характерных только для немецкого или только для российского политического дискурса.

Для выполнения поставленных целей необходимо решить несколько **задач**:

- сформулировать понятие «концепт “театр”», которое эксплицируется в языке через театральную метафору;

- обосновать двустороннюю сущность концептуальной метафоры, которая заключается в способности театральной метафоры быть одновременно лексическим и ментальным явлением;
- подобрать, систематизировать и изложить материал, иллюстрирующий употребление театральной метафоры в политическом дискурсе Германии и России;
- провести сопоставительный анализ подобранного материала на предмет установления схожих, отличающихся и уникальных примеров употребления театральных метафор в российском и немецком политическом дискурсе;
- рассмотреть лексические и стилистические закономерности употребления театральных метафор в российском и немецком политическом дискурсе;
- дать предварительное заключение о причинах расхождений в употреблении театральных метафор в сравниваемых дискурсах.

Методологией диссертационного исследования мы обязаны значимым работам по концептологии (С.А. Аскольдов, А.П. Бабушкин, С.Г. Воркачев, В.З. Демьянков, В.И. Карасик, Е.С. Кубрякова, В.А. Маслова, М.В. Пименова, З.Д. Попова, Р.М. Фрумкина, И.А. Стернин, Ю.Е. Прохоров, Г.Г. Слышкин, Ю.С. Степанов), исследованиям различных направлений по теории метафоры (Аристотель, Н.Д. Арутюнова, А.Н. Баранов, М. Блэк, В.Г. Гак, Е.А. Гогоненкова, Д. Дэвидсон, В.П. Москвин, Э. Кассирер, Г.Н. Складская и другие), работам, посвященным метафорическим моделям и метафорическому моделированию (А.Н. Баранов, М. Джонсон, Дж. Лакофф, А.П. Чудинов, Е.И. Шейгал и другие). В ходе написания диссертации мы обращались не только к трудам перечисленных исследователей, но и к ряду других работ, которые указаны в списке литературы.

В тексте диссертации мы применяли различные **методы и методики** исследования:

1. *историко-описательный метод*, который заключается в подборе исторических фактов, используемых для диахронического описания исследуемых понятий. Этот метод применялся в процессе рассмотрения эмоций и оценок, передаваемых через театральную метафору;

2. *метод когнитивного анализа* использовался нами для установления способов реализации концепта «театр» в вербальной и невербальной коммуникации;

3. *сопоставительный анализ*. Этот метод был основным для написания второй главы, поскольку мы стремились не просто выявить схожие черты в употреблении театральных метафор в русском и немецком политическом дискурсе, но и старались дать комментарий и объяснить причины различий в употреблении некоторых метафор;

4. *концептуальный анализ* применялся для характеристики стилистической окраски отобранных театральных метафор;

5. *описательно-аналитический метод* мы применяли для характеристики исследуемого практического материала, представленного во второй главе работы, с целью обобщения полученных результатов.

Теоретическая значимость диссертации связывается с многоаспектным, комплексным анализом семантических и стилистических особенностей употребления театральной лексики, что позволило:

1. выявить некоторые аспекты проявления национальной специфики в стереотипных представлениях, лежащих в основании театральных метафор;

2. предложить вариант целостного описания концепта «театр», сочетающего диахроническое описание становления данного

концепта, нормативную (словарную) фиксацию понятия «театр», лежащего в основе концепта «театр», и примеры практического использования театральных лексем в современных текстах СМИ.

Практическая значимость проводимого исследования заключается в том, что в нем выявлены некоторые наиболее частотные примеры театральных лексем, используемые в российском и немецком политическом дискурсе. В результате проделанной работы собран, описан и систематизирован значительный эмпирический материал, охватывающий политическую сферу России и Германии, который представляет лексикографическую ценность. Кроме того, отдельные положения диссертационного исследования целесообразно включить в курсы общего языкознания, практического курса немецкого языка, современного русского языка, стилистики. Выявленные театральные лексемы, употребляемые в современном политическом дискурсе России и Германии, но не зафиксированные лексикографическими источниками, могут быть использованы при обновлении словарей метафор публицистического стиля.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые:

- произведено сопоставление театральной лексики, метафорически используемой в российских и немецких публикациях политической тематики;
- предложено более широкое понимание театральной метафоры, являющейся вербальной экспликацией концепта «театр»;
- произведено сопоставление театральных метафор в российском и немецком политическом дискурсе с целью установления и объяснения различий в употреблении этих метафор.

Апробация материалов исследования. Различные положения диссертационной работы были сообщены в качестве докладов и активно

обсуждались на конференциях в Москве (Московском городском психолого-педагогическом университете в 2011 году, и Университете МГИМО МИД России в 2014 году). Тексты докладов были опубликованы в виде тезисов. Всего было подготовлено семь научных публикаций, в том числе четыре в журналах, рекомендованных ВАК РФ:

1. Некоторые вербальные и невербальные особенности политического дискурса Германии времен Третьего рейха // Политическая лингвистика. 2013. № 2 (44). С.85-91.

2. Сопоставительное исследование метафорического употребления лексем «шут» и «скоморох» в современном российском политическом дискурсе // Политическая лингвистика. 2014. № 1 (47). С.149-156.

3. Метафора в креолизованном тексте (на примере герметических трактатов) // Политическая лингвистика. 2014. №3 (49). С.193-199.

4. Театральная лексика в политическом тексте // Русский язык в школе. 2015. №7. С.49-54.

5. Сравнительный анализ использования театральной лексики в немецком и русском политическом дискурсе // Материалы X юбилейной научно-практической межвузовской конференции молодых ученых и студентов учреждений высшего и среднего образования городского подчинения. 2011. С.508-510.

6. “Театральность” политического дискурса // Материалы VII Конвента Российской ассоциации международных исследований (РАМИ) «Метаморфозы посткризисного мира: новый регионализм и сценарии глобального управления». 2014. <http://www.risa.ru/ru/sections/25-2011-05-12-09-16-54/sektsii-viii-konventa-rami/152-sektsiya-13-politika-i-politiki-politicheskij-diskurs-kak-ob-ekt-lingvisticheskogo-analiza>.

7. “Театральность” политического дискурса // Политика и политики: политический дискурс как объект лингвистического анализа (материалы VII Конвента РАМИ, апрель 2015 г.): Научное издание / Под.ред. Д.А. Крячкова, Д.Н. Новикова. – Издательство «МГИМО-Университет». 2015. С.127-138.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Концепт «театр» метафорически реализуется в языке преимущественно в виде лексических и фразеологических единиц, относящихся к сфере театра. Концепт «театр» можно считать универсальным, поскольку он эксплицируется в разных языках сходным набором театральных метафор.

2. Театральная метафора – это явление, обладающее двусторонней сущностью: ментальной и лексической. Изучая театральные метафоры, можно изучить концепт «театр», поскольку между этими понятиями существует взаимосвязь «общего и частного».

3. Идентичные театральные метафоры в российском и немецком политическом дискурсе подчеркивают общекультурную значимость концепта «театр», а непохожие театральные метафоры в одном из дискурсов указывают на специфические черты этого концепта. Различия в употреблении и семантике театральных метафор косвенным образом подтверждают различия русского и немецкого культурного наследия.

4. Концепт «театр» (как и любой другой крупный концепт) обладает значительной рекуррентностью (частотой языковых репрезентаций в политическом дискурсе) и высокой номинативной плотностью (высокой детализацией языкового обозначения концепта), что свидетельствует в пользу коммуникативной актуальности данного концепта и его исторической динамики.

Структура работы обусловлена логикой решения поставленных задач. Диссертация состоит из введения, двух глав (теоретической и практической), заключения, списка используемой литературы, списка источников иллюстративного материала, списка словарей, используемых при написании работы.

Глава I. Концепт «театр»

В первой главе исследования рассматривается понятие концепта в том виде, как оно интерпретируется в современной лингвистике. Мы применяем это понятие к нашему материалу, а именно – к семантическому полю «театр». Вначале мы установили содержание концепта «театр», после этого указали некоторые эмоции и оценки, которые возможно передать через этот концепт, после чего кратко изложили основные вехи развития концепта «театр». Стремясь показать сложность и многоплановость понятия «концепт», в общем, и концепта «театр», в частности, мы указали не только вербальные способы реализации концепта «театр» в речи, но и невербальные. Кроме того, в рамках этой главы мы рассмотрели понятие «фрейм» – как необходимого инструмента для стереотипного представления лингвистического и языкового материала, иллюстрирующего использование театральной лексики и терминологии в русскоязычном и немецкоязычном политическом дискурсе.

1. К определению термина «концепт». Типология концептов. Структура концепта

В конце XX века «концепт» стал одним из самых актуальных и востребованных понятий в ряде наук не только гуманитарного содержания (когнитивная лингвистика, семиотика, психология), но и наук математического и технического профиля (искусственный интеллект). Появившись, термин «концепт» вытеснил на периферию научного знания такие смежные понятия, как: «мифологема», «логоэпистема», «лингвокультурема» и «сапиантема» [см. подробнее Воркачев, 2004: 41]. Одной из основных причин, повлекших за собой исследовательский ажиотаж вокруг концепта, являлось активное распространение когнитивного направления в языкознании и психологии, а также внимание к механизмам

человеческого мышления и различным ментальным процессам, сопровождающим функционирование этого механизма.

Традиция научного освещения термина «концепт» в русском языке начинается с работ С.А. Аскольдова (См., в частности, его статью 1928 года «Концепт и слово»), где философ обращается к необходимости различения «понятия», «слова» и «концепта». Подробно останавливаться на различных этапах становления термина «концепт» в отечественной науке мы не станем, поскольку этот вопрос требует привлечения большого количества материалов по ряду смежных с лингвистикой наук. Изучение и описание концепта также осложняет тот факт, что в разных языках этот термин понимается по-разному. Отметим в этой связи статью В.З. Демьянкова «Термин „концепт“ как элемент терминологической культуры», где автор последовательно анализирует эволюцию семантической структуры указанного термина в рамках русского, латинского, французского, испанского, итальянского, английского и немецкого языков.

Мы обратимся лишь к тем проблемам, связанным с термином «концепт», которые прямо или косвенно касаются темы нашей диссертации.

Одной из основных проблем, возникающих в ходе изучения термина «концепт», является отсутствие однозначного определения этого понятия. Более того, большинство существующих толкований «концепта» нельзя считать объективными и исчерпывающими, поскольку они являются релевантными для одного узкого научного направления. Эту особенность отмечает В.А. Марьянчик, которая подготовила достаточно показательную подборку толкований термина «концепт» как явления лингвокогнитивистики, психолингвистики и лингвокультурологии. Исследовательница также приводит пример определения «концепта» как явления принципиально нелингвистического [см. подробнее Марьянчик, 2013: 56]. Мы укажем одно определение термина «концепт», на которое будем ориентироваться в нашем исследовании и считать рабочим.

Воронежские исследователи З.Д. Попова и И.А. Стернин дали толкование термина «концепт», которое представляется нам достаточно широким и максимально точным. Под термином «концепт» ученые предлагают понимать «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [Попова, Стернин, 2010: 34]. Это достаточно подробное определение фиксирует:

1. дискретность концепта,
2. наличие в нем упорядоченной структуры,
3. понимание концепта как результата человеческого и индивидуального опыта,
4. отношение к концепту как к «кванту знания»,
5. воспроизводимость в языке,
6. потенциальную безграничность за счет возникновения новых характеристик,
7. закреплённость в человеческом и общественном сознании,
8. коррелирование с системой ценностей человека,
9. способность передавать оценки и эмоции («эмоциональная аура» у Д.С. Лихачева, «эмоциональный, экспрессивный, оценочный ореол» у В.А. Масловой),
10. антропоцентризм, поскольку концепт определяется как единица ментальной деятельности человека.

При определении «концепта» разные исследователи зачастую используют комбинацию из этих характеристик, выставляя в авангард наиболее существенные, по их мнению, черты, при этом изредка добавляя ситуативно важные дополнения вроде: наличия ценностной характеристики, ограничения сознанием носителя, репрезентуемость через концепт мира в целом и отдельных его частей и пр.

После формулировки определения термина «концепт», процесс изучения концептов неизбежно сталкивался с вопросом о необходимости их классификации и типологии. Сама возможность выделить отличительные черты каких-либо концептов кажется малореальной, поскольку перед исследователем ставится задача описания особенностей неких ментальных и достаточно абстрактных сущностей, не данных в непосредственном наблюдении, однако теоретически классификация концептов возможна, т.к. возможно дифференцировать знания, репрезентуемые концептами.

Существует огромное количество классификаций концептов, при этом каждый исследователь предлагает все новые и новые критерии, вокруг которых следует группировать концепты. Такими критериями могут быть названы: среда языкового существования, степень интеграции семантических структур, мера социального престижа, признак появления, степень «наблюдаемости» для человека, выстраивание на основании человеческого опыта или наличие доопытных (априорных) концептов и многие другие [см. подробнее Хайруллина, 2010: 218-220]. Приводить какую-либо типологию концептов представляется нам лишним для данной работы, поскольку даже самая развернутая классификация остается столь туманной, что соотнести исследуемый нами концепт «театр» с одной выделенной группой не представляется возможным. Список значимых типологий концепта см. подробнее в [Попова, Стернин, 2007: 116-120]. Мы укажем один класс концептов, на который опирались в практической части нашего исследования. Таким классом стал «фрейм», который определяется как

«мыслимый в целостности его составных частей многокомпонентный концепт, объемное представление, некоторая совокупность стандартных знаний о предмете или явлении» [Там же: 120]. Подробнее о термине «фрейм» будет сообщено во второй главе исследования.

Несмотря на признание концепта достаточно эфемерным термином, подверженным множеству интерпретаций, большинство исследователей этого феномена предпочитают опираться на структуру концепта при его изучении и классификации. Так, Р.И. Павиленис считает, что «усвоить некоторый смысл (концепт) – значит построить некоторую структуру, состоящую из имеющихся концептов в качестве интерпретаторов, или анализаторов рассматриваемого концепта» [цит. по В.А.Маслова, 2011: 52].

Отмечая трехступенчатую структуру концепта в качестве наиболее типичной и логически последовательной, З.Д. Попова и И.А. Стернин выделяют в ней: образ, информационное содержание и интерпретационное поле концепта. Ю.С. Степанов предлагает обратить внимание на такие особенности структуры концепта: «С одной стороны, к ней принадлежит все, что принадлежит строению понятия (...), с другой стороны, в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры – исходная форма (этимология), сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т.д.» [Степанов, 2007: 43]. «Слоистое» строение концепта разделяет В.И. Карасик, постулируя, что «в культурных концептах выделяются по меньшей мере три стороны: образ, понятие и ценность» [Карасик, 2004: 3]. Солидарность с трехмерной структурой концепта проявляет С.Г. Воркачев, выделяющий такие составляющие концепта: «понятийную, отражающую его признаковую и дефиниционную структуру, образную, фиксирующую когнитивные метафоры, поддерживающие концепт в языковом сознании, и значимостную, определяемую местом, которое занимает имя концепта в лексико-

грамматической системе конкретного языка, куда войдут также его этимологические и ассоциативные характеристики» [Воркачев, 2002 (б): 83].

Наше исследование мы ориентировали на работу «Константы: Словарь русской культуры» Ю.С. Степанова, поэтому выделенные им ступени концепта для нас имеют первостепенное значение. Отметим тот факт, что названные другими исследователями уровни структуры концепта не противоречат идеям Ю.С. Степанова, а, следовательно, мы исключаем значимость какого-либо одного конкретного толкования термина «концепт» в ущерб другим определениям, ввиду того факта, что представители разных подходов к толкованию концепта имеют схожие взгляды на структуру этого термина.

Выше отмечено, что структуру любого концепта образуют 3 уровня: 1. Понятийный; 2. Этимологический; 3. Ассоциативный и оценочный. Выбрав целью исследования концепт «театр», мы последовательно проведем анализ этого концепта по всем трем уровням. Методологической предпосылкой дальнейшего повествования станет словарная статья «Весь мир – театр», представленная в третьем издании словаря Ю.С. Степанова.

Методика описания любого концепта должна опираться на схематичную структуру этого концепта, а также применять различные процедуры интерпретации. Такими процедурами стоит назвать метафорический анализ, предложенный Дж. Лакоффом и М. Джонсоном: «Если мы правы, предполагая, что наша концептуальная система в значительной степени метафорична, тогда то, как мы думаем, то, что узнаем из опыта, и то, что мы делаем ежедневно, имеет самое непосредственное отношение к метафоре» [Лакофф, Джонсон, 2008: 25].

Кроме метафорического анализа, для постижения концепта применяют некоторые методики нейролингвистики, психоллингвистики и когнитивной науки, вроде теории профелирования Е. Бартминьского, теории

вертикальных синтаксических полей С.М. Прохоровой и ряда других. Использование нескольких методик, приемов или способов познания концепта зависит от сложности концепта, намерений исследователя, целей и задач его изысканий.

Проведем трехступенчатый семантический анализ концепта «театр» по следующему плану: на первом этапе мы сформулируем содержание концепта, т.е. выделим конституирующие его элементы. Этот «слой» будет основным признаком концепта, актуальным для абсолютного большинства носителей культуры. Поступая несколько в разрез с актуальными тенденциями изучения «национальных» или «культурноспецифических» концептов, мы сконцентрируемся на изучении «театра» в качестве универсального концепта, т.е. концепта, реализуемого в большинстве языков и культур. Второй «слой» мы исследуем посредством рассмотрения **эмоций**, передаваемых через концепт; **ассоциаций**, возникающих при столкновении человека с концептом; **переживаний**, которые отражены в концепте. Этот этап также ответит на вопрос о преимущественно лексических способах реализации концепта в языке. Третьим «слоем» изучения концепта должен стать исторический очерк становления концепта, основные этимологические и исторические вехи.

Объяснить кажущееся противоречие общей направленности нашего изучения концепта от современности к историческим корням можно, назвав основной метод нашего исследования: «реконструкция прошлого путем обратного заключения на основании рудиментов». Следует обратить внимание на тот факт, что мы не ставим перед собой глобальную задачу рассмотрения всего пространства концепта «театр» в рамках человеческого знания, а скорее ориентируемся на переносное значение слова «театр» и роль этого переносного значения в современной политической публицистике. При этом метафоре «театр» (или переносному значению этого слова) мы отводим роль вербальной составляющей концепта «театр».

2. Анализ концепта «театр» в интерпретации Ю.С. Степанова

2.1. Семантика концепта «театр»

В лингвокультурологии и когнитивной лингвистике существует проблематика взаимоотношений терминов «концепт» и «понятие». Поскольку мы придерживаемся трехступенчатой модели изучения и описания концепта, разработанной Ю.С. Степановым, то, в нашем исследовании мы будем ориентироваться на его взгляды на эти слова. На первый взгляд, ученый не дает четкого разграничения терминов «концепт» и «понятие», утверждая, что «концепт – явление того же порядка, что и понятие» [Степанов, 2004: 42]. Далее отмечается: «по своей внутренней форме в русском языке слова *концепт* и *понятие* одинаковы» [Там же: 42]. После этого, автор постулирует, что зачастую эти слова употребляются в качестве синонимов и, обладая схожей валентностью, легко могут замещать друг друга в научном языке. Указывая на схожее содержание слов «концепт» и «понятие», Ю.С. Степанов говорит, что разница между этой парой терминов заключается в сфере употребления: понятие – это термин философии и логики, а концепт – математической логики, культурологии. После этого приводится пример, объясняющий, что отношения между «концептом» и «понятием» носят характер общего и частного: «Тот “пучок,, представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово *закон*, и есть концепт “закон,,» [Там же: 43]. Из этого определения следует вывод, что «концепт» – это понятие, дополненное рядом экстралингвистических факторов. Отметим тот факт, что в таком контексте термин «концепт» выглядит несколько искусственным и не вносящим ничего нового в исследуемую проблему. В нашей работе мы будем разграничивать когерентную пару слов концепт «театр» и понятие «театр» как общее и частное, хотя безоговорочно согласиться с таким разделением мы не можем.

Несмотря на достаточно крупные и серьезные исследования концептов в русле различных гуманитарных наук, большинство формулировок и выработанных определений все еще окружены пеленой противоречивости и путаности. Соглашаясь с определением термина «концепт» Ю.С. Степанова, мы отчетливо осознаем терминологическую неоднозначность и некоторую избыточность слова «концепт».

Для первого этапа нашего исследования необходимо обратиться к лексикографическим источникам, фиксирующим существенные признаки понятия «театр».

В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова дается следующее определение слову «театр»:

ТЕАТР¹, -а, м. 1. Искусство изображения драматических произведений на сцене. *Музыка и т.* 2. Помещение, где происходят такие представления. *Идти в театр. Строительство театров.* 3. Совокупность драматических произведений. *Театр А.Н. Островского.* || прил. **театральный**, -ая, -ое (к 1, 2 знач.). *Театральная деятельность. Театр. критика. Театр. здание.*

ТЕАТР², -а, м.: **театр военных действий** – местность, где происходят военные действия.

ТЕАТР³, -а, м.: **анатомический театр** (устар.) – помещение для анатомирования трупов.

Более подробное толкование представлено в четырехтомном Словаре русского языка под ред. А.П. Евгеньевой.

ТЕАТР, -а. м. 1. Род искусства, художественное отражение жизни, посредством драматического действия, осуществляемого актером перед зрителями. *История русского театра. Драматический театр.* □ *Ни одно из искусств не отражает с такой полнотой существо эпохи, ее замыслы, ее*

исторические размеры, как театр. А.Н. Толстой, *Драматургическая олимпиада.*

2. Учреждение, организация, занимающиеся устройством представлений. *Работать в театре.* □ – *Мы с братом собираемся завести здесь театр. Впрочем, мы не одни комедии будем играть, мы все будем играть – драмы, балеты и даже трагедии.* Тургенев, *Затишье.* [Кораблев] *придумал новую штуку – школьный театр. Для театра нужны были режиссеры, актеры, художники, плотники, мебельщики, портнихи.* Каверин, *Два капитана.*

3. Здание, в котором происходят представления, а также само представление, спектакль. □ *Театр уж полон, ложи блещут; Партер и кресла, все кипит; В райке нетерпеливо плещут, И, взвившись, занавес шумит.* Пушкин, *Евгений Онегин.* *После обеда Ольга Ивановна ехала к знакомым, потом в театр или на концерт.* Чехов, *Попрыгунья.*

4. *перен.; чего.* Место, где происходит, разворачивается что-л. *Театр военных действий.* □ *Мне было на него досадно, что он мою квартиру избрал театром такого рода объяснения.* Белинский, *Письмо В.П. Боткину, 12 авг. 1840.* *Театр ваших любовных похождения перед моими глазами – это озеро.* И. Гончаров, *Обыкновенная история.*

5. Совокупность драматических произведений (писателя или литературной школы). *Театр Островского. Театр Шекспира.*

Кроме того, мы обратились к данным «Толкового словаря современного русского языка» под ред. Г.Н. Складневской, поскольку это издание учитывает языковые изменения, произошедшие в конце XX столетия.

Театр, а. м. 1. Театр абсурда (см. Абсурд). 2. *перен. публ.* Значительные военные, политические и другие действия, события (обычно рассчитанные на внешний эффект). *Существует целый жанр, он был рожден в Советском*

Союзе нашим рабством – театр аллюзий. НВ, 01.01.91. *Политический театр всем надоел. Мы все понимаем, в чем участвуем. Например, представлять митинг 23 февраля как некую волю народа – это лапша, которую давно вешают советскому народу на уши.* ЧП, 25.02.91. *Все последние дни перед съездом «Промышленный союз» мучительно искал место дислокации на театре парламентских действий. Чуть было не примкнул к самым крутым оппозиционерам «Российского единства».* ММ, 19.04.92.

Достаточно схожее определение имеет «театр» в немецком языке, например, в толковом словаре Klappenbach, представленном на сайте: www.dwds.de.

Theater neutr., -s, - **1.** Gebäude für die Aufführung von Schauspielen, Opern, Operetten und Bühnentanz. **2.** Institution, die für Aufführung zuständig ist. **3.** Aufführung, Vorstellung, die in 1 stattfindet. **4.** Schauspielkunst, Bühnenkunst. **5.** *umgangssprachlich, abwertend* Getue, Vortäuschung. *salopp* Unruhe, Aufregung. Ziererei. **6.** Alle Personen, die zu 1 gehören, in 1 arbeiten.

В словаре издательства Duden слово «театр» толкуется следующим образом:

Theater, das **1. a.** zur Aufführung von Bühnenwerken bestimmtes Gebäude. **b.** Theater als kulturelle Institution. **c.** Aufführung im Theater, Vorstellung. **d.** Theaterpublikum. **e.** Ensemble, Mitglieder eines Theaters. **2.** darstellende Kunst [eines bestimmten Epoche, Richtung] mit allen Erscheinungen. **3.** (umgangssprachlich abwertend) Unruhe, Verwirrung, Aufregung, als unecht übertrieben empfundenen Tun.

Среди перечисленных словарных значений слова «театр» нас особенно интересуют случаи переносного употребления определяемого слова. Исследователи языка СМИ отмечают, что многозначность, метафоричность и употребление слов в переносном значении являются характерной чертой

публицистического стиля. Так, М.А. Кормилицина и О.Б. Сиротинина подчеркивают, что «через СМИ благодаря тому, что они, причем с каждым годом все быстрее, охватывают все более широкие массы людей, в языке происходит освоение новых слов (заимствованных и полученных путем разных способов словообразования), новых значений, даже терминов за пределами сферы специального их употребления» [Кормилицина, Сиротинина, 2011: 17]. Несколько нарушая логику изложения материала, мы обратим внимание на факт, установленный во второй главе нашего исследования, о том, что употребление ряда театральных и паратеатральных терминов является более характерным для немецкого публицистического стиля. Так, нами найдены примеры таких терминов, как: **tragende Rolle** (нем. *ведущая роль*), **Glanzrolle** (нем. *коронная роль*), **vom Blatt spielen** (нем. *играть с листа*) и пр. Использование театральных терминов в русском публицистическом стиле более редкое явление.

Для выделения сем понятия «театр», которые станут основанием концепта, мы приведем толкование производного от «театра» понятия «театральный». Понятие «театральный» необходимо для нашей работы, поскольку в его толковании есть полноценное значение «неестественности» и «наигранности» в поведении или человеческом общении.

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова «театральный» определяется следующим образом:

ТЕАТРА́ЛЬНЫЙ, -ая, -ое; -лен, -льна, -льно. 1. см. Театр¹. 2. *перен.* неестественный, показной, ходульный. *Т. жест. Театральная поза.* || *сущ.* театральность, -и, ж. (ко 2 знач.).

В четырехтомном Словаре русского языка под ред. А.П. Евгеньевой приводится такое определение:

ТЕАТРА́ЛЬНЫЙ, -ая, -ое; -лен, -льна, -льно. 1. *только полн. ф. прил. к театр* (в 1,2 и 3 знач.). *Театральное искусство. Театральные жанры.*

Театральный зал. Театральная афиша. || Связанный с театром, с деятельностью театра. *Театральный сезон. Театральный журнал. Театральная критика.* □ *К бенефисам своих любимцев театральная Москва готовилась как к особому торжеству.* Юрьев, Записки. // Предназначенный для театра, сцены. *Театральное представление. Театральная музыка. Театральные костюмы.* □ *Я питал особенное пристрастие к театральным сочинениям и по рассказам составил себе кое-какое понятие об их сценическом исполнении.* С. Аксаков, Воспоминания. // Предназначенный для подготовки работников театра, актеров. *Театральная студия. Театральное училище.*

2. Сложившийся в театре, относящийся к числу условных приемов, принятых в театре. *Театральные условности. Театральные приемы.* □ *Он создал правду на русской сцене, он первый стал не театрален на театре.* Герцен, М.С. Щепкин.

3. *перен.* Наигранный, не совсем естественный, аффектированный. *Анна Павловна театральным жестом приложила платок к глазам.* Мамин-Сибиряк, Субъект.

Для полноты картины следует привести толкования слова «театральный» в других языках. Мы придерживаемся гипотезы, что концепт «театр» – универсален, т.е. он способен активно проявляться практически в любой лингвокультуре. Однако говорить о том, что указанный концепт равнозначен для каждой культуры или имеет единые способы репрезентации и экспликации (прежде всего через метафоры) несколько преждевременно.

Обратимся к англоязычным лексикографическим источникам, а именно к словарям, представленным на сайтах: www.oxforddictionaries.com и www.merriam-webster.com.

Электронный словарь «Oxford Dictionaries» дает следующее определение слову «театральный»:

Theatrical. Adjective: 1. Relating to acting, actors, or the theatre. 1.1. Exaggerated and excessively dramatic.

Электронный словарь английского языка Merriam-Webster определяет прилагательное 'theatrical' следующим образом:

Theatrical. 1. of or relating to the theater or the presentation of plays <a *theatrical* costume>. 2. marked by pretense or artificiality of emotion. 3. **a.** HISTRIONIC <a *theatrical* gesture>. **b.** marked by extravagant display or exhibitionism.

Электронный толковый словарь немецкого языка под редакцией Klappenbach, представленный на сайте www.dwds.de, схожим образом толкует слово 'theatralisch':

Theatralisch. 1. das Theater, die Schauspielkunst betreffend, bühnengerecht. 2. in der Gestik, im Gebaren übertreiben, unnatürlich, gespreizt.

Таким образом, значение концепта «театр» образует сочетание следующих сем, которые встречаются как в толковании русских лексем «театр» и «театральный», так и в англоязычном и немецкоязычном источниках:

1. «зрелищность», которая следует из указания на яркое и выразительное сценическое действие оригинального греческого понятия «театр»;

2. «чрезмерность», «гиперболизация», выводимая из характеристики жестов, поведения, тона, отличных от обыденных;

3. «ложь», «неправдоподобность», которую осознает реципиент «театрального» действия через демонстрируемые ему ложные эмоции;

4. «эмоциогенность», т.е. способность влиять на появление и распространение эмоций, которая объясняет причину театрального

поведения, заключающегося в достижении цели посредством «театральности»;

5. **«презентационность»**, которая связана с существованием в пространстве и времени, заключается в фиксации в сознании объекта воздействия представления о наиболее характерных чертах, присущих субъекту воздействия;

6. **«символизм»**, **«атрибутизм»**, эта характеристика связана с наличием большого количества артефактов (предметов), непосредственно относящихся к театру.

Выделение семы «презентационность» – это отсылка к «Презентационной теории дискурса», изложенной в монографии А.В. Олянича 2004 года и в ряде работ его учеников. Для нашего исследования обращение к научным выводам А.В. Олянича о характеристике «презентемы» и ряда формулировок относительно презентационности как специфической характеристике дискурса может стать серьезной преградой, поскольку в фокусе нашего интереса нет понятия «дискурс». Мы выделили сему «презентационности», поскольку она представляется нам необходимой, но другие выводы А.В. Олянича не были использованы для написания работы.

Перечисленные характеристики – это ядро концепта «театр», самая его суть. Концепт возведен на прочном фундаменте слов «театр» и «театральный», а также дополнен рядом экстралингвистических факторов, историей, этимологией, различными оценками. Схожее определение слов «театр» и «театральный» в нескольких языках (русском, английском и немецком) позволяет говорить об универсальности данного концепта как минимум в трех лингвокультурах, а потенциально – во всех. Здесь уместно ввести в работу термин «константа», предложенный Ю.С. Степановым, который понимал константу как «концепт, существующий постоянно или, по

крайней мере, очень долгое время. Кроме этого, термину «константа» может быть придано другое значение – „постоянный принцип культуры“» [Степанов, 2004:82]. Сравнение (в переносном смысле) какого-либо объекта с театром или частью театра или константа «Весь мир – театр» (по Ю.С. Степанову) является таким постоянным принципом культуры. Говорить о том, что «театр» является ключевым концептом русской языковой картины мира наравне с *душой, судьбой, тоской, счастьем, разлукой и справедливостью* – несколько поспешно, поскольку сравнение какого-либо объекта с явлением театральной сферы, с точки зрения этимологии, не является исконно русским явлением. С другой стороны, концепт «театр» значительно сложнее в своей структуре, что подчеркивается наличием шести различных сем в его плане содержания. Можно предположить, что сложные концепты отличает и потенциально более широкие границы передаваемых эмоций и ценностей. Понятие «театр» имело определенные стадии развития, зафиксированные в каждой выделенной семе. Отнести данный концепт к какой-либо одной лингвокультуре не представляется возможным, поскольку «театр» как сфера изобразительного искусства существует повсеместно. У концепта «театр» наличествует не ярко выраженная лингвоспецифичность, т.е. основная часть его плана выражения может быть переведена достаточно точно на любой иностранный язык, но некоторые элементы концепта являются специфическими для каждой культуры и подобрать им языковой эквивалент не всегда возможно. А.Д. Шмелев перечисляет ряд принципов, ориентируясь на которые, следует искать «ключевые» слова той или иной культуры, а именно: относительная частотность слова, полное отсутствие семантических аналогов в других языках, разработанность соответствующего семантического поля, а также результат анализа семантики слова, дающий ключ к пониманию самой культуры, ее уникальности, ценностных установках и пр. [Шмелев и др., 2005: 500]. Наше исследование направлено на изучение универсального концепта, имеющего высокую лексическую частотность и разработанное семантическое поле, при этом «театр» может

реализовывать специфические для каждого языка ценностные установки, особенности видения мира и т.д., что делает этот концепт уникальным: универсальным, т.е. обладающим единым планом содержания в разных языках, но в то же время способным отражать некоторую лингвокультурную специфику. Во второй главе нашего исследования мы отмечаем метафорический образ *крокодила* или *дракона*, который достаточно часто используется в СМИ для негативной характеристики какого-либо политического деятеля. Несмотря на то, что эта метафора в русском и немецком публицистическом стиле имеет схожую коннотацию, происхождение этих метафор различно: в немецкой культуре *крокодил* – это злой персонаж кукольного театра, а в русской – олицетворение неведомого зла, злого человеческого начала, но не имеющего отношения к театру. В этом и кроется уникальность изучаемого нами концепта «театр»: при схожем значении метафоры *крокодил* в сравниваемых языках, эти образы имеют разное происхождение, относятся к разным категориям бытия, и только немецкий *Krokodil* может быть отнесен к театральным метафорам. Другой пример с *Хампельманом* и *матрешкой*, которая логически является более близким российским эквивалентом, но не компонентом театральной жизни. Подробнее об этих примерах сообщено во второй главе.

2.2. Способы реализации концепта «театр» в вербальной и невербальной коммуникации. Ценности, лежащие в основе концепта «театр». Эмоции и оценки, передаваемые через сопоставление какого-либо субъекта с театром

Второй этап нашего исследования поможет ответить на ряд следующих вопросов: какие эмоции может передавать концепт «театр», какие ассоциации вызывать и какие человеческие переживания находят в нем свое отражение?

Для этого следует обратиться к примерам, делающим концепт «театр» фактом языка, поскольку значение концепта определяется, в том числе, через совокупность его употреблений. В.И. Шаховский справедливо полагает, что концепт «„рассеян“ в содержании лексических единиц, в корпусе фразеологии, паремиологическом фонде, в системе устойчивых сравнений, запечатлевших образы-эталон, которые характерны для данного языкового коллектива» [Шаховский, 1996: 87]. С.Г. Воркачев видит в наличии вербально закреплённой лингвистической природе концепта основание, позволяющее говорить о том, что совокупность лексических единиц, в которых «рассеян» концепт, составляет «план выражения соответствующего лексико-семантического поля, построенного вокруг доминанты (ядра), представленной именем концепта (словом-термином)» [Воркачев, 2002 (а): 7].

Следует сказать, что лексическое выражение концепта является условной границей, поскольку, имея схожую семантику, концепт «театр» не одинаков в своем лексическом воплощении в разных языках, т.е. имеет специфику в каждом национальном языковом узусе, в каждой национальной картине мира. Учитывая постулируемый нами факт об универсальности семантики концепта «театр», следует признать, что он имеет пласт трудно переводимой лексики, поскольку любое понятие одного языка не может быть полностью идентично этому же понятию в другом языке. Упомянем в этом контексте работу А. Вержбицкой «Семантические универсалии и «примитивное мышление», в которой автор называет ограниченный список слов, семантика которых абсолютно идентична в сравниваемых языках. Во второй главе нашего исследования приводится пример метафорического отождествления президента России с *Папаем* – героем американского мультфильма. Данный пример приводится в русском издании, но, ввиду того факта, что этот мультфильм не является частью массовой российской

культуры, он не может быть адекватно воспринят, поскольку указанный метафорический образ «моряка Папая» в России имеет нулевой денотат.

Рискнем предположить, что помимо лингвокультурной специфики, отражаемой в театральных метафорах, концепт «театр» в разных культурах отражает ценности, более присущие одной культуре или нескольким, но менее актуальные для какой-либо другой культуры.

З.Д. Попова и И.А. Стернин отмечают, что опора на лексику при описании концепта первостепенна, хотя существуют концепты, не представленные в языке лексически. Например, концепт «театр» кроме яркой лексической составляющей имеет и невербализованную часть, о чем будет сообщено в третьем пункте данной главы. Более того, поскольку концепт – это явление ментальное, следовательно, следует понимать, что выразить его полностью лексически а priori невозможно, поскольку всегда останется некая невербализованная часть.

Помимо лексики, фразеологии, паремиологии и метафор, описание и изучение концепта должно учитывать онимы и имена нарицательные (А.С. Щербак), словосочетания, предложения и тексты (А.А. Ворожбитова), афористику (С.А. Калинина), тенденции в использовании грамматических конструкций (О.Л. Михалева), ключевые слова, прецедентные феномены (Нахимова Е.А) и пр. Мы согласны с мнением «классиков» когнитивного подхода в науке, заявляющих, что «большая часть обыденной концептуальной системы по своей природе метафорична» [Джонсон, Лакофф, 2008: 25], поэтому основной упор в исследовании концепта «театр» мы сделали на рассмотрение метафор со сферой-источником «театр», при этом не умоляя значения прочих «способов перехода» концепта из мира «идеальное» в «действительность».

Для того чтобы ответить на вопрос об оценочности и аксиологичности концепта «театр», мы хотели бы привести пример наиболее частых

театральных метафор в русском языке, для чего обратимся к изданию 2007 года «Давайте говорить правильно! Метафора в современной публицистике: Краткий словарь-справочник». Это издание не является полностью научным, поскольку ориентировано на максимально широкий круг читателей, однако этому словарю нельзя отказать в научных практиках подбора и изложения материала. Дополнительной причиной нашего обращения к этому источнику является отсутствие иного полноценного, научного словаря метафор в публицистике или метафор в современной разговорной русской речи.

Основываясь на принципах «актуальности» и «новизны», авторы словаря приводят около пятисот семидесяти четырех словарных статей, дающих представление об особенностях употребления метафор в современной публицистике, Интернете, непосредственном общении. Составители словаря предлагают считать метафору «не только способом наименования предметов и явлений окружающей действительности, но и средством познания нового опыта постижения природы, складывающихся в обществе отношений, собственной психической и умственной деятельности в обобщенном виде через сравнение с уже известным человеку» [Ваулина, Штельмахин, 2007: 5]. По мнению авторов издания, в современной российской публицистике наиболее частотными театральными метафорами являются: *авансцена, арена**, *балаган, бутафория, бутафорский, бутафорный, вакханалия***, *декорация, жонглерство**, *жонглирование**, *жонглировать**, *закулисный, инсценировать, лейтмотив***, *манипулятор, марионетка, марионеточный, маска (сорвать маску), маскировать, маскировка, раскрутиться, репетиция, солировать***, *статист, театр, театральность, театральный, трюк**, *фокус, шоу (политическое шоу), эквилибристика**.

Данные примеры выделены нами в результате сплошной выборки словарных статей из общего списка путем отбора слов, имеющих в толковании непосредственные отсылки к театральному искусству. Знаком

«*» мы отметили слова, которые имеют в толковании отсылку к цирковому искусству, но поскольку цирковое и театральное искусство образуют в целом класс «Сценическое искусство», мы включили их в данный перечень. Подобным знаком «**» мы отметили словарные статьи, которые не относятся к театру или цирку, но их классы также можно соотнести со «Сценическим искусством», а именно: музыка (*лейтмотив* и *солировать*) и празднования, гуляния (*вакханалия*), поскольку эти понятия часто сопровождают театральные и цирковые номера, в связи с чем они и попали в наш список. Обратим внимание, что примеры *бутафория*, *бутафорский*, *бутафорный* приведены без скобок, поскольку в словаре им отведены отдельные словарные статьи, в отличие от *шоу* (*политическое шоу*) и *маски* (*сорвать маску*). Обратимся к другим словарям.

Словарь «Давайте говорить правильно! Политический язык современной России», составленный Г.Н. Скляревской и И.О. Ткачевой, не содержит ни одного театрального слова, которое переносно используется в политическом языке, включая клише, вроде *арены политической борьбы*.

В «Кратком словаре политического языка», созданном В.В. Бакеркиной и Л.Л. Шестаковой, упоминаются следующие примеры театральной лексики, перешедшей в политическую сферу: *авансцена*, *акт* (действие), *арена*, *железный занавес*, *жонглер*, *игра* (притворство), *играть*, *интрига*, *кулуары*, *марионетка*, *марионеточный*, *памфлет*. Перечисленные примеры отобраны методом сплошной выборки из общего списка слов. Многозначные слова (*акт*, *игра*) дополнены скобками, в которых зафиксировано требуемое нам значение.

В этой связи упомянем важную работу А.Н. Баранова и Ю.Н. Караулова «Русская политическая метафора: материалы к словарю», где отмечается частотность театральных метафор в России эпохи перестройки, а именно 227 примеров из 9525 указанных в словаре. Перечислять весь список театральных метафор, приводимых в данном издании, мы не станем, поскольку наше

исследование ориентировано на современное употребление театральной лексики, а отмеченный словарь охватывает эпоху перестройки.

Приведенные данные дают представление о конкретных примерах театральных метафор, часто используемых в текстах СМИ. При этом важно отметить, что большая часть перечисленных примеров имеет статус лексикализованной метафоры, т.е. стертой, мертвой или застывшей, на том основании, что она уже давно и прочно закрепились в лексико-семантической системе языка, получив фиксацию в толковых и нормативных словарях. Подобная метафора уже не годится для своей когнитивной цели, поскольку уже не имеет эффекта концептуализации, в отличие от живой метафоры, которая «способная оказать соответствующее воздействие на восприятие адресатом денотируемой ситуации» [Кобозева, 2010: 43]. Мы согласны с необходимостью в привлечении живых, креативных метафор, но для нашего исследования, носящего обзорный и систематизирующий характер, опора на стертые метафоры – необходимость. «Стертые» или «мертвые» метафоры способны в меньшей степени воздействовать, но, с другой стороны, за ними «часто стоят культурно обусловленные представления о действительности (...), которые отнюдь не мертвы: они активно используются человеком в осмыслении проблемных ситуаций» [Баранов, Караулов, 1994: xiii].

Исследователи театральной метафоры единогласны в описании оценок, намерений и интенций, стоящих за употреблением театральной метафоры, а именно: она «сопровождается уничижительной коннотацией иронии или сарказма и содержит импликацию «ненастоящности» происходящего, отстраненности от него говорящего» [Шейгал, 2004: 65]. Указанное определение освещает особенности функционирования театральной метафоры в политическом дискурсе, но оно вполне верифицируемо в рамках языка безотносительно сферы его употребления. Так, например, семантика «ненастоящности» присутствует в некоторых устойчивых оборотах, отмеченных во «Фразеологическом словаре современного русского

литературного языка» под редакцией А.Н. Тихонова: *носить маску* – скрывать свою истинную сущность, *надевать маску* – скрывать свою истинную сущность; притворяться, *снимать (сбрасывать с себя) маску* – открывать, обнаруживать свою истинную сущность; переставать притворяться, *срывать маску* с кого-л. – показывать чье-л. притворство; разоблачать кого-л.

Для сравнения в немецкоязычном фразеологическом словаре издательства DUDEN отмечаются схожие выражения для реализации интенции «фальши»:

Maske: die Maske fallen lassen/von sich werfen: *sein wahres Gesicht zeigen, seine Verstellung aufgeben. jmdm. die Maske von Gesicht reißen: jmdn. entlarven; jmdn. zwingen, seinen wahren Charakter zu zeigen.* (нем. **Маска: снимать маску/сбрасывать:** *показать истинное лицо, предстать в истинном свете. Срывать маску с чьего-либо лица:* *разоблачить кого-либо, вынудить показать истинный характер*).

Выразителем сарказма, иронии при описании человека служит пара театральных метафор *кукловод-марионетка*, которые добавляют описанию намеков на несамостоятельность позиции человека или каких-либо его поступков. Наиболее очевидно это запечатлено во фразеологическом словосочетании «находиться в подвешенном состоянии», в котором фиксируется несамостоятельность и безвольность, невозможность что-либо сделать. С другой стороны, отношение «кукловода» к данной ситуации передается оборотами: «дергать за веревочки» и «вить веревки». В немецком языке власть «кукловода» над ситуацией передается такими фразеологизмами: **alle Fäden laufen bei jmdm./in jmds. Hand zusammen: jmd. überschaut und lenkt alles.** (нем. **иметь все нити у кого-то/в руках у кого-то:** *кто-то управляет всем*), а потерять все нити, значит потерять контроль: **jmdm. gleiten die Fäden aus der Hand: jmd. verliert die Kontrolle** (нем. **нити выскользнули у кого-то из рук: кто-то потерял контроль**).

Стоит обратить внимание на тот факт, что мы не пытаемся указать на непосредственную связь фразеологизмов «дергать за веревочки» и «находиться в подвешенном состоянии» с театральными реалиями, поскольку такой связи нет, что подчеркивается этимологическими словарями, однако, согласно данным РАС, реакция «марионетка» следует на стимулы: «дергать», «кукла», «маска», что подтверждает наличие ассоциативной связи указанных выражений с театром.

Уничижительная коннотация, а также некоторая отстраненность происходящего от правды может передаваться, например, через фразеологизмы *ломать комедию*, *устраивать цирк*, *устраивать клоунаду* в русском языке, а также через фразеологическое выражение *делать веселую (хорошую) мину при плохой игре*, которое означает *скрывать свое недовольство, огорчение под веселостью, беззаботностью*. Схожее определение возможно передать по-немецки, используя театральную лексику: **jmdm. Theater vormachen** (ugs.): *jmdn. täuschen* (нем. *показывать спектакль* (разг.): *обманывать кого-либо*). А также, например: **Theater vorspielen** (ugs., abwert.): *jmdm. etw. vorspiegeln* (нем. *Разыгрывать спектакль* (разг., уничижит.): *обманывать кого-либо*).

Однако говорить о том, что концепт «театр», объективируемый преимущественно в метафорах и фразеологизмах, передает только неискренность, карнавальность, неправдоподобность и пр., неверно, хотя следует признать, что это наиболее характерные эмоции, маркирующие концепт. Для краткого описания эмоций, потенциально отражаемых в концепте «театр», мы укажем три исторических контекста, в которых активно развивался и воспроизводился данный концепт. При этом в каждом контексте эмоции, передаваемые через план выражения концепта, будут различными, едиными будут ценности, лежащие в основе концепта. Необходимость в рассмотрении именно этих контекстов вызвана той причиной, что каждый из этих контекстов наиболее ярко и наиболее полно

показывает особенности экспликации концепта «театр» и разнообразие лексических средств, объективирующих концепт в речи.

Концепт «театр» в эпоху наполеоновских войн

Принципиально иные эмоции аккумулирует и передает концепт «театр» в первой половине XIX века, что подчеркивает Е.Е. Приказчикова в статье «Театральный дискурс наполеоновских войн в мемуарной литературе I половины XIX века». Основную сентенцию статьи автора можно сформулировать следующим образом: театрализация жизни в период наполеоновских войн, сопровождаемая романтическим ореолом, становится определенной моделью, в соответствии с которой предлагалось выстраивать бытовое поведение. Театр становится лучшим образцом жизни, а сравнение с театром приобретает исключительно положительный коннотативный заряд. Ю.М. Лотман охарактеризовал эту тенденцию следующим образом: «Театр вторгается в жизнь, активно перестраивает бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера казалось бы напыщенным и смешным, поскольку написано было лишь в сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди революции ведут себя в жизни как на сцене» [Лотман, 1994: 182]. Ю.М. Лотман описывает непосредственно период Великой французской революции, позволившей Наполеону Бонапарту прийти к власти во Франции, но очевидно, что подразумевает и временной отрезок после революции, уже буквально носящий название «наполеоновских войн».

Феномен «театральности» проявлялся в этот период при эстетической характеристике любого человека и человеческого поступка. Тремя основными элементами трагедии жизни были: выставка лиц, игра страстей, развязка. Е.Е. Приказчикова приписывает выделение этих элементов

главному «режиссеру» эпохи – Наполеону: «Сегодня будет сражение: а что такое сражение? Трагедия: сперва выставка лиц, потом игра страстей, а там развязка» [Приказчикова, 2012: 6]. Далее исследовательница предлагает большое количество примеров из мемуарных текстов, воспроизводящих эти элементы: Д.В. Давыдов «Военные записки», Ф.Н. Глинка «Очерки Бородинского сражения», П.Х. Граббе «1812// России двинулись сыны» и пр. Кроме «трагедии жизни», театральные концепты проявлялись через сравнения военной формы с театральным костюмом: «Сближению поля сражения с театральной сценой во многом способствовала блестящая форма того времени, вносящая в боевые действия оттенок парадно-романтической красоты, уподобляя генералов, офицеров и даже солдат актерам на сцене» [Приказчикова, 2012: 8]. Театральность поведения, военной формы и ряда военных поступков, зафиксированных в мемуарах и героических портретах той эпохи, однозначно свидетельствуют о появлении эстетического наполнения концепта «театр». Отметим тот факт, что период существования этого нового содержания и ряда оценок в концепте носил очень непродолжительный характер. Так, уже середина XIX века отмечается, как указывает Е.Е. Приказчикова, возвратом к пониманию «напыщенности», «неискренности» театрального сопоставления.

Свою статью Е.Е. Приказчикова завершает отрывками стихотворения Б. Окуджавы «Военные портняжки», где воспеваются эстетика участия на поле брани, а также трагедия жизни, разворачивающейся в театре военных действий под аплодисменты зрительного зала России и Европы. Это подтверждает значимость социальной роли театра, который «помогает человеку сориентироваться в окружающем мире, гармонизировать связи, отношения, ценности и идеалы» [Винокуров, 2012: 25].

Интересным дополнением к освещению роли театральной метафоры в эпоху Наполеона и наполеоновских войн послужит метафорический образ «Волшебного фонаря» (лат. *Laterna Magica*). Механическое оптическое

устройство, которое было создано сугубо для научно-просветительских целей, приобрело популярность в указанный временной период благодаря бродячим артистам и фокусникам, которые использовали этого предвестника кинематографа для устрашения, развлечения и одурачивания публики. Как отмечает Т. Смолярова, одной из причин распространения волшебных фонарей во времена Великой французской революции стала их «сатирическая, пропагандистская направленность» [Смолярова, 2011: 131]. Мы видим в этом одну из причин распространения концепта «театр» в разговорной речи, поскольку театральная сфера достаточно часто использовалась в просветительских и пропагандистских целях, прежде всего, среди простых людей. Идея «волшебного фонаря», как далее замечает исследовательница, привела к появлению паралитературного жанра – «печатного фонаря», который представлял собой либретто (печатный текст пьесы), освещающий какие-либо военные или политические события, а также поступки отдельных людей. Эти сатирические тексты «должны были» сопровождать показ картинок в волшебном фонаре, тем самым разъясняя публике содержание зрелища. Отмечается, что «некоторые из „забавных пьес“ и использовались „по назначению“, но в большинстве своем эти „якобы сценарии“ представляли собой литературные, точнее – публицистические опусы, в которых волшебный фонарь становился материальным воплощением *praesens historicum*» [Смолярова, 2011: 132]. Волшебный фонарь как вариант или явление параллельное кукольным представлениям, деятельности шарманщиков, раешников, панорамщиков (т.е. бродячих артистов), способствовал некоторой переоценке ценностей общества, что в языковом плане было отмечено Луи-Себастьяном Мерсье в афоризме: «Весь мир есть оптическая игра!» [цит. по Смолярова, 2011: 134].

Представления фонарщика не уступали номерам уличных артистов, а даже наоборот, вызывали восхищение и ужас у зрителей. Г.Р. Державин в стихотворении 1804 года «Фонарь» запечатлел это:

Гремит орган на стогне трубный,
Пронзает ночь и тишину;
Очаровательный огонь чудный
Малюет на стене луну.
В ней ходят тени разнородны:
Волшебник мудрый, чудотворный.
Жезла движеньем, уст, очес
То их творит, то истребляет;
Народ толпами поспешает
Смотреть к нему таких чудес...

Развитие «Волшебного фонаря» как паратеатрального жанра является достаточно показательным явлением, поскольку, с одной стороны, деятельность фонарщиков достаточно схожа с деятельностью полноценного театра, с другой стороны, эти представления считались средством распространения идеологической информации среди тех, кто не ходит в театр. Кроме того, производная «Жизнь есть оптическое представление» от константы «Весь мир – театр» способствовало становлению дополнительных примеров вербализации концепта через фразеологию. Так, например, ряд английских фразеологизмов **put the best light on something** (англ. *представить что-либо в благоприятном свете*), **cast/ throw a mist before someone's eyes** (англ. *пускать дым перед чьими-либо глазами*), и идиома **smoke and mirrors**, которую электронный словарь WWW.merriam-webster.com толкует следующим образом: something that seems good but is not real or effective and that is done especially to take attention away from something else that is embarrassing or unpleasant (англ. *дым и зеркала – что-то, что выглядит хорошим, но не является настоящим или эффективным, что-то сделано специально для отвлечения внимания от чего-то затруднительного или неприятного*).

Отметим то обстоятельство, что в указанную эпоху концепт «театр» полностью утратил основные негативные коннотации, причиной чему следует назвать культурно-этнический компонент, определивший семантику конкретных единиц естественного языка, отражающего картину мира его носителей. Следует обратить внимание, что изложенный пример достаточно четко показывает то место, которое занимал театр (включая смежные явления вроде «волшебного фонаря») в человеческой жизни указанного периода, а именно: театр как место развлечения, обучения (сценическая речь как образец литературного языка) и способ пропаганды. По-видимому, перечисленные функции театра можно считать ключевыми, поскольку они присутствуют в истории театра с самого начала и сохраняют актуальность до сих пор. С другой стороны, следует отметить, что основными эмоциями, которые испытывал человек, сталкивающийся с примерами экспликации концепта «театр», разумно считать: *радость, гордость, веселье, трепет, интерес.*

Концепт «театр» в предвыборной кампании Б. Обамы

Достаточно ярким примером, иллюстрирующим разнообразие интенций, выражаемых с помощью театральной метафоры, а также плюрализм субъективных оценок, сопутствующих концепту, может послужить сопоставление успешной карьеры публичного человека с восхождением кинозвезды. Наиболее очевидно развитие кино-метафоры (как вида театральной) становится на примере политической карьеры Б. Обамы.

Не вызывает сомнения факт большого влияния, которое оказывает киноиндустрия на современное общество, а частности на американское общество. Поэтому вполне понятными кажутся частотные метафорические сравнения реалий современной жизни США не только с театром, но и с кино. Д. Ремник в книге «Мост: Жизнь и карьера Барака Обамы» часто проводит параллели между различными фактами биографии 44-ого президента США и кино-реалиями: «... этот густой бас, как у Джеймса Эрла Джонса»,

«...родственники похожи на Берни Мака, другие – на Маргарет Тэтчер», «... Окси похож на Пейтон-Плейс», «... в этом парне больше наглости, чем в Дике Трейсе» [Ремник, 2012: 64, 82, 116, 295]. Подобные сравнения с популярным американским актёром (Джеймс Джонс), знаменитым комедийным актёром (Берни Мак), городком из сериала (Пейтон-Плейс), героем телевизионного сериала (Дик Трейси) способствуют сращиванию политического имиджа и имиджа кинозвезды или рок-звезды, при этом в подобном метафорическом переосмыслении отсутствуют эмоции «недоверия» и «насмешки», замещённые чувством «восхищения». Для фиксации любого публичного имиджа в массовом сознании необходима его регулярная повторяемость, исключением не стал и имидж «восходящей звезды» Б. Обамы. Так, например, в британской газете «The Guardian» в 2008 году выходит статья с заголовком: «Rivals start to drop out as **rising star** Obama takes first steps in race for presidency» (англ. *Соперники начали устраняться с того момента, как **восходящая звезда** Обамы совершила первые шаги в гонке за президентское кресло*). В 2004 году New York Times публикует статью, посвященную Б. Обаме «As Quickly as Overnight, a Democratic **Star** Born» (англ. *Всего за одну ночь родилась **звезда демократии***). Как мы видим, заголовки газет активно применяют кино-метафору, как частный случай театральной метафоры, при этом, не дискредитируя образ конкретного политика, а наоборот формально передавая восхищение и уважение. В данном случае кино-метафора делает публичный имидж Барака Обамы более привлекательным, поэтому не удивительно, что он сам (осознанно или случайно) начинает создавать ситуации, упрочивающие положение выгодного для собственного имиджа сравнения. Исследователь публичных выступлений Б. Обамы Ш. Лиэнн, отмечая большое количество классических риторических приёмов в речах 44 президента США, особо подчёркивает невербальную составляющую его выступлений: «Жесты Обамы столь же эффективны: он стучит кулаком в воображаемую дверь, складывает пальцы вместе, размещает воображаемые

слова в воздухе, вытягивает руку ладонью вперёд, словно дает стоп-сигнал» [Лиэнн, 2010: 42]. Подобное внимание к невербальной составляющей публичного имиджа косвенным образом усиливает параллель политика и артиста. Имидж «восходящей кинозвезды демократической партии» затрагивает и выступления Б. Обамы: «A More Perfect Union», «The Great Need for the Hour», «Our Moment Is Now», «Our Kids, Our Future». Эти и другие речи Б. Обамы «на слуху» у населения США. Популярность общественного образа Б. Обамы отразилась и на американском сленге, который пополнился целым рядом лексем, являющихся производными от его фамилии: **Obamama** (англ. женщины, голосующие за Б. Обаму), **Obamanomics** (англ. свод экономических инициатив Б. Обамы), **Obamacare** (англ. законодательные инициативы Б. Обамы относительно здравоохранения), **Obamatum** (англ. ультиматум Б. Обамы) и пр. В массмедийном дискурсе нередок факт использования прецедентных имен или ситуаций, однако, зачастую актуализация прецедентного имени носит скорее негативную или нейтральную окраску, например в российском массмедийном дискурсе: «кургиняновщина», «хлестаковщина», «бандеровцы», «собянки», «сталинки», «нашисты», «майдановцы», «антимайданцы» и пр. В немецком массмедийном дискурсе можно привести такие примеры: **merkeln** (нем. ничего не делать, не принимать никаких решений), а также преимущественно негативные коннотации в таких примерах: **schrodern**, **genschern**, **schäubeln** и т.д.

Иная ситуация наблюдается в публичном имидже Б. Обамы, где прецедентное имя направлено на поддержание и воспроизводство положительного образа. Отметим тот факт, что риторика Б. Обамы – это квинтэссенция классической античной риторики, жанра проповеди и достижений современной киноиндустрии в США, где к каждому шоу, театральной постановке или кинокартине относятся как к колоссальному труду коллектива. Именно эти факторы влияют на размывание границ

театральной метафоры в современном медийном дискурсе США, позволяя не столько выразить скепсис, сколько передать положительные характеристики, при этом совершенно иные в сравнении с эпохой наполеоновских войн. В этой связи важно отметить, что концепт «театр» представляет собой определенный набор объективных ценностей, которые выражаются, точнее, вербализируются и дополняются разными субъективными оценками. Вспомним определение термина «концепт», которое мы приводили в начале главы. Мы выделили конкретные характеристики большого определения, чтобы наглядно верифицировать их в последующем изложении. В данном случае необходимо сделать отсылку к той части определения концепта, где отмечаются такие характеристики, как: коррелирование с системой ценностей человека и способность передавать оценки и эмоции. Концепт «театр» не статичен, он активно развивается, расширяя поле средств собственной экспликации, изменяя оценки, перемешивая иерархию ценностей, формирующих концепт.

Концепт «театр» в современной американской афористике

Театральная метафора, являющаяся лексическим отражением концепта «театр», может одновременно выражать полярные эмоции и передавать противоречивые ценностные максимы, одной из таких метафор следует назвать *Голливуд*. Метафорические сравнения каких-либо событий с Голливудом носят преимущественно положительную характеристику. Это очевидно из синонимического ряда, существующего вокруг самого топонима *Голливуд*: «Фабрика грез», «Место, где сбываются мечты», «Город надежд» и пр. Ощущение «города мечты», «города надежд» развивают и различные афоризмы о Голливуде, например: «Успех – понятие растяжимое, но в Голливуде это главное, что бы там ни говорили. Либо вы добиваетесь успеха, либо он у вас уже есть, либо вы боитесь его потерять», «Звезды это люди,

которые живут в Голливуде», «Голливуд – самая большая в мире игрушечная железная дорога» [Афоризмы. Режим доступа: <http://www.aphorism.ru>].

Жизнь в Голливуде выглядит как образец и высший жизненный идеал. Голливуд предстает своего рода «раем на земле», воплощая собой такие фундаментальные ценности американской культуры, как стремление к богатству, славе, достижению успеха. «Голливуд раскрывает квинтэссенцию «американской мечты», рисуя в воображении американца возможность головокружительной карьеры, шанс подняться из «низов» на вершину олимпа» [Селиверстова, 2007: 182].

Другой гранью метафорической номинации *Голливуд* являются интенции греховности, зла, жестокости, фальши, которые могут сопровождать метафорическое употребление данного понятия. Негативными синонимами топонима *Голливуд* являются: «Место, где разбиваются мечты», «Проклятый город», «City of Fallen Angels», «The land of broken dreams» и т.д. Негативное мнение о Голливуде передают такие афоризмы: «Голливуд – это прогулка по сточной канаве в лодке со стеклянным дном», «Голливуд – это место, где провинциалы из штата Айова принимают друг друга за кинозвезд», «Голливуд – это место, где вам всадят нож в спину, а потом арестуют за незаконное ношение оружия» [Афоризмы. Режим доступа: <http://www.aphorism.ru>]. Отрицательные эмоции, передаваемые метафорическим сопоставлением с Голливудом, создают противоречивый образ, который кажется больше иллюзорным, чем реальным: «Голливуд манит обещаниями сказочной жизни, в итоге же часто успех оборачивается крахом, триумф – трагедией, а реальный образ противоречит воображаемому» [Селиверстова, 2008: 182].

Следует признать, что однозначно описать все возможные эмоции, потенциально передаваемые через театральную метафору, достаточно проблематично, поскольку на основе «неискренности», «фальши» и некоторой отстраненности от реального мира, заложенных в этой метафоре

изначально, в разные исторические периоды и в разных лингвокультурах могут надстраиваться ситуативные оценки. В эпоху наполеоновских войн ценности, заложенные в театральной метафоре, придают определенное эстетическое наполнение сравниваемым с театром явлениям (война – трагедия, униформа – сценический костюм, смерть – представление, военачальники – главные герои, здание – театр, штурм – пьеса и т.д.). В контексте публичного образа Барака Обамы, театральная метафора – это элемент имиджа, способ экзальтации. Важным отличием кино-метафоры имиджа Б. Обамы от «театральности» наполеоновских войн является отсутствие контекста войны, поэтому воспроизводимый образ кинозвезды намного ближе к изначальным эмоциям восхищения актером, исключая «неправдоподобность», «наигранность» и «сарказм». Лексема *Голливуд* занимает промежуточное место, поскольку она транслирует как восторг и ажиотаж, так разочарование и жестокую иронию.

Подобное изменение эмоций концепта, объективируемых лексически, может объясняться исторической изменчивостью ценностей и динамикой культуры. Ввиду того факта, что сравнение какого-либо человека с актером не всегда имеет пейоративный характер, а может быть выражением адорации или одновременно нескольких оценок, следует признать, что концепт «театр» исторически изменчив, а также и ценности, заложенные в концепте, могут меняться. Театральность включает в себя ценности определенного общества в конкретный исторический период, что также создает специфику концепта, поскольку, как отмечает Г.Г. Слышкин, «именно наличие ценностной составляющей отличает концепт от других ментальных единиц» [цит. по Л.П. Селиверстова, 2008: 181]. Так, основными ценностями концепта «театр» и создаваемой им театральности следует считать:

1. Пример другой реальности, которая отличается от нашей. Отличия могут носить как положительный характер, тогда к этой реальности стоит стремиться, так и отрицательный, в этом случае к этой реальности относятся

скептически (примеры: x – это маскарад, x – это цирк, x – это оперетта, x – это шоу).

2. Распределение ролей, в соответствии с которыми человек выстраивает собственное поведение (x – это клоун, который вызывает смех, x – это фокусник, который привлекает внимание, x – это кукловод, который управляет куклами в постановке).

3. Наличие ролей требует выполнения какого-либо сценария, которому человек должен подчиняться и ждать исполнения роли согласно сценарию от остальных (x – это дрессировщик, а y – это дрессируемые животные, x – это кукловод, а y – это куклы, выполняющие команды).

4. Наличие сценариста или режиссера – главного виновника происходящих событий (x был режиссером действия y , x написал сценарий события y).

В соответствии с гипотезой, представленной в начале исследования, мы предполагаем, что любая театральная метафора (или метонимия, сравнение, метаморфоза или аллегория), которая встречается в текстах СМИ, направлена на воспроизводство одной или нескольких из выделенных ценностей.

2.3. Ключевые исторические этапы развития концепта «театр»

Третий этап анализа концепта «театр» поможет проследить историческое становление этой константы. Мы видим необходимость в формулировке некоторых предварительных замечаний.

Определяя семантику понятия «театр», находящегося в основании концепта «театр», мы указывали, что для нас наиболее значимо переносное употребление слова «театр», поскольку именно оно имело наибольшее

развитие в публицистике в виде различных театральных метафор. Для этого мы и ввели понятие «театральный», где переносное употребление более очевидно, поскольку оно выделено в качестве полноценного значения слова «театральный». История концепта «театр» не должна полностью совпадать с историей развития театрального искусства, поскольку для этого необходимо было бы сфокусироваться только на прямых значениях слова «театр». Мы постарались выделить важные исторические моменты развития концепта «театр» ориентируясь преимущественно на переносное (=метафорическое) употребление слов «театр» и «театральный». Следуя трехступенчатому анализу концепта, предложенному Ю.С. Степановым, мы выделили значимые вехи сопоставления человеческой жизни с театром. Данный раздел в работе Ю.С. Степанова практически полностью лишен привязки к языковым данным, а сконцентрирован больше на философских и исторических рассуждениях. Для поддержания общего вектора повествования о результатах нашего исследования, мы очень кратко назовем ключевые стадии развития концепта «театр», снабдив их достаточно показательными примерами.

Как предполагает Ю.С. Степанов, идея сопоставления мира со зрелищным представлением впервые была сформулирована Пифагором в VI в. до н.э.: «Зрелище мира похоже на зрелище Олимпийских игр: одни приходят туда поторговать, другие – проявить себя, третьи – посмотреть на все это» [Степанов, 2004: 949]. Сходство спортивных мероприятий и театральных зрелищ подчеркивают и исследователи древнегреческой культуры: «... греческий театр, при всем его высоком интеллектуальном уровне, обращался не к образованной элите, а ко всем гражданам. Более адекватное представление и о характере публики, и о масштабе происходящего могло бы дать сравнение со спортивными праздниками, например с Олимпийскими играми» [Куле, 2004: 65]. Добавим, что сравнение мира с театром или спортивным мероприятием (спортивной игрой) является

достаточно популярным явлением в массмедийном дискурсе, а в политическом дискурсе метафорические модели «х=театр», «х=спорт» зачастую употребляются рядом. В Словаре русских политических метафор отмечается частотность употребления театральной (227 из 9525 анализируемых контекстов) и спортивной (101 из 9525) метафор, что однозначно указывает на их значимость для политического дискурса России эпохи перестройки. Обратим внимание на то обстоятельство, что ряд спортивных метафор имеют скорее театральное происхождение. Так, например, метафора *перетягивание каната*, которую часто используют для описания взаимодействия противоборствующих сил, очевидно, относится к спорту, хотя происхождение этого вида деятельности цирковое или балаганное, как и у метафоры *чехарда*. Как мы видим, сравнение мира с театром или спортивным зрелищем имело схожие корни на момент зарождения концепта «театр», но и до настоящего времени театр и спорт имеют «сквозные метафоры», уместные как в одном зрелищном виде искусства, так и в другом. Данный этап отчетливо показывает зарождение первых двух сем концепта «театр», а именно: 'зрелищность' и 'чрезмерность', 'гиперболизация'. Мы предполагаем, что указанные семы могут относиться к словам «театр» и «театральный», используемым как в прямом значении, так и в переносном. Например, пламенная речь уверенного человека может быть метафорически сопоставима с театральными реалиями, что очевидно в таких фразеологизмах английского языка, как: **bang/beat the drum** и **blow one's own horn** (англ. досл. *бить в барабан* и *дуть в свой собственный горн*). **Bang/beat the drum** в словаре www.oxforddictionaries.com толкуется как: *be ostentatiously in support of* (англ. *нарочито поддерживать что-либо*). **Blow one's own horn** в словаре www.oxforddictionaries.com толкуется как: *talk boastfully about oneself or one's achievements* (англ. *хвастливо говорить о ком-либо или о чьих-либо подвигах*). Данные фразеологизмы описывают достаточно обычные действия, подчеркивая их внешнюю (вероятно, излишнюю) эффектность. Приведем в пример яркий фразеологизм для

описания чрезмерного и неправдоподобного восхваления кого-либо: **throw bouquets at somebody** (англ. *бросать букет в кого-либо*).

Важным этапом развития константы «Весь мир – театр» становится появление идеи декораций или идеи «декорума мира» [Степанов, 2004: 950], предложенной Сенекой. Декорации у Сенеки выполняют функцию «портала» из нашего мира в «лучшую» реальность: «Мы восхищаемся стенами, облицованными тонкими плитами мрамора, и хотя знаем, что под ними скрыто, сами обманываем свои глаза. А наводя позолоту на кровли, разве не лживой видимости мы радуемся? Ведь знаем же мы, что под нею – неприглядное дерево!» [Сенека, 1997: 294]. Разумно предположить, что появление декораций способствовало закреплению сем 'зрелищности', а также становлению семы 'символизма' и 'атрибутизма' в понятии «театральность», а, следовательно, и в концепте «театр». Сенека также сформулировал одну из базовых ценностей концепта «театр»: декорации создают иную, эстетически лучшую реальность. Важное слово «эстетически», поскольку декорации – это обман, скрывающий неприглядное с точки зрения эстетики. Мы считаем уместным привести уже упомянутую идиому **smoke and mirrors**, а также фразеологизм с похожим значением **ring the changes/ ring changes**, определяемый в словаре www.oxforddictionaries.com как: vary the ways of expressing or doing something (англ. *варьировать способы выражения или исполнения чего-либо*). Более близким русским эквивалентом этому фразеологизму будет «повторять одно и то же, повторять на все лады» в качестве обозначения однообразного действия, немного изменяющегося внешне, но не внутреннее.

Большая значимость трудов Сенеки для развития концепта «театральность» состоит в его идее выпадающих на человеческую жизнь ролей, значение которых философ смиренно оценивал в духе стоиков, не давая дополнительных комментариев. Подтверждением непосредственной значимости Сенеки в развитии концепта «театр» может быть назван

следующий афоризм драматурга: «Жизнь как пьеса в театре: важно не то, сколько она длится, а на сколько хорошо сыграна» [Афоризмы. Режим доступа: <http://www.mircitaty.com>].

Ю.С. Степанов суммирует результаты становления константы «Весь мир – театр» в античное время, отмечая, что «у мыслителей-язычников доминирует идея несоответствия видимости и сути, идея игры и даже фальши и притворства, ... с христианством выходит на первый план другая идея: Бог поручает человеку его роль в этом мире, и человек должен ее хорошо исполнять» [Степанов, 2004: 951].

Становлению концепта «театр» способствовало появление такого жанра Испанского и Итальянского театра, как «ауто», т.е. «род драматических представлений (в одном действии) на библейские и евангельские сюжеты» [Театральная энциклопедия: электрон. ресурс]. «Ауто» Кальдерона «Жизнь – это сон», «Жизнь – это ярмарка», «Жизнь – это комедия» представляют наибольший интерес с точки зрения развития концепта, поскольку выдвигают антитезу жизни и идеала, отчетливо формулируют идею двух миров, создают «великий театр мира». Основанием для объединения трех перечисленных ауто может служить их паратеатральность. Паратеатральность (от греч. *возле, мимо, около*) следует в этом случае толковать двояко: во-первых, как нечто похожее на театр, находящееся рядом с театром, а, во-вторых, как нечто противопоставленное театру, что не может быть полностью отнесено к театру. Подробнее о значении Кальдерона и его «ауто» для развития «театральности» см. в [Степанов, 2004: 951-954]. В качестве иллюстративного материала мы используем различные крылатые выражения, которые дали названия кинокартинам, песням и даже целым историческим эпохам, например: **Live is Showtime, Live is a Carnival, Live is a Cabaret, Live is Show, Live is a Song, Live is a Dance, Live is a Circus** и др.

Важным моментом становления концепта стало появление в итальянском театральном искусстве XVI веке «Комедии масок» (Комедии

дель арте), которая, несомненно, усилила идею Сенеки о распределении ролей, сформулировав ряд образов наиболее типичных представителей человеческого рода. Заслугой «Комедии масок» следует назвать не только типовое воплощение определенного шаблона социального характера, но расширение границ «театральности» на смежные жанры, прежде всего, танец, песню, пантомиму, которые также стали закрепляться за определенными персонажами. Несмотря на тот факт, что воплощаемые персонажами характеры были традиционны, само выступление строилось по большей части как импровизация, объединяющая свободомыслие и оппозиционность по отношению к философии «смирения» стоиков. Наибольший след в истории театрального искусства и в развитии концепта «театральность» оставил Арлекин, поскольку «добродушный, нескладный, ребячливый и обаятельный Арлекин» [Театральная энциклопедия: электрон. ресурс] оказался уместен во всех европейских театрах, а метафора Арлекина (или национального аналога, вроде Ганса Вурста в Германии, Пикельгеринга в Англии, Полишинеля во Франции, Петрушки в России, Джехи в арабских странах, Карагёза в Турции и пр.) стала ключевым лексическим средством объективизации «театральности». Данный этап важен в развитии концепта «театр», поскольку показывает зарождение сем 'презентационности' и 'эмоциогенности'. Эмоциогенность, как мы уже указывали, это способность влиять на поведение адресата и распространение эмоций. Ярким примером, иллюстрирующим данную сему является фразеологическое выражение **hold the floor** (англ.букв. *удерживать танцпол*), которое используется для обозначения процесса произнесения долгих речей оратором перед группой людей, который не позволяет никому другому говорить. Предвосхищая какой-либо вопрос со стороны объекта воздействия, субъект может начать на него отвечать, хотя фактически вопрос задан не был. Эту ситуацию можно передать с помощью фразеологизма **steal one's thunder** (англ. *украсть чей-то гром*), что в словаре www.merriam-webster.com определяется как: to grab attention from another especially by anticipating an idea, plan or presentation

(англ. *украсть внимание у другого, особенно во время предвкушения идеи, плана или презентации*). Схожую семантику передает и фразеологизм **steal the spotlight** (англ. *украсть свет прожектора*). 'Презентационность' тесным образом переплетена с «Театром масок». За каждой маской скрывается набор типичных черт конкретного персонажа, поэтому обращение к конкретным образам столь удачно и часто в публицистическом стиле. Например, в немецком медиа-политическом дискурсе обращение к положительным и отрицательным персонажам кукольного театра является специфической чертой. В русском политическом дискурсе также можно встретить примеры использования целых групп театральных образов, например, героев сказки «Золотой ключик», пьесы «На дне». Подробнее об этом будет сообщено во второй главе.

Среди знаковых имен для развития концепта «театр» следует назвать В. Шекспира, которому принадлежит более известный перифраз Гая Петрония Арбитра «*Mundus universus exercet histrionem*» («Весь мир лицедействует»):

Весь мир – театр.

В нем женщины, мужчины – все актеры.

У них свои есть выходы, уходы,

И каждый не одну играет роль (...) [В. Шекспир «Как вам это понравится», пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник»].

Попутно отметим, что «выход на сцену» и «уход со сцены» еще Кальдерон сравнивал с человеческим рождением и смертью. В английской фразеологии есть удачные примеры сопоставления «начала» какого-либо действия с выходом на сцену или поднятием занавеса: **raise/ lift the curtain** (англ. *придать гласности*), а с падением занавеса сопоставляется «завершение» чего-либо, например: **drop the curtain** (англ. *закончить свой рассказ*). Верным выглядит предположение о сходстве «рождения» с «выходом на сцену», а «смерти» с «уходом со сцены», но в современном

английском разговорном языке существует несколько противоречивое этой логике фразеологическое выражение **to be an Hero** (англ. *становиться героем*), которое используют для обозначения суицида. Отметим интересный фразеологизм, относящийся к сфере кино: **bring smb. into the picture** (англ. *вести кого-либо в картину или кадр*). Данные примеры иллюстрируют сему 'символизма', поскольку различные события переосмысляются в театральных категориях и поэтому перестают быть жизненными и настоящими.

Заключением третьего этапа изучения концепта можно назвать следующие основные моменты:

1. Концепт «театр» – это «великая общечеловеческая идея» (по Степанову), которая является значимым компонентом многих культур, наиболее понятную и доступную форму которому предал Шекспир.

2. Плодородной почвой для роста и развития концепта послужило представление Пифагора о сопоставимости жизни с представлением или игрой (как спортивной, так и театральной), что впоследствии повлияло на появление производных концепта.

3. В содержании константы «Весь мир – театр» отчетливо прослеживаются философские и религиозные корни, что, вероятно, повлияло на создание определенной модели человеческого поведения в соответствии с константой. Ценности, наличествующие в концепте «театр», с одной стороны, постулируют жизненный конформизм, смирение с выпавшей долей, а с другой стороны, стимулируют человека к лучшему исполнению своей роли, к воплощению замысла «режиссера».

4. Концепт «театр» пронизывает многие сферы человеческого бытия, тем самым увеличивая собственные возможности лексической объективации. Ю.С. Степанов замечает: «... Уже при первых попытках осмыслить нашу тему в сколько-нибудь общем виде мы сталкиваемся с примечательным

явлением: идея, что весь мир – театр, буквально пронизывает разные стороны жизни в разные эпохи» [Степанов, 2004: 949].

3. Способы обнаружения концепта «театр» в дискурсе (на примере политического, религиозного, педагогического и судебного дискурса)

Общий вектор нашего исследования направлен на рассмотрение различных примеров театральной лексики, используемой в российских и немецких публицистических текстах политической тематики. Поскольку концепт «театр», как и любой другой концепт, имеет два способа реализации, а именно: вербальный и невербальный, то, в соответствии с заявленной темой диссертации, мы должны ориентировать изложение только на вербальную сторону освещаемого вопроса. Однако мы полагаем, что краткая характеристика некоторых невербальных способов реализации концепта «театр» поможет более объемно представить исследуемый концепт. Для анализа невербальных компонентов концепта «театр» мы обратились к нескольким институциональным и самым крупным дискурсам, а именно: политическому, религиозному, педагогическому и судебному, что вызвано рядом объективных причин.

В.И. Карасик в работе «Языковой круг: личность, концепты, дискурс» выделяет два регистра дискурса: деловой или институциональный и игровой. Назначение институционального дискурса заключается в ориентировании человека в различных реалиях окружающей действительности, см. подробнее в [Карасик, 2004: 277]. Политический, религиозный, педагогический и судебный дискурсы следует считать **жанрами** институционального дискурса, которые, помимо очевидной стилистической маркированности, обладают такими характеристиками (по М.Ю. Олешкову), как: статусно-квалифицированные участники, локализованный хронотоп, конвенционально организованная цель, ритуально зафиксированные ценности, интенционально «закрепленные» стратегии (последовательность речевых действий в типовых

ситуациях), ограниченная номенклатура жанров и жестко обусловленный арсенал прецедентных феноменов (имен, высказываний, текстов и ситуаций) [цит. по Горбунов, 2013: 23]. Сопоставлять лексические данные, реализующие концепт «театр» в различных жанрах институционального дискурса, достаточно проблематично, поскольку большинство театральных фразеологизмов и метафор имеют статус стертых, т.е. могут свободно употребляться в любом функциональном стиле и практически в любой обыденной коммуникативной ситуации. С другой стороны, невербальные способы реализации концепта «театр» в разных вариантах делового дискурса, безусловно, должны иметь некую специфику, достаточно очевидную для исследователей. Установление специфичных черт невербальной реализации концепта «театр» и стало «ключом» к написанию данного пункта.

Обращение к политическому, религиозному, судебному и педагогическому дискурсу в этой части нашего исследования является методологически обоснованным, поскольку верифицировать гипотезу в рамках активно изучаемых и анализируемых дискурсов более корректно. Кроме того, факты, подтверждение которых приведено далее в тексте, возможно доказать и в рамках других жанров институционального дискурса, например, глуттоническом, милитаристическом, медицинском и т.д., что говорит о том, что конкретный жанр институционального дискурса для предстоящей части нашего исследования менее важен, чем само описание изучаемых фактов.

Значимым этапом рассмотрения концепта «театр» станет изучение вопроса обнаружения этого концепта в дискурсе, поскольку в классическом определении дискурса В.З. Демьянкова отмечается, что «дискурс часто, но не всегда, концентрируется вокруг некоего опорного концепта; создает общий контекст, описывает действующие лица, объекты, обстоятельства времени, поступки и т.п., определяясь не только последовательностью предложений,

сколько тем общим для создающего дискурс и его интерпретатора миром, который строится по ходу развертывания дискурса...» [Демьянков, 1982: 7]. Похожих взглядов на взаимоотношения концепта и дискурса придерживаются С. Неретина и А. Огурцов: «Элементарной единицей дискурса является концепт, который можно истолковать как логически смысловой компонент глубинной семантической структуры отдельного высказывания или их цепочки. Этот компонент характеризует акт понимания, его выражение в коммуникации и его результат, полученный в коммуникации» [Неретина, Огурцов, 2011: 174]. Дальнейшее изложение мы будем вести с учетом предположения, что дискурс образуется вокруг одного или нескольких крупных концептов. Это мы и попробуем доказать на примере описания невербальных средств реализации концепта «театр» в четырех крупных институциональных дискурсах: религиозном, педагогическом, судебном и политическом.

Следует сказать, что категория «театральности» рассматривалась в качестве компонента семиотического коммуникативного акта в работе Г.Г. Почепцова (Г.Г. Почепцов, 2000). Театр как семиотическая модель выражения смыслов изучался в ряде работ российских и европейских исследователей (например, Ю. Лотман 1976, У. Эко 1975). Освещение лингвосемиотической специфики «театральности» продолжил и А.В. Олянич, заявляющий, что «театральность как своеобразный лингвосемиотический инструмент, способствующий точно рассчитанной реализации человеческой потребности в формировании удобной для своего существования среды обитания и коммуникации; инструмент, включающий механизмы презентации и самопрезентации как необходимых элементов коммуникативного воздействия на среду и социум» [Олянич, 2004: 180]. Подобное определение – это отсылка к специальному толкованию идеи «театрализации жизни», идейным вдохновителем которой был У. Шекспир.

В материалах к словарю театральных терминов и понятий «театрализация жизни» определяется следующим образом:

Театрализация жизни. Термин, обозначающий попытку подчинить реальность законам искусства, превратить в «театр» самую жизнь. Концепция т.ж. была выдвинута Н.Н. Евреиновым, утверждавшим первичность в человеческой природе «театрального» начала и его «преэстетический» характер: *инстинкт театральности* живет в человеке «наряду с инстинктами самосохранения, половым и пр.», человек – «данник театральности за несколько тысячелетий до основания настоящего театра». (...). [Бушуева С.К., Варламова А.П., Таршис Н.А., 2010: 180-181].

Понятие «театральности» в коммуникации давно попало в фокус интересов исследователей ввиду того факта, что сложное знаковое пространство театра способно эксплицироваться в пространство практически любого институционального дискурса, кроме того, разные дискурсы воспроизводят набор наиболее характерных маркеров театра (т.е. сем понятия «театр»). А.А. Распаев в работе «Лингвосемиотическая категория театральности в англоязычном политическом нарративе» выделяет следующие характеристики, являющиеся важнейшими при исследовании невербальных составляющих категории «театральность»: *сценарность, ритуальность, игра на публику, символичность и презентационная эмоциогенность* [Распаев, 2007 (1): 69]. Отметим тот факт, что исследователь не использует в работе термин «концепт», выбрав в качестве предмета изучения «категорию театральности», под которой понимает «совокупность вербальных и невербальных знаков, наделенных презентационной функцией и обеспечивающих результативность политического воздействия на англоязычный социум» [Распаев, 2007 (2): 1]. Такое определение «категории театральности» имеет достаточно точек пересечения с толкованием термина «концепт “театр”», вследствие чего мы будем употреблять их синонимически. Нами были предложены достаточно похожие смы

лексического значения слова «театр», лежащего в основе концепта «театр», о чем сообщено в пункте 2.1.

Остановимся подробнее на отличительных чертах категории «театральность», которые назвал А.А. Распаев. На первый взгляд необходимости в разграничении *сценарности* и *ритуальности* нет, поскольку эти характеристики схожим образом описывают какой-либо динамический последовательный процесс, совершаемый по определенному сценарию, в полном соответствии со сложившейся традицией, что позволяет считать их нестрогими синонимами. *Игра на публику*, кажется, вполне закономерной характеристикой концепта, верно подмеченной толковыми словарями в определении понятия «театральности», поскольку традиционным адресатом театральных представлений были зрители, более того, эта характеристика, по нашему мнению, является доминирующей по отношению к остальным. *Символичность* концепта «театр» проявляется во включении в коммуникацию, использующую этот концепт, различных каналов передачи символической информации (кинесика, аудио, видео и пр.). *Презентационная эмоциогенность* заключается в способности человека посредством театральной генерализировать и распространять эмоции, а в более общем плане – управлять эмоциями зрителей, моделируя собственное поведение. Данные характеристики реализуются преимущественно невербальным образом. Докажем высокую степень проницаемости невербальных черт понятия «театральности» в значимые и влиятельные институциональные дискурсы (религиозный, юридический, образовательно-педагогический и политический).

Невербальная сторона концепта «театр» наиболее полно реализуется в религиозном дискурсе, под которым мы понимаем «набор определённых действий, ориентированных на приобщение человека к вере, совокупность речевых комплексов, сопровождающих процесс взаимодействия коммуникантов» [Бобырева, 162: 2008]. Категория театральнойности

проявляется в религиозном дискурсе преимущественно через *сценарность* и *ритуальность*. Религиозный дискурс в своем вербальном проявлении представлен тремя основными видами коммуникации: 1) общение в церкви; 2) общение в малых религиозных группах; 3) общение человека с Богом через молитву. Очевиден тот факт, что первый вид коммуникации является самым важным, т.к. он наиболее сложный, наиболее масштабный по количеству участников и максимально ритуализированный.

Если представить театральное выступление в виде некоторых фреймов, т.е. наиболее типовых ситуаций, таких как «поход в театр», «просмотр театрального выступления», «реакция на выступление», «взаимодействие с другими людьми в театре» и прочее, то следует подчеркнуть тот факт, что данные фреймы могут применяться при характеристике религиозного дискурса. Кроме того, компоненты семиотического пространства театра (например, противопоставление сцены залу и кулисам) также возможно обнаружить в религиозном дискурсе.

Сценарность концепта «театр» проявляется в религиозном дискурсе, прежде всего, в важнейшем его жанре – проповеди. Н.Б. Мечковская отмечает, что проповедь является первичным жанром религиозной коммуникации. Несмотря на тот факт, что одни исследователи религиозного дискурса говорят о проповеди как о свободном жанре, другие уверенно заявляют о четко выстраиваемой и каждый раз дублируемой структуре проповеди [см. подробнее Блувберг, 2008: 71]. *Ритуальность* присутствует в религиозном дискурсе в достаточной мере, позволяющей говорить о том, что «большая часть вербальных и невербальных действий религиозного дискурса жестко ритуализованы» [Бобырева, 2008: 162]. *Символизм* в религиозном дискурсе выражается в использовании различных семиотических знаков, например, знаков-копий (иконы, мозаики), знаков-символов (крест, свеча, кадило), знаков-артефактов (алтарь, аналой), знакового поведения (поклоны,

крестное знамение) и пр. *Эмоциогенность* религиозного дискурса заключается в воздействующем слове проповедника.

Схожим образом о реализации невербальных черт театральности можно говорить на примере педагогического дискурса, для анализа которого также можно использовать фреймы «театра», наполняя их новыми слотами. Кроме того, педагогический дискурс воспроизводит такую неочевидную характеристику концепта «театр», как наличие скрытого пространства. Скрытым пространством в театре считают кулисы, события в которых зеркально отображают события на сцене, однако в педагогическом дискурсе «кулисы» не имеют той оценочной направленности, сохраняя историческое предназначение места для хранения реквизита.

На уроке или лекции учитель может использовать дополнительную атрибутику и реквизит, при этом, не только в качестве иллюстративного и наглядного материала (зачастую, знаки-иконы или знаки-символы), но и различные значимые только для педагогического дискурса предметы, например, указку, линейку, классный журнал и пр. Основные характеристики категории «театральности» реализуются следующим образом: *сценарность* проявляется в следовании учителем плану урока. *Ритуальность* характерна в том смысле, что любой урок начинается и заканчивается по звонку, который в театре обозначает начало представления и перерыв. Отметим и такой достаточно редкий феномен педагогического дискурса, как *а п л о д и с м е н т ы*. Изредка студенты или школьники могут сопровождать завершение урока рукоплесканием, хотя подобный пример знакового поведения более характерен для театрального или циркового выступления. Другим примером знакового поведения является приветствие учителя через ритуальное вставание учеников с места. *Эмоциогенность* педагогического дискурса тесно переплетена с глобальной функцией, которую стремится выполнить педагог, а именно создать условия, максимально комфортные для

преподавательского процесса. М.Ю. Олешков отмечает, что «эмотивные вербальные проявления участников коммуникации [дидактического дискурса] направлены на создание атмосферы, способствующей плодотворному обмену информацией» [Олешков, 2012: 120]. Создание благоприятной атмосферы может основываться на ораторских способностях педагога и его навыках модератора групп.

Судебный дискурс принято относить к разновидности юридического дискурса, основной составляющей которого является перформативность. Перформативность следует сопоставлять с «исполнением театральных или ритуальных речевых действий, материальным воплощением посланий в „акте письма“ (в том числе компьютерного), а также процессом интерпретации своего представления в акте чтения и т.д.» [Лучинская, Сизоненко, 2013: 143].

Коммуникативный акт в судебном дискурсе может сопровождаться передачей информации через различные семиотические каналы (визуальный, аудиальный и пр.). Рассмотрим, как реализуются основные характеристики театральности в этом дискурсе. *Сценарность* и *ритуальность* проявляются как последовательность действий участников, которая закреплена законами, различными нормативными и судебными документами, регламентами и актами. *Символизм* может быть представлен как различными образцами знаков-икон (фотографии, подтверждающие вину или невиновность), так и примерами знакового поведения (например, фраза: «Встать! Суд идет»). Исследователи судебного дискурса отмечают, что в «судебном публичном выступлении реализуются преимущественно воздейственная и фатическая функции и в меньшей степени информационная, так как присутствующим в зале суда уже известны обстоятельства дела, поэтому прокурор и адвокат своими выступлениями пытаются преимущественно повлиять на мнение судей и присяжных» [Астафурова, Медведева, 2008: 94]. Создание определенных эмоций и попытка воздействовать на аудиторию посредством

этих эмоций – в этом и заключается задача *эмоциогенности*, реализуемой в судебном дискурсе.

Подобно религиозному, педагогическому и судебному дискурсам, политическая сфера также использует семиотическое пространство театра (например: сцену, зрительный зал, трибуну).

Семы слова «театр» достаточно полно представлены в политическом дискурсе. *Сценарность* и *ритуальность* политического дискурса выступают в противовес самому факту политической коммуникации, которая по определению должна заключаться в сообщении новой информации, однако приверженность повестке дня и ходу политических событий в политической сфере толкуется как «фиксация своей приверженности существующим правилам и подтверждение своей социальной роли» [Чудинов, 2008: 53]. Отметим, что *ритуальность* в политическом дискурсе в конкретных случаях может быть возведена в абсолют. Так, исключительно ритуализированное вступление президента страны в должность лишено фактора новизны. Текст присяги будущего президента США, например, состоит из 35 слов, последовательность и состав которых не может быть изменен. Примечателен случай, когда Барак Обама – 44-й президент США, пропустил одно слово клятвы, поэтому, во избежание нарушения регламента, клятва была произнесена повторно. Ритуальная часть инаугурации президента распространяется не только на текст клятвы, но и на всю процедуру. На сайте Википедии, в частности, в статье «Инаугурация президента США» подробно изложен принятый регламент вступления нового президента США в должность, см. подробнее в [электрон. ресурс: www.wikipedia.org].

Символизм является достаточно характерной особенностью политического дискурса. В данном случае параллель между политикой и театром наиболее уместна, поскольку большинство символов и символически наполненных театральных действий уместны в политической сфере. Ярким примером символически наполненного события может быть

названа процедура похорон 35-ого президента США Джона Кеннеди. Так траурный кортеж сопровождался пятьюдесятью знаменосцами, олицетворяющими пятьдесят американских штатов. Процессию замыкал гнедой жеребец «Блэк-Джек» без всадника, в стремени которого находились сапоги, что символизировало падение национального лидера.

Эмоциогенность политического дискурса проявляется в большом количестве перформативных и императивных высказываний. Специфика употребления перформативных глаголов заключается в том, что они «с одной стороны, придают высказыванию истинное значение, с другой – отражают стремление говорящего к настойчивой демонстрации убежденности в своей правоте и в своем праве утверждать нечто» [Михалева, 2009: 60]. Перформативы, число которых в политическом дискурсе достаточно велико, придают словам политика больше истинности, поскольку употребление глагола в перформативной ситуации заставляет считать произносимые слова истиной, лишая адресата возможности сомнения в достоверности происходящего. В качестве примеров упомянем два лозунга, используемых в президентской кампании 1996 года в России: «Моя бабушка простояла 64245 часов в очередях. Я – **не хочу!**», «Мой дедушка просидел 73855 часов в лагерях. Я – **не хочу!**». Или, например, предвыборные листовки этого периода: «Я **обращаюсь** к старшему поколению. **Прошу** Вас подумать еще раз и остановить свой выбор на Борисе Николаевиче», «Я помню талоны на колбасу и мыло и **не хочу** этого для своих детей и внуков». Приведем несколько примеров из немецкого языка, например, один из предвыборных лозунгов партии «зеленых» в 1994 году: «Wir (...) **wollen** eine Reform der Politik und eine Politik der Reformen» (нем. *Мы хотим реформу политики и политику реформ*). Название предвыборной кампании ХДС в 1976 году: «Für die Freiheit, die wir lieben. Für die Sicherheit, die wir **brauchen**. Für die Zukunft, die wir **wollen**». (нем. *За свободу, которую мы любим. За безопасность, в которой нуждаемся. За будущее, которого хотим*). К перформативам также

относятся глаголы ментальных и эмоциональных состояний, вроде «предвкушаю», «прогнозирую», «надеюсь» и т.д. Отметим тот факт, что подобрать немецкий пример представляется чрезвычайно трудным, поскольку грамматические конструкции с личным местоимением в 1 лице единственного числа являются очень редким явлением для языка политических лозунгов в Германии. Так, на официальном сайте одной из крупнейших и авторитетнейших партий Германии (ХДС) содержится список всех предвыборных слоганов партии с 1949 года, среди которых нет ни одного примера с личным местоимением.

Глаголы, употребляемые в повелительном наклонении, способны передавать целый спектр эмоций: от самой вежливой просьбы до приказа или запрета, а функции, реализуемые императивом, могут начинаться пламенным призывом к поддержке, а заканчиваться эпатирующим привлечением внимания. О.Л. Михалева замечает, что «широкое использование таких языковых средств, как перформативы и императивы, является свидетельством значимости фактора аудитории, которую говорящий учитывает постоянно и которая предопределяет существование стратегии театральности в политическом дискурсе» [Там же: 61]. В качестве примеров императивных глаголов можно указать предвыборный лозунг Б. Ельцина в 1996 году «**Голосуй** или **проиграешь**» или лозунг на футболках агитаторов кандидата в депутаты московской городской думы VI созыва О. Сороки «**Не проворонь** Сороку». «**Голосуй!** Или за тебя это сделают другие» – слоган предвыборной кампании кандидата на пост мэра Новосибирска 2004 года. В качестве немецких примеров приведем лозунг ХДС 1998 года «**Keep Kohl!**» (англ. нем. *Сохраним [Гельмута] Коля*. Лозунг ХДС 1957 года «**Keine Experimente!**» (нем. *Никаких экспериментов!*). Следует признать, что последний пример не совсем удачный, поскольку в нем нет глагола, а императив передается через отрицательное местоимение.

Игра на публику – это ключевая характеристика концепта «театр» в политическом дискурсе, поскольку именно она стирает грань между политикой и театром, позволяя воспринимать политическое выступление, транслируемое через СМИ, в одном ряду с развлекательными программами, шоу, фильмами и сериалами, превращая адресата в зрителя. Е.И. Шейгал справедливо считает «театральность» системообразующим признаком политического дискурса [см. Шейгал, 2004: 62-63].

В завершение этого краткого обзора характеристик категории «театральности» мы хотели бы еще раз подчеркнуть некоторые важные факты.

Семы лексического значения слов «театр» и «театральный» имеют два способа экспликации: письменный и устный. Под «письменным» мы подразумеваем лексику: метафоры, термины, фразеологию, идиоматику и т.д., а под «устным» конкретные действия (вступление президента в должность, похороны национального лидера, процесс коммуникации с привлечением разных каналов передачи информации). Мы полагаем, что приведенные примеры являются достаточно понятными и очевидными, поэтому, опираясь на них, можно продолжать поиск вербальных и невербальных приемов, реализующих концепт «театр», значение которого для человеческого знания действительно колоссально.

4. Метафорическая экспликация концепта «театр» в политическом дискурсе. Функции театральной метафоры. Значение театральной метафоры в политическом дискурсе

Исследователи современного политического дискурса называют большое количество причин, позволяющих утверждать, что разные способы экспликации концепта «театр» в политическом дискурсе являются характерной особенностью этого дискурса. Так, исследователи вербальной

реализации концепта «театр» (прежде всего, через метафоры) отмечают, что «широкое распространение и употребление театральной (по сфере-источнику) метафоры на современном этапе развития общества связывают в первую очередь с усилением роли СМИ в политической жизни» [Чудинов, 2008: 188]. Это предположение выглядит достаточно разумным, поскольку политический процесс, включающий процедуры выборов, процедуры вступления избранного политика в должность, традиционные обращения, различные политические публичные выступления и т.п., в современном мире все больше создаются по законам театрального выступления, в котором важен не только текст, произносимый актерами, но и костюмы, музыкальное сопровождение, декорации, выстраивание света, актерские навыки других участников, потенциальная реакция публики и прочее. Необходимость в обращении политической сферы к театральным законам построения выступления продиктована тем обстоятельством, что политика стала общедоступным явлением. Любой заинтересованный в политике человек теперь имеет возможность наблюдать за политическим процессом через сообщения в СМИ. Политики, зная о том, что о любом их слове или поступке прочтает большое количество людей, стараются понравиться, чтобы завоевать лояльность у аудитории.

Политический дискурс является агрессивной сферой завоевания власти. Любой политический текст, ставший достоянием общественности в каком-либо СМИ, также направлен на завоевание власти. О.А. Крылова считает эту особенность характерной не только для каких-либо отдельных политических публикаций, но и для всего газетно-публицистического стиля, отмечая, что «газетно-публицистический функциональный стиль – это такая подсистема (разновидность) современного русского литературного языка, которая призвана оптимально обслуживать политико-идеологическую сферу общественной деятельности» [Крылова, 2006: 160]. Политически значимый текст не просто передает информацию, т.е. выполняет информационную

функцию, но и старается привлечь читателя, выработать в читателе лояльность, т.е. выполняет функцию воздействия или убеждения. Очевиден тот факт, что тексты политической сферы не всегда могут апеллировать к научным фактам, а порой вынуждены оказывать эмоциональное воздействие на читателя, понятным и однозначным образом демонстрируя собственное отношение к тем или иным явлениям, стремясь вызвать у аудитории схожие эмоции. Так, результаты Референдума о статусе Крыма 16 марта 2014 года в прогосударственных СМИ получили название «воссоединение Крыма», а в либеральных – «аннексией Крыма». Поскольку ход и результаты Референдума сопровождался большим количеством противоречивой информации, то выбор из пары «аннексия» или «воссоединение» массовой аудиторией основывается не на фактах, а на эмоциях либеральной или проправительственной прессы.

Оказывать эмоционально-экспрессивное воздействие на аудиторию возможно только через эмоционально-экспрессивную лексику или через нейтральную в стилистическом плане лексику, которая приобретает экспрессию, попадая в сферу обсуждения политики. Семантическое поле театральной лексики является нейтральным с точки зрения стилистики, но, заимствуясь в политическую сферу, театральная лексика приобретает экспрессию. Рассмотрим в качестве примера слово «драма». В БТСРЯ у слова «драма» отмечается два значения: 1) литературное произведение, 2) несчастье, тяжелое событие. Как мы видим, оба значения нейтральны с точки зрения стилистики. В разговорном языке закреплено факультативное значение слова «драма», а именно: чрезмерное и неправдоподобное действие. Это факультативное значение проявляется в разговорных фразах, вроде: «Не устраивай драму!», «Не надо драматизировать!», «Поменьше драматизма!», «Любовная драма» и прочие. Анализируя перечисленные примеры, можно уверенно сказать, что обиходное толкование слова «драма», которое не является существенным для основного значения этого слова, становится

основным для переносных значений. В этом случае чрезмерное неправдоподобие является коннотацией слова «драма». Ю.Д. Апресян отмечал, что «коннотации характеризуют, как правило, основные, или исходные, значения слов, а материализуются они в переносных значениях, метафорах и сравнениях, производных словах, фразеологических единицах, определенных типах синтаксических конструкций, семантических областях действия одних единиц относительно других» [Апресян, 1995: 163]. Иначе говоря, можно уверенно предполагать, что коннотация находится в основе большинства театральных метафор, что мы и доказали на примере слова *драма*, которое из нейтрального слова (в театральной сфере употребления) через развитие факультативного значения стало метафорой, т.е. средством выразительности. Помимо *драмы*, подобному анализу можно подвергнуть множество других театральных слов, например: *трагедия, комедия, пляска, танец, цирк* и пр., которые своими коннотациями дают большой шлейф производных и эмоционально-оценочных слов.

Очевиден тот факт, что подавляющее большинство театральных слов, используемых в политическом дискурсе, употребляются переносно, т.е. метафорически. Эти слова изначально нейтральны, поскольку они называют различные объекты действительности, но не сообщают никакой оценочной информации. Заимствуя театральные слова в политическую сферу, автор такого сопоставления (метафоры) вкладывает свою, преимущественно негативную оценку, которая не входит в лексическое значение исходного слова, для того, чтобы воздействовать на аудиторию. О.С. Иссерс отмечает, что «в метафоре всегда есть ресурс для манипуляции» [Иссерс, 2013: 178]. Следует подчеркнуть то обстоятельство, что переносное или метафорическое употребление театральной лексики не только передает какие-либо эмоции и оценки автора конкретной метафоры, но и выполняет ряд других значимых функций. Далее мы хотели бы обзорно изложить описание ключевых функций театральной метафоры, которые она выполняет в политическом

дискурсе. Косвенной причиной написания дальнейшего пункта является необходимость встраивания «театральной метафоры» в общий ряд базовых политических метафор, а именно: метафоры болезни, артефактной метафоры, зооморфной и антропоморфной метафоры и т.п. Кроме того, написание данного пункта теоретической главы в нашем исследовании продиктовано необходимостью обращения к театральной метафоре в политическом дискурсе в качестве явления языковой и ментальной деятельности. Если первый и второй пункты данной главы полностью посвящены театральной метафоре как одному из способов вербальной экспликации концепта «театр», а третий пункт затрагивает некоторые возможности невербальной реализации концепта «театр», то в этом пункте мы попробуем рассмотреть театральные метафоры как явление одновременно вербальное и ментальное.

В качестве точки отсчета описания функций метафоры мы укажем труд Квинтилиана «Воспитание оратора», где впервые были перечислены три основных направления использования метафоры. Как отмечает О.Г. Прокопчук, Квинтилиан указал некоторые параметры, на основании которых происходит метафорический перенос: «Мы делаем это [метафорический перенос], или потому что необходимо (*necesse est*), или потому что [так] выразительнее (*significans est*), или, как я сказал, потому что красивее (*decentius*)» [цит. по: Прокопчук, 2009: 76]. Эти параметры формируют три основных (но не единственных) функции метафоры, а именно: *номинативную, эстетическую (декоративную), эмоционально-экспрессивную*. Мы откажемся от анализа данных функций, поскольку этот аспект изучения метафоры выглядит в современной лингвистической науке наиболее исследованным. Отметим в этой связи работы Н.Д. Арутюновой, Г.Н. Складневской, В.П. Москвина. Интересно отметить, что Н.Д. Арутюнова выделила две функции метафоры, а именно: характеризующую, которая является первичной, поскольку помогает передать субъективную оценку

называемому предикату, и идентифицирующую, которая является вторичной. Выделение этих функций является необходимостью при попытке выделения метафоры из ряда схожих (в семантическом плане) явлений, а именно: сравнения, метаморфозы, метонимии, но в языковом аспекте метафора имеет более широкое применение. Так, метафора заменяет в микроконтексте одно дескриптивное значение, стимулируя развитие омонимии, т.е. выполняет **номинативную функцию**. Метафора в поэтике появляется как результат перехода идентифицирующего значения слова в предикатное значение, придавая новые свойства слову, становясь в позицию ремы в предложении. Так проявляется **образная функция**. Сдвиг в сочетаемости предикатных слов, ведущий к полисемии, подчеркивает **когнитивную функцию** метафоры. Завершением этого сдвига становится размывание границ между логическими предикатами в предложении, что Н.Д. Арутюнова назвала **генерализирующей функцией**. Отдавая должное уважение названным функциям языковой метафоры, мы постараемся рассмотреть особенности функционирования метафоры в ограниченном пространстве политического дискурса, выбрав в качестве предмета изучения театральную метафору.

Далее мы хотели бы кратко изложить анализ дополнительных функций театральной метафоры, поскольку их наличие и обоснование не является безусловным фактом и во многом носит гипотетический характер. В качестве теоретической базы дальнейшего исследования мы выбрали работу В.К. Харченко «Функции метафоры». Следует сделать предварительное замечание о том, что в работе «Функции метафоры» представлен список из 15 функций, которые способна выполнять метафора в языке и в речи, но поскольку наш обзор заострен на театральных метафорах, мы рассмотрим несколько дополнительных функций, примеры к которым нам удалось подобрать. Те функции, примеры к которым найти не удалось, также будут перечислены. Обратим внимание на тот факт, что В.К. Харченко не использует классификацию функций на основные и дополнительные. Эту

дополнительную иерархию мы ввели в текст нашего исследования по той причине, что вопрос о количестве функций метафоры является открытым.

Мы обратились к классификации В.К. Харченко по той причине, что предложенные (хоть и условно) исследовательницей функции более панорамно показывают сферы человеческого знания, где возможна метафора и где происходит столкновение метафоры и мышления. Автор этой иерархии подчеркивает, что «в живой жизни языка функции перекрещиваются, сопрягаются, находятся в отношениях не только взаимного дополнения, но и взаимной индукции» [Харченко, 2012: 81]. Укажем и на то обстоятельство, что в работе мы не даем четкой иерархии дополнительных функций театральной метафоры в политическом дискурсе, ограничившись их перечислением, анализом и подбором примеров. Далее в работе мы не будем ссылаться на дополнительные функции театральной метафоры, поскольку подразумеваем, что в каждом примере из второй главы диссертации можно «увидеть» проявление той или иной функции.

Информативная функция театральной метафоры. Очевиден тот факт, что театральная метафора передает достаточно большое количество информации. В.К. Харченко отмечает в этой связи, что ключевой особенностью «информации, передаваемой посредством метафор, является целостность, панорамность образа» [Харченко, 2013: 15]. Панорамность метафоры дает возможность человеку апеллировать к различным свойствам характеризуемого предмета. Это означает, что, сравнивая какого-либо политика с клоуном или шутком, автор такой метафоры дает небольшое количество информации о том, почему конкретный политик похож на клоуна. Читатель, видя эту метафору, обращается к собственному опыту и вычленяет из памяти некоторые черты клоуна 'красный нос', 'разноцветная одежда', 'нелепая одежда', 'нелепые ситуации', 'шутки', 'юмор' и прочее. Количество черт зависит от опыта и знаний каждого человека. Эти черты читатель автоматически приписывает политику и поэтому метафора

срабатывает как средство воздействия. Так, З. Фрейд установил, что юмор (сарказм, ирония) «срабатывает», т.е. осознается смешным в сознании читателя или слушателя шутки, а не ее автора: «удовольствие, доставленное остротой, проявляется отчетливее у третьего лица, чем у ее автора» [Фрейд, 2014: 164]. Еще одной важной особенностью информационной функции метафоры является «плюрализм, множественность образного прочтения ситуации» [Харченко, 2012: 18]. Эта функция представлена в политическом дискурсе в виде богатой и яркой синонимии при негативной оценке политического деятеля. Так, один крупный российский политик в либеральной прессе часто метафорически называется: «жаба на трубе», «великий кормчий», «Крошка Цахес», «Вини Пу», «альфа-самец», «верховный стерх» и т.д. Рассмотрим несколько наиболее популярных театральных метафор, используемых для номинации В.В. Жириновского: *шут, хороший шут, не шут, а король любого шоу, шут в балагане, записной шут, паяц, звезда "Дискоотеки 90-х"* и пр. Данные примеры подобраны нами только в одном издании gazeta.ru путем прямого запроса в строку поиска по сайту. Синонимические цепочки, используемые для метафорического обозначения какого-либо политического деятеля, подтверждают тезис о множественном прочтении ситуации.

Кодирующая и конспирирующая функции театральной метафоры. Причин для отдельного рассмотрения этих функций нет, поскольку граница между ними крайне условна. Забегая вперед, отметим тот факт, что **конспирирующая** функция не проявляется в политическом дискурсе, поскольку она противоречит одному из постулатов политической коммуникации, который А.П. Чудинов сформулировал следующим образом: «Политические тексты (...) должны быть максимально доступными для адресата, политики постоянно говорят о своей близости к народу, о выражении его интересов. Чтобы народ поддерживал ту или иную политическую партию, речь ее лидеров должна быть по меньшей мере

понятна избирателям» [Чудинов, 2008: 56]. Толковый словарь русского языка (ТСРЯ) под редакцией С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой разъясняет значение слова «конспирирование» через отсылку к слову «конспирация», понимаемому как 'методы, применяемые нелегальной организацией для сохранения в тайне своей деятельности и членов; соблюдение тайны'. В политической публицистике нет необходимости соблюдать тайну, поскольку тесты СМИ носят массовый характер адресата.

Суть **кодирующей** функции метафоры определяется В.К. Харченко следующим образом: «Мы скрываем нечто, кодируем, но прежде всего для себя, прекрасно понимая, что обратный процесс, декодирование, особых затруднений не вызовет» [Харченко, 2012: 64]. Наиболее очевидным образом **кодирующая** функция проявляется, по нашему мнению, в виде политических карикатур. Например, рисунок на передовице газеты «Завтра» №45 (1094) от ноября 2014 года представляет собой карикатурное изображение персонажа, играющего на панфлейте. В персонаже легко узнается «Дядя Сэм» – метафорический образ США. На концах панфлейты изображены лидеры правительства Украины в виде круглых шаров. Можно сделать предположение, что данная карикатура иллюстрирует в комичном виде взаимоотношения между двумя государствами: США и Украиной. Музыкальный инструмент, изображенный на рисунке, вероятно, иллюстрирует фразеологический оборот *плясать под чью-либо дудку*. Кроме того, ассоциативно можно провести параллель карикатуры с образом «крысолова», который, играя на дудочке, уводит детей на погибель.

В настоящее время ведутся активные исследования политических карикатур и политических плакатов, что объясняется следующими причинами: 1) политический плакат или карикатура предлагают зрителю некую удобную для него проективную реальность; 2) облегчают зрителю вхождение в эту реальность; 3) выстраивают эту реальность согласно максимально простым и не допускающим разночтений схемам, которые

позволяют зрителю структурировать свои интенции и свое поведение максимально выгодным для той или иной политической силы образом; см. подробнее в [Михайлин, Беляева, 2013: 3]. Таким образом, политическая карикатура – это код, зашифровывающий информацию, но расшифровать ее, т.е. декодировать, не составляет труда у любого читателя. Еще одним примером **кодирующей** функции является обложка издания «Компания» №12 (769) от 12.08.2013, на которой изображен А.Саркисян в черном фраке. На заднем фоне виден красный бархатный занавес. В руках у бизнесмена и политика изображены шары с флагами (Армении, Туркменистана, России, США и Великобритании). Изображаемая фигура жонглирует этими шарами. Семантику изображения достаточно легко считать: политик стоит перед занавесом, следовательно, представление еще не началось и он развлекает публику. *Жонглирование* является популярной метафорой быстрой смены чего-либо. Из карикатуры можно сделать вывод, что А. Саркисян развлекает публику перед основным действием, которое скрывается за занавесом.

Текстообразующая функция метафоры. В.К. Харченко отмечает, что «текстообразующими свойствами метафоры называется ее способность быть мотивированной, развернутой, т.е. объясненной и продолженной» [Харченко, 2012: 23]. Кроме того, характерной чертой **текстообразующей** функции является наличие т.н. «метафорического зачина», который является определенным «маяком» в тексте, смысл которого раскрывается далее в повествовании в виде шлейфа объяснений. Как правило, театральные метафоры в **текстообразующей** функции используют в ярких заголовках. Например, «Комедия дельмарте. На предвыборной сцене – Панталоне, Дотторое, Арлекин, Бригелла, Капитано. Без Пьеро». Далее в тексте статьи описываются персонажи Комедии дель арте вполне типичным образом. Однако, искажение названия театра и словосочетание «предвыборная сцена» очевидно указывают на тот факт, что за описываемыми театральными образами скрываются реальные политические события и настоящие

политические деятели, поэтому, ориентируясь на название, читатель должен понимать, что весь дальнейший текст – это аллегория. **Текстообразующая** функция проявляется и другим способом, когда в политический текст вводят яркий метафорический образ, через который описывают различные события. Например, статья «Путин – воздухоплаватель мыльных пузырей» в газете «Завтра» от 05.02.2002 года содержит яркий образ «мыльного пузыря», с которым сравнивается пиаркомпания В.В. Путина. Череда политических событий метафорически сопоставляется с отражением на мыльном пузыре. Различные политические инициативы, получившие широкий общественный резонанс, сравниваются с выдуваемыми пузырями, которые громко лопаются. Образ «мыльного пузыря» или «Комедии дель арте» являются метафорическим зачином текста и все дальнейшее повествование направлено на развитие и объяснения уместности данного образа.

Мнемоническая функция метафоры. Метафора способствует лучшему запоминанию информации, поскольку она насыщена эмоциями и оценками автора. Мнемоническая функция метафоры заключается в том, что какой-либо яркий образ должен напомнить какое-либо событие. В.К. Харченко замечает, что «метафора подчас становится тем самым письмом на видном месте, а точнее, ярким конвертом, напоминающим нам о своем менее ярком, но важном содержимом» [Харченко, 2012: 19]. В качестве примера **мнемонической** функции мы можем вспомнить балет «Лебединое озеро», который транслировался по всем телеприемникам России во время путча 1991 года. Этот образ столь тесно связан с политикой, что любая трансляция этого балета или упоминание о нем, отсылает именно к событиям путча. В качестве примеров можно назвать и устойчивые фразеологические сочетания с театральными и цирковыми метафорами, вроде *завести старую шарманку, тянуть ту же волынку, сесть на любимого конька, завести старую пластинку, кружит та же карусель*. Это устойчивые сочетания обозначают ситуацию, когда человек начинает делать или говорить то, что он

уже многократно делал и говорил. Таким образом, яркие музыкальные метафоры *пластинка, шарманка, волынка* и цирковая метафора *сесть на конька, кружит карусель* отсылают к предыдущему опыту, предыдущим словам или поступкам политика.

Аутосуггестивная функция метафоры. «Высокая и во многом уникальная информативность метафоры делает ее превосходным средством самовнушения, самовоздействия» [Харченко, 2012: 55]. В политической публицистике **аутосуггестивная** функция наиболее очевидна при описании различных событий, получивших резонанс в общественном сознании и полярные оценки. Самовнушение и самовоздействие проявляется в выборе, который человек совершает, основываясь не на собственном опыте и критическом мышлении, а поддаваясь и соглашаясь с чьим-либо мнением. Рассмотрим в качестве примера характеристики панк-молебна группы «Pussy Riot». Нас интересуют характеристики их поступка, с точки зрения театральных понятий. Выступление группы состояло из отрепетированного танца, игры на музыкальных инструментах и пения. Все перечисленные компоненты могут быть описаны нейтральным словом «выступление», «зрелище», «спектакль», «перформанс» и пр. Нас интересуют случаи, когда один из элементов выступления (танец, песня или игра на музыкальном инструменте) были вторично названы экспрессивным словом, поскольку автор такой вторичной номинации выбрал только один элемент и вложил максимум экспрессии в него. Негативная оценка пения очевидна в таких примерах: *вой, ор, визг*. Негативная оценка танца: *танцевать как бесы, бесовские дрыганья, танцульки, арт-канкан, пляски на амвоне, фиглярство, лицедейство, клоунада*. Из перечня приведенных примеров можно сделать вывод, что пение меньше оскорбило людей, что несколько противоречит ходу судебного заседания, в котором проводилась лингвистическая экспертиза текста песни. Больше негодование вызвал именно танец, художественные особенности которого не были рассмотрены в ходе суда.

Мы привели список синонимов для выступления панк-группы, чтобы показать, что каждый автор названного сравнения выбрал тот элемент представления, который оскорбил его, и дал отрицательную номинацию этому элементу, тем самым, убеждая себя и всех читателей, что именно эта часть является преступной и наиболее предосудительной. Подобрать более подходящий пример **аутосуггестивной** функции театральной метафоры представляется достаточно сложным, поскольку, по мнению В.К. Харченко, метафоры в этой функции больше всего используются в личных дневниках и письмах, что значительно усложняет поиск, поскольку включает в рассмотрение огромный пласт материала, существующего только в бумажном виде.

Объяснительная функция метафоры. Метафора в данной функции может использоваться в политическом дискурсе в той ситуации, когда необходимо объяснить какой-либо термин или какой-либо политический процесс, но прямая номинация процесса может остаться непонятной для массовой аудитории. Ярким примером можно назвать словосочетание *избирательная карусель*, которое метафорически описывает процесс нечестных выборов. Подробнее данный пример будет рассмотрен во второй главе. Мы приведем еще один образ, не имеющей непосредственного отношения к театру или цирку, а именно: образ *матрешки*, который объясняет сложность какой либо ситуации, состоящей из нескольких проблем. Решая одну проблему, человек сталкивается с новой проблемой, которая была скрыта. Проиллюстрировать **объяснительную** функцию можно такими цирковыми примерами, как: *положить голову в пасть льва, балансировать, перетягивать канат*. Кажется очевидным тот факт, что перечисленные примеры объясняют не самые сложные понятия, а скорее призваны привлечь внимание у читателя, но, с другой стороны, образ «карусели» во фразе *избирательная карусель* оказался непонятным для

американских журналистов. Подробнее об этом будет сообщено во второй главе.

Игровая функция метафоры используется в политических текстах как средство комического, как форма языковой игры. Наиболее часто примеры языковой игры встречаются в заголовках и содержат компонент фамилии какого-либо политического или общественного деятеля. Языковая игра – это осознанное манипулирование языком с целью привлечения внимания. Актуализируя ассоциативный потенциал некоторых фамилий, автор такой метафоры стремится передать свое отношение к называемому политику или политически значимому деятелю. В качестве примеров приведем разные цитаты из газет: «**Театр Дурова**: почему основатель «ВКонтакте» проиграл битву за социальную сеть», «Маккейна опять **забараковали**», мультфильм «**Медведис и Путхед**», по аналогии с американским мультфильмом «Beavis and Butt-head», номинация «Алексей **Карнавальный**», фраза «**Кондолизируй** это» по аналогии с фильмом «Анализируй это» и пр. Подобные паронимические сближения, как правило, имеют комический эффект. З. Фрейд считал, что остроты, обыгрывающие имена собственные, являются слишком простым видом юмора, поскольку техника создания таких острот очевидна, и для их создания надо приложить минимум усилий, но «острота будет тем удачнее, чем менее заметно изменение [изначального слова]» [Фрейд, 2014: 25].

Ритуальная функция метафоры наиболее ярко выражена в поздравлениях политического лидера с национальными праздниками, в приветствии, соболезнованиях и ряде других форм речевого этикета. Подобрать какой-либо конкретный пример политического текста, в котором бы использовалась театральная метафора в **ритуальной** функции достаточно сложно, поскольку яркая театральная лексика используется в традиционных поздравлениях и посланиях преимущественно в виде стертых метафор, например: *сцена, роль, трагедия, игра* и т.п. или в виде фразеологизмов,

которые стали употребляться во всех функциональных стилях русского языка, например: «под маской», «снять маску», «выйти на сцену» «играть роль», «направить свет на что-либо», «покинуть сцену».

Жанрообразующая функция метафоры. В.К. Харченко доказывает наличие жанрообразующей функции метафоры на примере загадок, пословиц, народных примет, см. об этом в [Харченко, 2012: 25-28]. Нам кажется, что театральные метафоры в сфере политического дискурса не используются в этой функции. Политические тексты можно разделить на некоторое количество жанров, при этом следует упомянуть специфику отнесения конкретного текста к политическому дискурсу. Так, при «узком» понимании жанра к политическим следует относить официальные письма, расшифровки заседаний, стенограммы, тексты законов и т.п. При «широком» понимании жанра к сфере политического дискурса относят политические биографии, интервью политиков, политические анекдоты, остроты и шутки, политические слухи и прочее. Придерживаясь «широкого» понимания слова «жанр» представляется сложным выделить какую-либо театральную метафору, которая бы могла употребляться только в одном жанре и никогда в других. Все политические тексты строятся по принципу «экспрессия-стандарт», поэтому слишком яркий метафорический театральный образ будет уместен в любом политическом тексте, как и стертая метафора, образность которой почти не ощущается.

Стилеобразующая функция метафоры. Ранее мы отмечали, что тексты политического дискурса, безусловно, относятся к газетно-публицистическому стилю. Политический текст содержит ряд признаков названного стиля, а театральная метафора не может кардинально изменить стиль изложения. Метафора может увеличить художественную часть конкретного текста за счет ярких и неожиданных образов, но изменить стиль ей не под силу.

Этическая функция проявляется в народных поговорках, текстах богослужений и текстах поучений. **Этическая** функция метафоры – это одна из попыток обсуждения темы «язык и этика». Эта функция не является типичной для театральной метафоры, поскольку цель театральной образности не носит воспитательного характера. Сравнивая что-либо с театром, автор такого сравнения шутит, пытается привлечь внимание, указать на абсурдность, но не старается воспитать. Вероятно, эта функция чрезвычайно важна для арсенала метафор русского языка, но не для театральных метафор.

Эвристическая функция метафоры характерна скорее для языка науки, где есть серьезная необходимость в создании новых слов и терминов. Несмотря на тот факт, что театр является достаточно богатой областью заимствования лексики, принципиально новые явления редко называют с помощью театрального слова. Редким исключением выглядит относительно новое выражение «избирательная карусель», которое описывает понятие нечестных выборов. Представляется важным отметить тот факт, что вопрос о роле метафоры в научном поиске имеет давнюю историю обсуждения, началом которой можно считать рассуждения Платона о том, что «метафора – это „болезнь” языка, провоцируемая непостоянство вещей чувственного мира и патологическими нарушениями памяти» [Жоль, 1984: 18]. Развитие идеи о метафоре, мешающей точному выражению мысли и обманывающей людей, которые «объявляют как свою волю то, что ею не является» [Гоббс, 2001: 23] встречается в работах Т. Гоббса и Дж. Локка, но и в XX веке исследователи будут говорить о вреде метафоры для ясного выражения мысли. Полярное мнение о пользе метафоры также начинается с античного времени, проходит через Средние века и Новое время. Философ рубежа XIX-XX вв. Хосе Ортега-и-Гассет отмечал, что «метафора – это действие ума, с чьей помощью мы постигаем то, что не под силу понятиям. Посредством близкого и подручного мы можем мысленно коснуться отдаленного и

недостижимого. Метафора удлиняет радиус действия мысли, представляя собой в области логики нечто вроде удочки или ружья» [Ортега-и-Гассет, 2003: 223].

После того, как мы перечислили некоторые дополнительные функции театральной метафоры, которые может выполнять любая метафора, следует остановиться на семантике театральной метафоры, постараться установить специфику класса «театральная метафора».

Для того чтобы понять значение театральной метафоры, следует внимательно посмотреть на те виды комического, которые передает автор, сопоставляя какой-либо объект с объектом театральной сферы, а именно: ирония, сарказм, насмешка, юмор, острота и пр. Перечисленные примеры комического преследуют единую цель – вызвать смех: добрый (юмор, острота) или злой (насмешка, сарказм, ирония). Очевиден тот факт, что смех – это не конечная причина, побуждающая автора обращаться к театральной образности. В совместной работе Д.С. Лихачева, А.М. Панченко и Н.В. Поньрко «Смех в Древней Руси» отмечается, что «функция смеха – обнажать, обнаружить правду, разделять реальность от покровов этикета, церимониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества» [Лихачев и др., 1984: 16]. Нам кажется, что это определение имеет смысл и в политическом дискурсе, поскольку, используя театральную метафору, автор отчетливо говорит, что реальность, изображаемая политиками, фальшивая, не имеющая ничего общего с правдой. При сравнении здания правительства (Белый дом, Рада) со зданием театра, автор сравнения указывает, что политическая деятельность – это притворство и игра, а сами политики – исполняют требуемые роли и не более того. Метафоры «марионетки», «Петрушки», «куклы» говорят о том, что политики, сравниваемые с марионеткой, Петрушкой или куклой, – несамостоятельны, они как неодушевленные предметы исполняют приказы кукловода и говорят его голосом. Это, на наш взгляд, первый компонент

значения класса «театральная метафора», который можно сформулировать следующим образом: попытка показать правду, которая скрыта.

Вторая важная функция смеха – это оружие против страха, в частности, против страха неизвестности. «Смех – не только щит гордыни, против преувеличения своих заслуг перед богом, но и против всякого страха» [Лихачев и др., 1984: 64]. Подходящий пример приведен во второй главе нашего исследования под номером 85. В примере содержится выдержка из статьи «Буратино» 2000 года, опубликованной в газете «Завтра». Основная идея статьи заключается в описании завоевания должности президента РФ В.В. Путиным. Важность данной статьи заключается в том, что о личности В.В. Путина в 2000 году было очень мало известно, поскольку он не был публичной персоной. Неизвестность дальнейшего вектора развития страны, опасения за «свободу слова» СМИ и противоречивая и недостоверная информация о будущей политике нового президента, вероятно, способствовали тому, что автор описывает все эти ситуации в рамках театральных понятий, чтобы постараться иронией и сарказмом преодолеть неизвестность. Если политик обозначается как марионетка, т.е. как несамостоятельный лидер, то он уже не так страшен, поскольку более страшен кукловод. Борьба со страхом неизвестности через комическое видна и в примере 162, где А. Навальный сравнивает судебное разбирательство (в отношении него) с «комедией» и «драмой». На момент публикации статьи приговор еще не был оглашен, а сама ситуация выглядела противоречивой, поскольку некоторые косвенные доказательства были учтены судом, а некоторые непосредственные – признаны не относящимися к делу. Идентичный пример можно привести со словами участниц панк-молебна, которые они говорили в ходе судебного делопроизводства о том, что их поступок – это шутовство и клоунада. Ход этого судебного процесса был противоречивым, поэтому, по нашему мнению, страх неизвестности обвиняемые пытались побороть через театральную образность. Как отмечают

авторы совместной работы «Смех в Древней Руси», «кроткий смех над самим собой, над своими злоключениями, примиряющий смех над своими врагами, соединяющийся с жалостью к ним, как будто бы они (...) были на самом деле настоящими мучениками. Это типичный для средневековья смех над самим собой, но смех, приобретающий религиозную функцию, смех очистительный, утверждавший бренность и ничтожество всего земного сравнительно с ценностями вечного» [Там же: 61].

Третья функция смеха – моральное уничтожение противника. Самым ярким историческим персонажем, обращавшимся к смеху для морального уничтожения врага, был Иван Грозный, поскольку «высмеять означало для Грозного уничтожить противника духовно. Вот почему в его сочинениях так часто противник опровергается тем, что его положение объявляется смешным» [Там же: 33]. На данном этапе представляется необходимым ввести в работу определение З. Фрейда из работы «Остроумие и его отношение к бессознательному»: «При агрессивной тенденции остроумие с помощью тех же средств превращает безразличного первоначального слушателя в сообщника по ненависти или по презрению и создает против врага целую армию противников там, где прежде остряк был один-одинешенек» [Фрейд, 2014: 151]. Это утверждение следует понимать следующим образом: целенаправленное и активное высмеивание какого-либо объекта, направлено на третье лицо, с целью увеличения количества сторонников, высмеивающих данный объект. Кажется очевидным предположение, что целью остроумия является не попытка вызвать смех у какого-либо третьего лица словами, а получить удовольствие от ментального процесса: «Казалось бы, излишне говорить о мотивах остроумия, так как достаточным мотивом его деятельности нужно признать намерение достичь удовольствия» [Там же: 158]. Это верно и в рамках политического дискурса. Автор или журналист сравнивает какой-либо объект политической жизни страны с явлением театральной сферы, но истинной целью такого сравнения

является осознание аудиторией, что эта метафора является единственно подходящий. Так, если руководитель политической партии назовет какого-нибудь общественного деятеля «шутком», то очевидно, что эту метафору поддержат и другие участники этой партии, даже если они имеют иное мнение. В статье В. Бондаренко «И распадется тьма...», опубликованной 06.06.2012 в газете «Завтра» №24 (968) упоминается имя галериста Марата Гельмана. Указывая в тексте статьи имя и фамилию галериста, автор не выражает никаких эмоций, поэтому он прибегает к метафорам, чтобы отчетливо выразить собственное отношение к М. Гельману, а также постараться убедить читателя разделить негативные эмоции автора. Отрицательные эмоции журналист передает через театральные и цирковые метафоры *ряженный клоун, яркая марионетка*, которые передают иронию и насмешку. Отметим далее в тексте статьи биноминативную псевдотавтологическую конструкцию «Гельман – он и есть Гельман», поскольку яркость этой конструкции придает сам автор с помощью ярких метафорических образов. Рассмотрим этот пример подробнее. За именем М. Гельмана в разговорном языке не закреплено никаких положительных или отрицательных коннотаций, т.е. имя стилистически нейтрально (в отличие от В.В. Жириновского, А.Б. Чубайса). Автор статьи сначала перечисляет некоторые эмоционально-экспрессивные метафоры, например, «клоун» и «марионетка», тем самым самостоятельно задавая интерпретации для опорного существительного (Гельман). После чего в тексте приводится конструкция «Гельман – он и есть Гельман», в которой первое слово «Гельман» выражает лексическое значение «клоуна», «марионетки», которое предварительно дал автор, а второе слово «Гельман» – отражает коннотации «клоуна» и «марионетки», т.е. 'театрально-цирковой персонаж, который веселит народ своей нелепостью, показывая веселые номера, произнося серьезные слова, которые вызывают смех, и (в случае с марионеткой) подчиняется кукловоду'. Данный пример иллюстрирует возможности театральной метафоры быть средством выражения эмоций и оценок (М.

Гельман – клоун, марионетка), поскольку приведенные метафоры отчетливо демонстрируют негативную оценку М. Гельмана со стороны автора.

Остроумие тесно переплетено с удовольствием в концепции Фрейда. Острота (юмор, шутка, каламбур, метафора) срабатывает, т.к. она помогает получить «подлинное удовольствие» от нахождения смысла в бессмыслице, поскольку «деятельность остроумия пользуется отступлениями от нормального мышления» [Там же: 65]. Процесс остроумия в таком понимании выступает противоположностью логическому мышлению: то, что остроумно – нелогично, но у остроумного есть смысл. В соответствии с вышесказанным, следует отметить, что театральная метафора тоже несколько противоречит логическому мышлению, поскольку не строится на доказательствах, а основывается на эмоциях, которые испытывает автор конкретной метафоры.

В заключение данного пункта укажем три основных цели, которых пытается достичь автор театральной метафоры:

1. Разрушение фальшивой реальности путем указания на комичность;
2. Попытка борьбы со страхом неизвестности через комичность;
3. Агрессивная комичность как основа для дискредитации противника и объединение сторонников для «коллективного» высмеивания.

5. Выводы по первой главе

Задачей этой исследовательской главы было намерение описать концепт «театр», установить семантику этого понятия, найти ценности и оценки концепта, способы его реализации и пр. Ввиду отсутствия единства мнений на природу и толкование концепта, мы выбрали одно определение этого термина и считали его рабочим. Вслед за Ю.С. Степановым, В.А. Масловой, З.Д. Поповой, И.А. Стерниным и др., мы полагаем, что изучение любого концепта должно опираться на его структуру, включающую три слоя, находящихся в постоянном процессе синсемии, а именно: понятийный слой, образный слой и исторический слой. Название и содержание каждого слоя носят условный характер. На основании лексикографических источников русского, английского и немецких языков, нами было выделено понятийное поле концепта, представленное сочетанием шести сем: 'зрелищность', 'чрезмерность'/ 'гиперболизация', 'ложь', 'эмоциогенность', 'презентационность', 'символизм', состав которых актуален как для русского понимания концепта «театр», так и для английского и немецкого.

Второй этап исследования был посвящен способу изучения концептов, основанного на лексических данных. Значение концепта эксплицируется во фразеологии, паремиологии, метафорах, именах нарицательных, афоризмах, прецедентных феноменах и т.д., при этом, в концепте остается некая нереализуемая часть, которая частично может быть воплощена в невербальных знаках и явлениях. При изучении способов объективации концептов обычно отдают предпочтение метафорам, как наиболее обширному и показательному классу. В нашем исследовании мы выделили наиболее частотные примеры вербального фиксирования концепта в речи метафорами. Рискнем предположить, что список этих метафор будет актуален для английского и немецкого языков. Основной эмоцией, стоящей за выделенными театральными метафорами, является «фальшь», «нереальность происходящего», «отстраненность от реальности».

Подтверждение этих интенций проводится на основе схожих фразеологических оборотов русского, немецкого и английского языков. Интенции (как и оценки) являются исключительно субъективной категорией, что подтверждается различием в значении концепта «театр» для трех произвольно выбранных дискурсов: прецедентный феномен (наполеоновские войны), медиа-политический дискурс конкретного политика (дискурс предвыборной кампании Барака Обамы), прецедентное явление (Голливуд). Кратко охарактеризовав поле языковых средств реализации театральности в каждом дискурсе, мы проиллюстрировали некоторые грани этого концепта, показали полярность оценок, передаваемых концептом, отметили разные вектора его развития.

Результатом второго этапа исследования концепта «театр» стало выделение ряда ценностей концепта «театр», которые находятся в основании концепта. Эти ценности объективны, т.е. носят нейтральный характер и сопровождаются нейтральной стилистической окрашенностью: 1. Пример другой реальности, которая отличается от нашей. 2. Распределение ролей, в соответствии с которыми человек выстраивает собственное поведение. 3. Выполнение сценария. Наличие возможности импровизации. 4. Наличие сценариста, управляющего игрой. Свобода воли поступать в разрез с ним. Стилистическая и моральная характеристика каждой ценности носит ситуативный характер, также ситуативным следует считать иерархию и состав ценностей концепта «театр», поскольку любой концепт динамичен и исторически изменчив.

К результатам второго этапа можно отнести описание культурной специфики отражения концепта, которая заключалась в выборе тех или иных средств реализации концепта «театр» в одном из трех контекстов, приведенных нами во втором пункте.

Третий этап изучения театральности заключается в историческом очерке появления концепта «театр», описании важных и значимых периодов его

становления. На этом этапе нами было отмечено сходство театрального представления и зрелищного спортивного соревнования, которое, пройдя все этапы развития концепта, сохранилось и до наших дней. Каждый выделенный нами период развития концепта «театр» непосредственно влиял на формирование ценностей, лежащих в основе этого концепта, и на общее становление семантики концепта, путем разработки переносного значения слов «театр» и «театральный». Каждый этап развития концепта «театр» мы проиллюстрировали фразеологическими и идиоматическими оборотами современного английского языка, тем самым, верифицируя предлагаемые нами семы слова «театр».

Следующим этапом изучения театральности стало рассмотрение невербальных черт концепта «театр» в некоторых наиболее влиятельных и институциональных дискурсах. Этот этап был введен специально, поскольку у нас была гипотеза, доказательства которой мы хотели предоставить.

Достаточно логичным выглядит предположение ряда ученых о том, что дискурс возникает вокруг крупных и значимых концептов, при этом известно, что концепты могут служить основанием для нескольких дискурсов. Самым очевидным образом доказать эту гипотезу можно было на основании лексических данных, т.е. выделить метафоры какого-либо концепта и, изучив ряд значимых текстов для того или иного дискурса, установить наличие или отсутствие в них предварительно выделенных метафор. Поскольку концепт «театр» является достаточно значимым для любой лингвокультуры, а театральные метафоры и фразеологизмы используются практически повсеместно, то доказательство гипотезы, основанное на установлении лексических данных, было бы достаточно простым. Мы выбрали иной путь, поскольку полагаем, что невербальные возможности реализации концепта «театр» столь же важны, как и вербальные, поэтому обнаружение невербальных знаков театральности является столь же весомым доказательством гипотезы.

Институциональный дискурс – это типичная, регулярно повторяющаяся ситуация, действия участников и реакции адресатов которой известны. Значение институциональных дискурсов для общества огромно, поскольку они выполняют социальные потребности, необходимые для выживания этого общества. Определив место театральности в основных влиятельных дискурсах (или жанрах институционального дискурса), мы показали большое значение этого концепта для человеческого познания и социального взаимодействия.

Четвертый этап исследования был попыткой рассмотреть театральную метафору как единицу языка (на основе лексических данных) и как единицу мышления (на основании смыслов, выражаемых лексически). В ходе этого этапа мы рассмотрели дополнительные функции, в которых используется метафора, в частности, театральная метафора. Так, нам удалось установить, что театральная метафора может использоваться в *информативной, кодирующей, текстообразующей, мнемонической, аутосуггестивной, объяснительной, эвристической, игровой и ритуальной функциях*. В четвертом пункте мы дали объяснение каждой функции, привели примеры театральных метафор, используемых в каждой из названных функций. В *конспиративной, этической, стилеобразующей, жанрообразующей* функции употребление театральной метафоры нам представляется невозможным. В завершение этого пункта мы кратко рассмотрели специфику класса «театральных метафор», которая заключается в намерении автора конкретной метафоры показать какого-либо политика или политическую ситуацию в комическом виде. Кроме того, мы отметили три основных функции комического: 1) смех как попытка указать на нереальность происходящего; 2) смех как попытка побороть страх неизвестности; 3) смех как попытка сплотить аудиторию для совместного осмеяния чего-либо. Нам кажется закономерным дальнейшее рассмотрение театральных метафор, с

целью верифицировать некоторые предварительные гипотезы и выработать
НОВЫЕ.

Глава II. Сопоставительное исследование российского и немецкого политических дискурсов с точки зрения используемых театральных метафор

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
(А.С. Пушкин «Евгений Онегин»)

Предметом проводимого исследования послужили театральные метафоры, используемые в современном медиа-политическом дискурсе России и Германии. Понятие «медиа-политического дискурса» мы использовали в качестве близкого синонима к понятию политической дискурс, с тем уточнением, что нас интересовал ряд опубликованных в СМИ текстов, так или иначе затрагивающих политически значимые события. Классическое толкование политического дискурса подразумевает обращение только к институциональным текстам, вроде текстов политических совещаний, речам, произносимым в Парламенте, расшифровкам заседаний партий, стенограммам съездов и т.д. В нашем исследовании рассматриваются театральные метафоры, которые являются средством выразительности и поэтому их употребление в институциональных текстах крайне мало, ввиду специфики используемого в этой сфере функционального стиля.

Материалом исследования стали публикации, размещенные на крупных информационных порталах и сайтах, которые придерживаются преимущественно нейтральной стороны в обсуждении большинства политических вопросов, поэтому наше исследование лишено идеологического фактора. Основными источниками русских примеров стали сайты: www.gazeta.ru, www.lenta.ru, www.zavtra.ru. В отдельных случаях мы обращались к журналу «Forbes», а также Интернет-версии журнала «Компания», сайту РБК и другим источникам. Немецкоязычные примеры подбирались нами на сайтах: www.focus.de, www.sueddeutsche.de,

www.zeit.de. Тексты, выбранные нами к рассмотрению, были опубликованы в период с 2000 года до настоящего времени. В особых случаях мы обращались к материалам до 2000 года с целью фиксирования тенденциозности и «моды» на употребление некоторых лексем. В приложении к данной главе мы составили список источников примеров, в которых содержатся фамилии авторов, название статьи, издание, где она была опубликована и дата публикации.

1. Обзор источников, используемых для поиска примеров театральных метафор

Далее приведен краткий обзор СМИ, к которым мы обращались в качестве источников примеров. Цель этого обзора заключается в установлении того факта, что используемые нами газеты, журналы и информационные порталы объективно описывают картину политической жизни России и Германии. В ряде случаев мы указали и статистику посещаемости конкретного издания, а также охарактеризовали аудиторию, регулярно читающую данное СМИ. В тех случаях, когда эта информация была в открытом доступе, мы указывали источник финансирования СМИ, чтобы лишить результаты нашего исследования приверженности определенной партии или политическому курсу.

«Züddeutsche Zeitung» является самым крупным межрегиональным ежедневным немецким изданием, освещающим общеполитические и культурные вопросы. Ежедневно в Германии распродается около 400 тысяч экземпляров этой газеты. По данным опроса 2005 года «Züddeutsche Zeitung» было признано ведущим изданием среди немецкоязычных новостных и аналитических ресурсов, обогнавшим «Spiegel». Первое издание газеты появилось в 1945 году. В предисловии первого выпуска отмечалось, что газета далека от политической конъюнктуры и не скована рамками цензуры.

«Газета не является правительственным органом или частью какой-либо политической партии, а может считаться рупором для всех немцев, разделяющих любовь к свободе и ненавидящих государство. Кроме того, эта газета для всех, кто выступает против всего национал-социалистического». Мы полагаем, что данное издание является достаточно объективным и адресованным массовому читателю, поэтому для «немецкой» части нашего исследования мы обращались преимущественно к «Züddeutsche Zeitung». По данным аналитики посещаемости сайта издания, аудиторией газеты являются мужчины и женщины в равных частях, с законченным высшим образованием. Данное издание читают преимущественно немецкоязычные страны: Германия (82%), Австрия (3,9%), Швейцария (2%).

«Zeit Online» является веб-приложением газеты «Die Zeit». Интернет-версия издания выходит с 2009 года, а сама газета издается с 1946 года. Издание придерживается либерального политического курса. Газета публикует разноплановые материалы, включая сферы политики, экономики, науки, путешествий и религии. У «Die Zeit» существуют региональные издания в Австрии и Швейцарии. По данным аналитики посещаемости сайта «Zeit Online» основной аудиторией издания являются женщины и мужчины с законченным высшим образованием из Германии (76,4%), Австрии (5,1%), Швейцарии (3,6%) и США (1,7%). Процент женской аудитории издания выше, чем мужской.

«Der Focus». Новостной еженедельный журнал «Der Focus» издается с 1993 года. Издание посвящено не только сообщениям о политике, но и финансам, карьере, здравоохранению и т.п. Основной аудиторией Интернет-версии издания являются мужчины с законченным высшим образованием и женщины с законченным высшим образованием в пропорции 60% на 40%. Основные читатели журнала проживают в Германии (83,3%), Австрии (4,7%) и Швейцарии (2,2%).

Интернет-ресурс «lenta.ru». Проект «Лента.ру» появился в 1999 году в качестве ежедневной Интернет-газеты на русском языке. Первоначально издание выходило под названием «Gazeta.ru» при финансовой поддержке ЮКОСа. Спустя некоторое время журналисты из «Gazeta.ru» перешли в проект «Лента.ру». Как отмечает А. Носик, главный редактор «Ленты.ру», он полагал, что «независимый новостной сайт станет самым востребованным СМИ Рунета» [Тимченко и др. 2015: 15]. Сайт задумывался как инфраструктурный проект и принципиально отказывался от поддержания какой-либо политической силы. В сборнике статей бывших сотрудников «Ленты.ру» неоднократно подчеркивается отсутствие у издания ангажированности властью, а собственный «уход» сотрудники объясняют нежеланием мириться с ограничением свободы слова. Отметим тот факт, что издание не носит узкоспециального характера и публикует обширную информацию о политических, экономических, социальных, культурных и научных аспектах жизни, а также лишено гендерной направленности. «Лента.ру» возглавляет ТОП-100 СМИ по версии Rambler. Согласно счетчику уникальных посещений на сайте «Лента.ру», среднее количество уникальных просмотров страниц за 24 часа составляет 7 550 716, уникальных посетителей на сайте за 24 часа – 1 566 263, а за один день просматривается в среднем 1 462 155 страниц. По данным аналитики посещаемости сайта, основной аудиторией издания являются мужчины (подавляющее большинство) с законченным высшим образованием. Издание интересно жителям России (72%) и граничащих с Россией стран, а именно: Казахстану (4,2%), Азербайджану (3,8%), Украине (3,7%).

Газета «Завтра». Газета появилась в 1990 году как приложение к газете «День», а с 1993 года еженедельно выходит как самостоятельный проект. На сайте газеты в разделе «О нас» отмечается, что «Завтра» совмещает «красные смыслы великой эпохи», «русские духовные ценности» и «святыни Белой империи». Еженедельное издание составляет 100 тысяч экземпляров. 50%

издания принадлежит главному редактору «Завтра» А.А. Проханову, а 50% - структурам А.М. Бабкова. Объединяя «левые» и «правые» патриотические силы, газета «Завтра» борется с либералами и постсоветским устройством России. Издание считается идеологически оппозиционным, но к современной власти проявляет лояльность. Газета является достаточно узконаправленным изданием. На сайте газеты в разделе «О нас» отмечается, что издание «имеет широкий круг читателей, включающий в себя ученых, творческую интеллигенцию, православное духовенство, политиков и бизнес-элиту России» [электрон. ресурс]. Тематика публикаций имеет широкий спектр. Основной аудиторией газеты «Завтра» являются мужчины с законченным высшим образованием, что подтверждается данными анализа статистики посещения сайта издания. Несмотря на подписчиков из 25 стран мира, основной аудиторией сайта газеты являются жители России (68%) и Украины (9%). Из других стран около 2%.

«Новая газета». Газета начала выходить с 1993 года. В настоящее время газета выходит три раза в неделю, а по оценкам 2012 года общий тираж газеты составляет 284 500 экземпляров. «Новая газета» входит в десятку ТОП-100 СМИ по версии Rambler. За день сайт издания посещают 119 966 человек. Контрольный пакет акций принадлежит коллективу издания. Тематика публикаций имеет широкий спектр. По данным аналитики посещаемости ресурса стоит отметить, что основным читателем издания являются мужчины с законченным высшим образованием. Аудиторию газеты составляют граждане РФ (72%) и Украины (10%), другие страны около 2%. «Новую газету» можно отнести к либеральным изданиям, однако первое интервью президент России Дмитрий Медведев дал именно этому изданию. Газета известная своими громкими расследованиями и публикациями популярных оппозиционных деятелей.

«Gazeta.ru» Российское Интернет-издание, образованное в 1999 году. Владелец 100% акций издания является А.Л. Мамут. По данным на 2014

год ежемесячная посещаемость сайта насчитывает более 20 миллионов уникальных посетителей. Издание входит в десятку ТОП-100 СМИ по версии Rambler. Тематика публикаций достаточно разнообразна: от светской жизни до исторических обзоров. Газета не является изданием какой-либо политической партии. По данным аналитики посещаемости сайта, основную аудиторию газеты составляют мужчины с законченным высшим образованием. Интерес к изданию в России – 76,9%, Азербайджане – 5,7%, Украине – 3,1%. Среднее число просмотров за 24 часа – 3 089 724. В издании публикуются как либеральные и оппозиционные лидеры, так чиновники, политики и аполитичные общественные деятели.

2. О принципах классификации исследуемого материала

Весь пласт выделенных примеров метафорического употребления театральной лексики в политическом дискурсе был разделен на фреймы.

Термин «фрейм», введенный Марвином Минским в 70-е гг. XX века, прочно укоренился в лингвистической науке. Несмотря на тот факт, что «фрейм» был сформулирован для исследований по искусственному интеллекту, его переход в лингвистическое русло не привел к детерминологизации. Сам М. Минский толковал «фрейм» следующим образом: «Фрейм – это структура данных, предназначенных для представления стереотипной ситуации» [Минский, 1978: 250-338]. В нашем исследовании «фрейм» – это условная единица, которую образуют наиболее общие знания о театральной сфере. Кроме того, фрейм – это гипотетическая последовательность разворачивания событий, состоящая из «слотов», т.е. конкретных, повторяющихся отдельных элементов этого события. Предлагать более подробное определение фрейма мы не станем, поскольку представленное выше толкование полностью отвечает требованиям нашей работы.

Предвосхищая вопросы об уместности некоторых примеров в том или ином фрейме, мы хотим сделать некоторые предварительные замечания, которые, по нашему мнению, смогут прояснить причины объединения и группировки театральных метафор во фреймы, представленные далее в работе.

Во-первых, приведенные во второй главе метафоры относятся к общему лексическому классу «Искусство», подразумевающему изобразительное искусство, музыку, хореографию, литературу, театр, кино, зрелищные выступления. Отнесение конкретной метафоры к каждому классу носит дискуссионный характер. Так, например, *частушка* может соотноситься с музыкальным классом или с литературным (словесный жанр), *опера* – с классом «зрелища» или «музыка», *драма* и *комедия* – с классом «литература» и «театр» и т.п. Во-вторых, ввиду синкретизма большинства видов искусства, единой классификации класса «Искусство» быть не может, поскольку перечисленные множества могут быть перегруппированы или классифицированы на еще более подробные подмножества. В нашем исследовании не ставилось задачи подробной классификации, тем более что такая попытка уже была успешно предпринята, см. подробнее в работе «Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений» под общей редакцией Н.Ю. Шведовой, том III.

При отнесении конкретного примера к тому или иному фрейму мы учитывали полевою организацию концепта «театр», устанавливая «ядро» концепта, представленное наиболее яркими и актуальными примерами, вербализующими концепт, и «периферию», в которую включали примеры, которые менее ярко отражают соответствующие когнитивные признаки концепта.

Предложенные далее выводы во многом умозрительны, поскольку они не верифицировались экспериментальным путем, что позволило бы более точно отнести конкретные лексеммы к «ядру» концепта или к «ближней» или

«дальней» периферии, но мы полагаем, что наша классификация и наполнение каждого фрейма примерами имеют право на существование.

Вторая глава исследования носит практический и иллюстрационный характер. Задача этой главы заключалась в подборе слотов, т.е. наиболее типовых ситуаций политических событий, образующих в совокупности фрейм. Наше исследование ориентировано на фреймы для метафорической модели: «Политика – это театр», выделенные А.П. Чудиновым: «Виды зрелищных представлений», «Работники театра», «Театральное здание и реквизит», «Жанры и элементы представления», «Публика и прием, оказанный спектаклю». Мы воспроизвели выделенные выше фреймы и применили их к материалу, представленному на русском и немецком языках. В отличие от схемы наполнения фреймов, представленной А.П. Чудиновым, мы наполнили фреймы несколько иными, уточненными слотами. Кроме того, предложенные А.П. Чудиновым названия фреймов претерпели изменения в нашей работе. Нами были предложены следующие названия:

- 1) Виды зрелищных представлений;
- 2) ”Люди“ театра, театральные амплуа;
- 3) Место выступления, сценическое оформление спектакля, зрелища;
- 4) Элементы выступления, зрелищные жанры;
- 5) Публика, реакция публики и прием, оказываемый представлению.

В конце парктической главы содержится список источников, список сокращений и отраслевых словарей, к которым мы обращались для поиска театральных метафор.

3.1. Фрейм «Виды зрелищных представлений»

Для анализа этого и последующих фреймов мы приведем список примеров, задающих контекст каждой подобранной метафоре, а после будем делать выводы, ссылаясь на конкретный пример. Обратим внимание на тот факт, что фрейм «Виды зрелищных представлений» является самым крупным, поскольку он включает большое количество различных слотов, т.е. типовых элементов ситуации. В данный фрейм были включены не только разные виды театра, вроде *театра теней* или *кукольного театра*, но и различные смежные с театром явления, вроде *цирка*, *кино*, *танцев* и т.п..

1. *По мнению политолога, главным бенефициаром мероприятия стал Владимир Жириновский. «Героем этого действия стал Жириновский. Вся лента новостная наполнена тем, что он там наговорил»*¹.

2. *«Это процесс Эрдогана, его театр», — цитирует Reuters Умута Орана, члена оппозиционной парламентской Республиканской народной партии, основателем которой был сам Мустафа Кемаль Ататюрк, утвердивший в 20-е годы XX века светские принципы общественной и политической жизни в Турции.*

3. *«Надеюсь, по итогам этих выборов в закон о выборах губернаторов будут внесены какие-то изменения в части прохождения муниципального фильтра, а то пока это напоминает балаган», — сказал «Газете.Ру» Митволь.*

¹ Полный список цитируемых текстов см. в разделе «Источники примеров».

4. Однако главы общины не изменили свою позицию и накануне референдума призвали к бойкоту «авантюры». «16 марта 2014 года в Крыму будет не референдум, а **клоунада** и **цирк**, которые будут проходить под прикрытием вооруженных солдат», — заявил Чубаров в субботу.

5. Несмотря на ореол **буффонады**, окружающий бывшего губернатора, о своих президентских планах он рассуждает вполне серьезно.

6. Место Киселева на «России 1» — не формально, а по смыслу — прежде принадлежало Аркадию Мамонтову. Однако на роль главного пропагандиста страны он не годился: с одной стороны, слишком много **буффонады**, местами граничащей с безумием; с другой стороны, недостаточно бесчинства — команда НТВ в этом отношении была, конечно, посильнее.

7. Однако национализм — опасная материя, и «русских фашистов» в **театре теней** сменили «бархатные реприватизаторы».

8. Пресса Европы и США пишет, в частности, что оппозиция будет иметь очень слабое представительство в парламенте, монополия власти укрепится, а в целом политика страны останется «**театром одного актера**».

9. Итак, антинаркотическая полиция США устроила в Бангкоке, столице чужой страны, **маскарад** — ее агенты представились как колумбийские террористы, которые попросили у приехавшего на отдых Виктора Бута поставить им противовоздушные системы.

10. Последовавшему далее монологу моей собеседницы смело определим жанр — **театр у микрофона**. Правда, **актриса** из нее получилась совсем плохонькая. Видимо, не обучена была, как с информированным

клиентом общаться. Ей привычнее публику из уставших от жизни пенсионеров" просвещать ", **играя** перед ними **роль** целителя.

11. Если "Евросеть", заряженная на эпатаж скрывшимся в Лондоне Евгением Чичваркиным, **шутовство** Охлобыстина пережевала, то беззубому "Правому делу" такой подвиг не под силу. Так и сгинет партией **шутов**.

12. Социалисты, потребовавшие устами Олланда и председателя партии Мартин Обри немедленно отправить Лонге в отставку, тем не менее, сами ведут **символические пляски** вокруг правого электората.

13. Идею одного из самых непубличных политиков выступить с лекцией в Лондонской школе экономики собеседник издания сравнивает с **прощальными «гастролями»** вице-преьера, который захотел объясниться перед уходом.

14. Именно Лантос сравнивал президента России с известным **героем мультфильмов моряком-задирой Папаем** и назвал высказывания Путина «невероятно тупыми».

15. Сейчас общество к мобилизационной экономике не готово, как западники, так и те, кто выступает за присоединение Крыма. У меня ощущение, что последние воспринимают происходящее как некий **фильм**, где мы побеждаем или без издержек, или с минимальными издержками.

16. Заголовок журнала «Forbes» № 4 (121) 2014г.: «**Театр Дурова: Почему основатель «ВКонтакте» проиграл битву за социальную сеть**».

17. Российский МИД назвал «акт Магнитского» «**спектаклем в театре абсурда**».

18. Все ждали, когда УТ-1 по аналогии с «Останкино» вырубят совсем. Но этого не случилось. В украинском варианте триллер напоминал чем-

то **«Марионет-шоу»**. Трое упомянутых выше политиков, воспользовавшись правами народных депутатов, вошли в здание телецентра и уверенным шагом штатных сотрудников проследовали к студии новостей

19. Оппозиция устроила импровизированный судебный процесс над главой государства. **Кукольному дракону о двух головах** — президента Саакашвили и главы МВД Вану Мерабишвили — был вынесен обвинительный приговор. Мерой наказания было избрано заключение «на свалке истории».

20. Учитывая **марионеточный характер фигуры Жириновского** на российской политической сцене, нет сомнений, что будет избран именно второй вариант.

21. К тому же из кресла президента банка мало видно — надо, чтобы рядовым сотрудникам не пришлось собирать 20 виз на разных бумажках, чтобы достучаться до руководства, предупреждает банкир. Поэтому «главное, чтобы дело не ограничилось улыбками друг дружке», говорит Воробьев, иначе **«будет Марионет-шоу»**.

22. А разыгравшийся на глазах у всей Америки **позорный спектакль** - или **"цирк уродов"**, как выразился еще в декабре один из местных законодателей, - продолжается полным ходом.

23. "Наш долг - навести порядок и покончить с **"цирком уродов"**, в которой превратилась власть Иллинойса", - объявил член Палаты представителей штата Джек Фрэнкс, однопартиец и давний критик Благоевича.

24. Пресс-секретарь - милая девушка, тоже Александра - пообещала рассмотреть просьбу об интервью, но встреча в итоге так и не состоялась. Остальные кандидаты - это **паноптикум**.

25. Эксперт считает, что власти Украины заинтересованы в участии подобных политических сил в выборах, чтобы превратить их во «**фрик-шоу**».

26. На одном поезде с Навальным в Москву поедет, — говорил Немцов. — Ну что это такое будет: вчера ему удостоверение кандидата в мэры дали, а сегодня реальный срок дадут? У нас и так **паноптикум**, но не до такой же степени».

27. Спикер Совета Федерации Валентина Матвиенко, которая 19 июня попала в санкционный список Австралии, назвала очередные ограничительные меры против России «**театром абсурда**».

28. С того момента, как ему выдадут такое свидетельство, он сможет выйти на российскую территорию, снять жилье или просить, чтобы его направили в центр временного размещения. Или жить у своей предполагаемой невесты Анны Чапман, — шутит эксперт. — На самом деле это все не стоит выеденного яйца. Вся наша жизнь в последнее время превращается в **театр абсурда**.

29. Эта история под конец второго дня пребывания в Камбодже стала все больше напоминать **театр абсурда**, и журналисты отказались визитировать господина Полонского на следующий день, покинув страну и оставив предпринимателя с сокамерниками - "самураями" и благотворителями с "воли".

30. В **кабаре** глобализации перед нами — «**шоу**» государства, исполняющего «**танец на столе**» и сбрасывающего с себя последние **одежды** пока на нем не останется последнего необходимого элемента — репрессивных сил.

31. Первое событие – **марионеточный танец** молодых дам на амвоне Храма, возбужденных ненавистью к Путину и недопустимой видимостью сближения Церкви и государства.

32. И надо просто посмотреть, когда эти 3 девки **станцевали** свой **канкан** в алтаре, как это все выглядело.

33. И что же он ответил студентам? А вот: «У людей должно быть ожидание праздника...». Да, но ведь народ уже двадцать лет получает от вас только такие «праздники», что упомянуты выше. Или вы считаете праздниками **фейерверки лжи** о Советской эпохе, **фонтаны клеветы** на ее великих сынов, **салютные залпы наглости** против правды истории?.

34. Это – сегодняшняя российская **фантасмагория**, сегодняшний **раек**, в который превратилась наша жизнь. Никто ничего и никого всерьез не принимает, все с ускоряющейся скоростью куда-то летит.

35. На выборах несомненно победит Вешняков. Он — главный кудесник, любимец толпы, **директор шапито**. Красуется в аметистовых лучах, облаченный в **розовые панталоны**, **обтягивающие чулки** и **золоченый камзол**. Взмахивает шляпой, плещет смоляными до плеч кудрями, расправляет пышные усы. А вокруг **бегают пони** из "Партии жизни". **Скачут** голоногие **наездницы** из "Союза правых сил". **Вертятся** **неутомимые акробаты** из "Яблока". Идет **под куполом** либерально-демократический **канатоходец**, выискивая в кого бы ловчее плюнуть. **Кидают** сотни **шаров жонглеры** из блока "Родина". Катится на автомобильном **боллоне** друг водителей Похмелкин. **Прыгают** **сквозь огненные кольца** хромые львы из "Народной партии". **Едут на слонах и верблюдах** президенты в **тюрбанах** и **тюбетейках**. **Шагают на руках** министры и мэры из "Единой России". (...) **Главный аттракцион** цирка

называется "Поверженный коммунист". **На арену**, под патриотическую песню Кобзона, **выводят** голого по пояс коммуниста.

36. И даже Лукашенко, который в предыдущие годы любил цеплять на пиджак этот странный символ, не имеющий к Отечественной войне никакого отношения, в этом году предпочел не утяжелять свой маршальский **маскарадный костюм** еще и ленточкой – хватило эполет и аксельбантов.

37. С другой стороны любой тип национализма, какой бы характер он не носил, можно сравнить с **загипнотизированным звуками флейты змею**. Исторически многонациональное государство вынуждено выступать в роли **факира-флейтиста**, **заклинающего змея национализма**.

38. «Я не могу **гадать**, у меня нет **хрустального шара**, но лично я против остановки российских полномочий».

39. Трудно быть мишенью пропагандистской машины. Объяснить, что все обстоит не так, как это преподносят внешние СМИ, и что весь мир смотрит сквозь **кривое зеркало**, не видя разницы между «что» и «зачем».

40. Разбирательство Тверского Областного суда до коликов напоминало **гастроли областного цирка**. Одно только **выступление федерального факира** судьи Андреева чего стоит: есть подсудимый – нет подсудимого!.. **Але-оп** – и меня нет уже в зале, где меня судят!.. Или **номер** известного прокурора **чревоугодника** Верещагина, **поразившего публику** своим феноменальным слухом. «Я, например, явно расслышал тридцать хрустов пятидесяти тысяч купюр в этой тишине!» Моя адвокат по назначению, старушка, много повидавшая на своём веку, от этих **номеров** слегла с гипертоническим кризом. Зрители протестовали. Но **факир** **взмахнул** чудесным молоточком, и **зрителей** тоже – как не

*бывало! Зря: приговор был такой, что публика слушала бы его, зависнув в воздухе и **раскрыв рты от удивления**.*

41. *Еще осталось последнее время одумать. Новому Президенту, получающему информацию не от **дурашливых скоморохов** и лукавых **чревоещателей**, а от сейсмографов катастрофы, разведчиков вулканических взрывов и вестников всемирного потопа, нужно срочно строить Ковчег, куда поместится русская жизнь в час близкой, неизбежной беды.*

Фрейм «Виды зрелищных представлений» наиболее полно и четко отражает такие особенности политического дискурса как: ритуальная воспроизводимость, сценарность, несамостоятельность, отсутствие связи с реальной жизнью, фальшь. Основными интенциями, передаваемыми через театральные метафоры, являются: «ироничное, недоверчивое отношение» и «насмешка», поэтому подавляющее большинство примеров театральных метафор имеют негативную стилистическую окраску и отражают негативный прагматический потенциал.

Источником метафорических сравнений, содержащихся в данном фрейме, являются различные сценические искусства и зрелищные представления, наиболее частотными из которых следует считать (в порядке убывания от самого популярного к менее популярному): **театр** (примеры 2, 7, 8, 10, 16, 17, 22, 27, 28, 29), **цирк** (примеры 4, 22, 23, 24, 25, 26, 35, 38, 39, 40), **танец** (примеры 12, 30, 31, 32), **балаган** (примеры 3, 11, 41), **шоу** (примеры 25, 30, 33), **маскарад** (примеры 9, 36), **кабаре** (пример 30), **мультфильм** (пример 14), **фильм** (пример 15), **раек** (пример 34). Предложенная нами классификация метафор по группам условна, поскольку отнесение каждого конкретного примера к группе является достаточно дискуссионным вопросом. В «Русском семантическом словаре» под общей

редакцией Н. Ю. Шведовой лексема *маскарад* в прямом значении отнесена к категории «Свободное времяпрепровождение, развлечения. Празднества. Игры, забавы», а переносное употребление включено в состав категории «Связи, отношения. Содержание и форма. Структура. Метод». Нам представляется, что метафорическое употребление лексемы *маскарад* в политическом дискурсе семантически идентично лексемам *клоунада*, *буффонада* и используется в функции предиката. В примере 9 *маскарад* легко может быть замещен словами *клоунада* и *буффонада*, поэтому мы отнесли *маскарад* к зрелищным представлениям. Кроме того, мы отнесли *кабаре* к группе зрелищных представлений, а также *фейерверк лжи*, *салютные залпы наглости*, *фонтан клеветы*. Отметим, что *фейерверк* и *салют* в семантическом словаре под общей редакцией Н.Ю. Шведовой отнесены к тому же классу, что и *маскарад*. В нашей работе *фейерверк*, *салют*, *фонтан* мы относим к периферии концепта «театр», поскольку эти метафоры обозначают некое зрелищное действие, в котором не задействованы артисты (люди, животные, предметы). Употребление перечисленных примеров носит ситуативный характер и характеризует политическую сферу как шоу в самом широком смысле этого слова. См. например, Ю. Сапрыкин «Почему после выборов все изменилось»: «Суть этого устройства совпадает с догадкой из той давнишней колонки – *это цирк, ярмарочный аттракцион, битва экстрасенсов, ловкость рук, и никакого мошенничества*».

После того, как мы выделили самые популярные группы метафор («ядро»), следует назвать самые «яркие» примеры с точки зрения стилистики. Очевиден тот факт, что наиболее популярные театральные метафоры являются менее выразительными, поскольку их часто употребляют в СМИ, вследствие чего их стилистическая окраска постепенно тускнеет, пока они полностью не становятся нейтральными. Так, примеры 2, 3, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 16, 17 уже практически перестали ощущаться в качестве средств

выразительности (*театр, балаган, клоунада, цирк, театр теней, театр одного актера, театр у микрофона, прощальные гастроли, фильм*). При этом редкие в употреблении метафоры сохраняют «свежесть» и креативность при характеристике обыденных вещей. Так, например, сравнение абстрактного понятия «национализм» с *загинотизированным звуками флейты змею* в примере 37 значительно выделяется, поскольку в этом примере театральная метафора вызывает в представлении адресата яркий образ 'заклинающего змею факира, который, применяя различные приемы, добивается видимости подчинения змеи магическим словам, звукам'. Укажем на тот факт, что безусловное разделение театральных метафор на стертые и новые достаточно проблематично. В нашей работе разделение метафор на «стертые» и «новые» во многом условно и строится на трех основных принципах: 1) Отсутствие узуального переносного значения, закрепленного в толковых словарях; 2) Необычность сочетания метафоры с ее атрибутом, что косвенно подтверждается малым количеством примеров (или полным отсутствием примеров) в Национальном корпусе русского языка; 3) что И. М. Кобозева сформулировала как «отсутствие семантического эффекта переинтерпретации ситуации при замене данного МВ [метафорического выражения] на синонимичное ему буквальное или метафорическое выражение [Кобозева 2010: 41-43].

Самой образной метафорой из приведенных примеров следует считать *цирк уродов* (пример 22 и 23), *фрик-шоу* (пример 25), а также *позорный спектакль* (пример 22), поскольку эти сравнения максимально близки к прямому оскорблению, поэтому их яркое отрицательно-оценочное значение выделяет их на фоне нейтральной или слабо окрашенной лексики. Сравнивая какую-либо политически значимую группу людей (правительство штата или кандидатов на значимый пост) с *цирком уродов* (примеры 22, 23 и 25), автор пытается воздействовать на адресата путем указания на «чуждость» и «инаковость» таких групп для нормальных, обычных и физически здоровых

людей. Основные интенции, скрывающиеся за подобными параллелями, можно описать такими эмоциями, как: ужас, страх и отвращение. Так, в РАС отмечается, что реакциями на стимул «урод» являются: страшный, моральный, некрасивый, горбатый, безобразный и пр. Перечисленные контексты (примеры с 22 по 26) не отражают полноценных эмоций страха, а скорее передают отвращение и ужас от происходящего. Отметим также, что смысл «цирка уродов» как вида представления заключается в смешении любопытства, т.е. желания увидеть физиологические аномалии людей, и отвращения, которое испытывают зрители, увидев эти аномалии. Вероятно, прибегая к этой метафоре в рамках обсуждения политической жизни страны, авторы текстов пытаются передать это эмоциональное смешение.

Многие аспекты политической жизни могут сопоставляться с театром или с каким-либо общим понятием, присущим одновременно разным классам сценических зрелищ, что проиллюстрировано большим количеством примеров выше. С другой стороны, разнообразие зрелищных метафор от нейтрального *действия* (пример 1) или *фильма* (пример 15), заканчивая негативными в плане семантики и стилистики примерами *буффонады, граничащей с безумием* (пример 6) или *шутовства* (пример 11) помогают передать мельчайшие нюансы описываемой политической ситуации.

Ряд перечисленных контекстов апеллирует к общеизвестным явлениям, которые без труда могут быть интерпретированы адресатом этого информационного послания, например: громкий судебный процесс, ход которого вызывает негативные отклики у людей, сопоставляется с *театром* (пример 2) или текст противоречивого закона сравнивается с *балаганом* (пример 3). Эти примеры используют театральные метафоры разного происхождения, но для описания схожей, негативной оценки. Обе «стертые» метафоры являются общеупотребительными и характеризуются наличием размытой семантики, что подтверждается возможностью их беспрепятственной замены во 2 и 3 примерах. «Стертая» метафора может

вновь приобрести эффект новой и актуальной, если ее валентность изменится за счет нового слова (например, Н. Михалков о союзе кинематографистов: «*Театр лилипутов*», Д.А. Медведев о назначении М. Саакашвили главой Одесской области: «*Шапито-шоу* продолжается»).

Укажем на пример 7, где употребляется метафора *театр теней*. Особенность самого вида искусства заключается в отсутствии четких контуров у кукол-актеров и исключении персонифицированных черт. Отличие одной куклы от другой проявляется в усилении и акцентировании внешней атрибутики (остроконечный колпак, длинный нос, горб). Эти характеристики сохраняются в политическом медиа-дискурсе, поскольку с *театром теней* в примере 7 сравнивают группы людей (фашистов и реприватизаторов) – достаточно обезличенные категории, отличающиеся друг от друга только внешними характеристиками. Различия в идеологии и мировосприятии, которые должны быть у любых неформальных объединений, принципиально устраняются указанием на «театральность», т.е. изначальную несамостоятельность.

Подчеркивание важности одного политического лица перед другими происходит через метафору *театра одного актера* (пример 8). В этой метафоре стилистическую оценку можно охарактеризовать как негативную, поскольку одного участника ситуации называют «актером», а остальные номинально остаются людьми. У этой метафоры существует и иная семантика. В примере 8 описывается ситуация, когда политическая деятельность страны приравнивается к деятельности одного конкретного человека, а остальные полноправные руководители и заместители играют роль статистов, которые ничего не решают и ни на что повлиять не могут. В этом значении *театр одного актера* – это скорее отрицательная характеристика прочих участников политической жизни, чем дискредитация конкретного политика.

Наличие внешней атрибутики, столь характерное для *театра теней*, проявляется и в метафоре *маскарада* (пример 9). Текст примера содержит зрелищную метафору, которая негативно описывает результат военной операции. Отметим тот факт, что положительный результат этой операции вряд ли бы стали сравнивать с маскарадом.

Пример 10 иллюстрирует употребление метафоры *театр у микрофона*. Следует сказать, что эта метафора встречается крайне редко ввиду необходимости определенной ситуации, которую можно было бы интерпретировать с помощью *театра у микрофона*, это, как минимум, опосредованное общение по телефону. Случаи, когда публичное выступление политика описывалось через данную метафору, нами не обнаружены.

Шутовство (пример 11) – это достаточно сложный метафорический образ, поскольку его можно одновременно отнести к фрейму «Виды зрелищных представлений» и к фрейму «"Люди" театра, театральные амплуа», поскольку шут – это определенное амплуа (например, шут Оселок в «Как вам это понравится»), манера поведения (кривляние) и полноценный вид публичного выступления, распространившееся до официального театра в России (шутейные куплеты, миниатюры, *шут гороховый*). В «Русском семантическом словаре» лексема *шут* отнесена к подгруппе «Наигранное поведение, рисовка; флирт», что нам кажется верным, поскольку шут веселит народ своим паясничеством и шутками. Метафора *шут* носит яркий стилистический заряд, поскольку описывает поведение какого-либо человека как кривляние, достойное общего смеха. В таком толковании шут мало чем отличается от клоуна, а шутовство от клоунады, поэтому мы включили этот образ в данный фрейм.

Символические пляски (пример 12) выступают как негативная метафора, описывающая нарочито-небрежное и заискивающее внимание, которое уделяют населению политики, находящиеся в ситуации

предвыборной борьбы, когда каждый стремится получить поддержку максимального количества избирателей. Отметим тот факт, что *пляски* употреблены во множественном числе, т.е. целый ряд политических акций уравнивается под общим знаменателем «ненастоящести». Остановимся на всех упомянутых метафорах, относящихся к условной группе «танец», а именно: *символические пляски* (пример 12), *танец на столе* (пример 30), *сбрасывание одежды* (пример 30), *марионеточный танец* (пример 31), *станцевать канкан* (пример 32). Метафоры из примера 30 являются эвфемизмами «стриптиза», употребление которого в политическом дискурсе все чаще сопровождается прилагательным «душевный». О способности метафоры выступать в роли эвфемизма известно еще с Античности, в частности, из трудов Аристотеля. Но и в современной политически ориентированной публицистике авторы обращаются к метафоре по этой причине. Достаточно интересным является сопоставление примеров 31 и 32, описывающих поступок группы «Pussy Riot», получивший название «Панк-молебен». Оба примера схожим образом метафорически описывают ситуацию, с той лишь разницей, что *канкан* (пример 32) изначально считался непристойным танцем, который танцевали девушки в кабаре для развлечения мужчин, соответственно в метафоре *станцевать канкан*, вероятно, сохраняется семантика «танца для развлечений». Метафора *марионеточный танец* содержит иную семантику, поскольку вторая часть метафоры представлена нейтральным словом, а первая указывает на «несамостоятельность» всего поступка, что является показательным для той части населения России, которая считает, что за выступлением группы стоят властные люди из других государств. Нам кажется очевидным утверждение, что две эти семантически схожие метафоры передают различные взгляды, позволяют говорить о множественном прочтении ситуации. Упомянем шутивное разговорное выражение «танцы/пляски с бубном», которое используют для обозначения бессмысленных, непонятных действий. К «пляскам с бубном» прибегают в качестве последней возможности решить

какую-либо проблему, когда все очевидные меры уже предприняты, а результата нет.

В метафоре *прощальные гастроли*, которая является исключительно театральной, не ощущается наличия негативных эмоций. Пример 13 показывает, что *прощальные гастроли* как сравнение отставки крупного политического лица передает скорее настороженность аудитории и непонимание поступка политика, т.к. этот конкретный поступок противоречит общей модели непубличного поведения политика. Таким образом, в примере 13 отмечается такая важная особенность концепта «театр» как указание на другую реальность, чуждую нашей. А в примере 40 у *гастролей* уже очевидна отрицательная коннотация, которая усилена прилагательным «областной».

Метафора *моряк-задира Папай* (пример 14) и т.п. – встречается достаточно редко, поскольку в этой метафоре содержится образ, типичный для американской массовой культуры, но совершенно непонятный для российской. Эта метафора нарушает один из основных принципов политического дискурса – принцип доступности для понимания всей аудитории. Семантика подобных культурно-специфичных метафор остается туманной для людей, в культуре которых нет такого или похожего образа. В российском кинематографе и мультипликации образ моряка Папаем и, как следствие, навязывание негативной оценки высказываний политика не выглядит логичными и поэтому не может быть воспринято аудиторией.

Пример 16 является интересным, поскольку он построен с применением механизмов языковой игры, следствием чего является несколько возможных способов толкования метафоры *театр Дурова*: 1) 'театр, т.е. наигранность поведения конкретного человека – П. Дурова', 2) 'представление, в котором принимают участия животные'. Развивая второе значение, следует отметить

тот факт, что в *театре Дурова* животные – это главные артисты, которыми руководит дрессировщик. И в таком случае этот пример следовало рассматривать во II фрейме. Объем газетного заголовка не дает однозначно решить, в каком из предложенных значений употреблены данные лексемы. В нашей работе отдельно не рассматриваются явления языковой игры, компонентами которой являются театральным метафоры, поэтому такие примеры, как *театр Дурова* или *ЦИК уехал, а клоуны остались* встречаются в повествовании, но никаких дополнительных комментариев не содержат.

Примеры 18, 19, 20 и 21 можно объединить в единую подгруппу «кукольного театра», подразумевающего под собой и театр марионеток, и перчаточных кукол (= театр Петрушки), и тростевых кукол, механических и теневых. Метафоры подгруппы «кукольный театр» достаточно четко описывают какие-либо реалии политической жизни как «лишенные самостоятельности». При этом сравнение политика с *кукловодом* скорее положительное, поскольку предает политическую мощь, силу и авторитет человеку, называемому *кукловодом*, а тому, кого сравнивают с *куклой* или *марионеткой* отчетливо указывают на недоверие и недостаток властности. Следует обратить внимание на тот факт, что количество сценических метафор в русском политическом медиа-дискурсе, строящихся на сравнении кого-либо с персонажем Маппет-шоу или Улицы Сезам, значительно сократилось в настоящий момент. Если в 90-е гг. популярный персонаж Коржик из телепрограммы «Куклы» был легко узнаваем, то в настоящий момент этот герой «Улицы Сезам» практически забыт в российских медиа-политических текстах. При этом образ *Маппет-шоу* все еще достаточно популярная метафора (примеры 18, 21). В немецкой политической публицистике встречаются примеры конкретных героев «Маппет-шоу» и «Улицы Сезам», о чем подробнее будет сообщено во второй части данного фрейма. Пример 19 с метафорой *кукольный дракон о двух головах* мы пока

не объясняем подробно, поскольку вернемся к нему во фрейме II, когда будем обсуждать различные роли и амплуа.

Остановимся на примере 17, в котором использована метафора *театр абсурда*. Поиск, подбор и анализ контекстов употребления этой метафоры показал, что она может использоваться в двух значениях. Проиллюстрируем это предположение ссылками на примеры 17, 27, 28, 29. Следствием метафорического сопоставления с *театром абсурда* является намерение указать на бессмысленность какого-либо конкретного поступка, полное отсутствие связи этого поступка с действительностью (примеры 17, 27). Но примеры 28 и 29 содержат метафору *театр абсурда*, которая иллюстрирует несерьезное отношение к нескольким противоречивым поступкам, которые вместе выглядят абсурдными.

В примере 28 речь идет о большом количестве противоречивых поступков Э. Сноудена. В статье упоминается эксперт, который перечисляет последовательность этих поступков, отмечая наличие в каждом смысла, а также указывает на отсутствие логики в результате всей деятельности Э. Сноудена. В примере 29 описывается пребывание С. Полонского в Камбодже, где бизнесмен делал публичные заявления о коррупции в России, был арестован и посажен в тюрьму, а после оказался вовлеченным в несколько крупных скандалов Камбоджи. Другими словами, ряд вполне осмысленных поступков в сумме вносят элемент сумбура в повествование. Таким образом, нами выявлены два случая употребления метафоры *театр абсурда*: 1. Когда речь идет о каком-либо бессмысленном одиночном факте (примеры 17 и 27). В этих контекстах *театр абсурда*, по видимому, является синонимичным вариантом слов «абсурд», «бессмыслица», «чепуха», при этом никаких видимых театральных реалий в сопоставляемых ситуациях не наблюдается. В данном случае *театр абсурда* – это обиходное выражение, клише, которое достаточно часто употребляется в разговорной речи. В РАС популярными реакциями на стимул «абсурд» являются: полный, ерунда,

бред, театр. 2. Когда речь идет о нескольких событиях, разворачивающихся последовательно во времени, логику которых понять затруднительно. Это проиллюстрировано в примерах 28 и 29. Второе значение более показательно, по нашему мнению, поскольку бессмысленные поступки какого-либо человека достаточно похожи на бессмысленные действия актера на сцене, исполняющего абсурдную роль.

Вторым по частотности классом метафор данного фрейма мы назвали «цирк». Отметим тот факт, что цирк в русской культуре и в европейской – это явления разные. Если в России цирк – это, прежде всего, выступление дрессированных животных (*бегают пони, прыгают сквозь огненные кольца львы, едут на слонах и верблюдах президенты* из примера 35), демонстрация человеческой ловкости (*вертятся акробаты, скачут наездницы, кидают шары жонглеры, шагают на руках министры* из примера 35), номера разных жанров (*выводят на арену* пример 35), клоуны (*клоунада* пример 14), то европейская цирковая традиция несколько иная. Прочитируем отрывок из романа Э. Моргенштерн «Ночной цирк»: «Не просто цирк, а цирк, подобного которому не было никогда. Не один большой шатер, а целая плеяда шатров, и в каждом свое представление. Никаких слонов или клоунов. Нет, нечто более изысканное. Ничего привычного. Это будет что-то особенное, абсолютно новое, уникальное. Наслаждение для всех органов чувств. Театр развлечений. (...) По краям листа в два столбца – перечень развлечений, которые можно организовать; некоторые обведены в кружок, некоторые вычеркнуты. Прорицательница. Акробаты. Иллюзионист. Человек-змея. Танцоры. Глотатели огня» [Моргенштерн, 2013: 78].

Европейская цирковая традиция предполагает аттракционы или *карусели* (примеры 125, 139), комнату ужасов и редких животных (*фрик-шоу* в примере 25 и *паноптикум* в примере 24), шатер предсказателя (*хрустальный шар* пример 38), *факира* (примеры 37, 40), *клоунов* (пример 4), *комнату кривых зеркал* (пример 39), *чрево вещателя* (примеры 40, 41) и

т.д. Обратим внимание на то обстоятельство, что факиры обычно развлекают народ с помощью глотания или выдыхания огня, а также ходьбой по раскаленным углям. Искусство факира, имеющее религиозное происхождение, со временем превратилось в полноценные огненные театры и огненные шоу, с тем уточнением, что факиры выдували огонь или ходили по углям, а фаеровщики производили различные манипуляции с огненной атрибутикой. Серьезный поиск примеров «выдувать огонь», «глотать огонь», «ходить по углям», «жонглировать огнем» в текстах российской политической тематики оказался безуспешным. Использование в российском медиа-политическом дискурсе цирковых (как вида театральных) метафор из двух культурных традиций говорит не только о высокой культурной интеграции, но и об универсальности данных метафор, которые могут обозначать нетипичные явления (например, «хрустальный шар» в русской культуре).

Особого внимания заслуживает пример 40, в котором содержится яркий прием инфографики, который заключается в зачеркивании части текста. Как отмечает М. Кронгауз: «...интернет-зачеркивание обозначает не текст, который должен быть уничтожен. (...) Зачеркивают как раз то, что имеют в виду. А затем произносят вслух другое (незачеркнутое). Пишущий играет в игру, с помощью которой создает новое измерение текста» [Кронгауз, 2013: 208]. В примере 40 И. Фарбер рассказывает о судебном процессе, который выглядит постановочным. Эту мысль автор доказывает через сравнения: суд – гастроль цирка, судья – факир, речь судьи – выступление, резкое изменение хода судебного процесса – фокус (передается через фразу «Але-оп») и т.д. Зачеркнутые слова (факир и чревовещатель) синтаксически связаны с текстом и легко могут быть вставлены в него вместо слов (судья и прокурор). М. Кронгауз верно называет этот прием «якобы самоцензура» [Кронгауз, 2013: 210]. Обратим внимание, что судья сравнивается с *факиром*, который *взмахивает чудесным молоточком*. Мы отмечали, что факир глотает огонь

и ходит по углям, а не взмахивает волшебной палочкой как фокусник. Это противоречие можно объяснить с помощью смешения семантики слов 'факир' и 'фокусник', которое произошло при детерминологизации, т.е. во время перехода этих слов из типичной сферы их употребления в пространство политического дискурса. Подобное смешение носит вполне определенную цель, а именно: группировка зрелищных метафор в тексте задает динамику сюжета, внося при этом элементы абсурда, поскольку метафоры используются из разных подклассов (цирк, театр, фокусы).

Далее мы обратимся к немецким примерам.

42. Заголовок статьи: «*Das ist reines Theater*». Далее в тексте самой статьи. *Der Berliner Staatsrechts-Professor Ulrich Battis hält das Ansinnen der NPD für völlig aussichtslos: "Das ist reines Theater, völliger Humbug", sagte Battis zu Süddeutsche.de und verwies auf die Gesetzeslage: Nur drei Antragsteller seien berechtigt, beim höchsten Gericht in Karlsruhe eine Entscheidung über die Verfassungsmäßigkeit von Parteien zu beantragen, nämlich der Deutsche Bundestag, der Bundesrat und die Bundesregierung.* (нем.досл. «**Это абсолютный театр**». Берлинский профессор права Ульрих Баттис считает наглые требования НДП абсолютно бессмысленными: «**Это абсолютный театр, полный блефа**» сообщил Баттис изданию и сослался на нормативную базу: Только три заявителя обладают полномочиями быть ответчиками на верховном суде в Карлсруе по вопросу конституционности партий, а именно: Федеральное правительство, Федеральный совет и Бундестаг).

43. *Wenn man die Chancen der Union 2002 also als bestenfalls moderat einschätzen muss, dann erscheint ihr Kanzlerkandidaten-Spiel merkwürdig vordergründig, gleichsam ein rührendes Volksstück, dessen eigentliches Drama sich hinter den Kulissen abspielt.* (нем. Если оценивать шансы Союза 2002 как умеренные, тогда игра кандидатов на пост канцлера

кажется особенно поверхностной, похожей на балаган, за кулисами которого разыгрывается настоящая драма).

44. Der "Zirkus", wie es CSU-Chef Horst Seehofer nannte, ist zu Ende. Neun Wochen haben Regierung und Opposition gestritten und verhandelt. (нем. «Цирк», как это назвал лидер ХСС Хорст Зехофер, закончился. Девять недель правительство и оппозиция спорили и вели переговоры).

45. Demonstranten wider Willen, Morddrohungen und Clowns als Kandidaten: Die Präsidentschaftswahl am Sonntag in Russland erinnert an eine Schmierenkomödie – und droht zur Tragödie zu werden. Wenn die Kandidaten-Riege gemeinsam auftreten darf, wie kürzlich in „Nedelja“ (Woche), einer der letzten halbwegs kritischen Fernsehsendungen, erinnert das Quartett eher an die Muppet-Show als an ernsthaften Wahlkampf. Der hysterische Ultra-Nationalist Wladimir Schirinowski, der jeden öffentlichen Auftritt in eine Clownerie verwandelt, wird von vielen Menschen zwar als Showman geschätzt, aber nicht als Politiker. (нем. Демонстранты поневоле, угрозы смерти и кандидаты-клоуны: Президентские выборы в воскресенье в России напоминают балаган и грозятся превратиться в трагедию. Когда группе кандидатов позволили выступить, то, как это отметила программа «Неделя» - одна из последних критических телепрограмм, квартет скорее напоминал Мuppet-шоу, чем серьезную предвыборную борьбу. Истеричный, ультра-националист Владимир Жириновский, который превращает каждое публичное выступление в клоунаду, оценивается многими скорее в качестве шоумена, чем политика).

46. Schattenspiele gehören zur Welt der Agenten. Geheimnisvolle Dienste lancieren geheimnisvolle Geschichten - richtige und fingierte - von "Desinformazija" sprechen die Russen. (нем. Театр теней принадлежит к миру агентов. Секретная служба пускает в ход тайные истории: нужные и выдуманные, русские называют это «дезинформация»).

47. *Hier liegt der Schlüssel zum Rätsel Obama. (...) Es ist eine **Ein-Mann-Show**: Allein Obama (nicht ein Einziger seiner Minister) kann all die erbaulichen Emotionen schüren und jenes Wir-Gefühl erwecken, das selbst größte Anmaßungen nicht hohl klingen lässt: "Zusammen können wir unsere Nation heilen und die Welt retten". (нем. В этом решение загадки Обамы. Это **театр одного актера**: один Обама способен вызывать все возможные эмоции и пробуждать чувство общности, что заставляет ощущать огромную самонадеянность не на пустом месте: «Вместе мы сможем исцелить нашу нацию и спасти весь мир»).*

48. *Und er attackierte Röttgen persönlich, seine Arroganz, mit der er glaubte, im wichtigsten deutschen Bundesland nur ein **Gastspiel** geben zu können, um sich danach wieder ins Ministerium zurückzuziehen. (нем. И он атаковал Ретгена лично, его надменность, полагаясь на которую, он надеялся **выступить на гастролях** в важнейшей германской земле и после этого вновь вернуться в министерство).*

49. Название статьи: *«**Präludium für Grausamkeiten**»*. Далее в самой статье. *Ist das Feld erst einmal so bestellt, folgt der nächste Akt des schwarz-roten **Schattentheaters**: "Die Steuern steigen in jedem Fall", erklären Union und SPD in neuer - durchaus überraschender – Einmütigkeit. (нем. **Прелюдия жестокости**. Если поля однажды будут серьезно возделываться, то последует следующий акт черно-красного **театра теней**: «Налоги вырастут в любом случае», объясняют союз и СДПГ в неожиданном единстве).*

50. *Der Prozess gegen Jörg Kachelmann, in dem heute das Urteil fällt, ist zu einem **absurden Theater** geworden. (нем. Судебный процесс против Йорга Кахельмана, по которому сегодня будет вынесен приговор, превратился в **театр абсурда**).*

51. Bisher sahen die Politikritiker im **absurden Theater** eigentlich eine Domäne der Union. Mit ihrer **legendären Inszenierung** "Spontanempörung im Bundesrat" demonstrierten CDU und CSU ihre metaphysische Ausweglosigkeit so eindrucksvoll, dass man glaubte, keine andere Partei würde diese **Absurdität theatralisch übertreffen können**. (...) Wo die Liberalen selbst doch so **absurde Helden** vorweisen können wie Guido Westerwelle, Walter Döring und Wolfgang Gerhardt! (нем. До этого политические критики видели в **театре абсурда** сферу союза. **Легендарной постановкой** «Спонтанное возмущение в Федеральном совете» партии ХДС и ХСС очевидным образом продемонстрировали в метафорическом виде собственную безысходность; сложилось впечатление, что никакая другая партия не смогла бы превзойти их в **театральности при изображении этой абсурдности**. (...) Где либералы смогли бы продемонстрировать собственных **абсурдных героев**, таких, как: Гвидо Вестервелле, Вальтер Деринг и Вольфганг Герард!).

52. Die aktuelle Diskussion um die Energie- und Klimapolitik in Deutschland und Europa gleicht mittlerweile einem **absurden Theaterstück**, in dem jede Woche der **Vorhang für einen neuen Akt aufgezogen** wird. (...) Das **präsentierte Szenario** fußt auf zahlreichen, oft unsicheren Annahmen. (...) Mit anderen Worten: Wir brauchen dringend ein realistisches **Drehbuch** für eine integrierte Energie- und Klimapolitik, die unserem Land weiterhin eine **Hauptrolle auf der internationalen Bühne** der Wirtschaftsmächte sichert. Deshalb dürfen wir nicht zulassen, dass am Industriestandort Deutschland wegen einer traumtänzerischen Energiepolitik das **Licht ausgeht und der Vorhang fällt**. (нем. Актуальная дискуссия об энергетической и климатической политике в Германии и Европе похожа на **абсурдную театральную пьесу**, в которой каждую неделю поднимают занавес перед новым актом. **Разыгрываемый сценарий** приводит к

многочисленным и часто неуверенным решениям. Другими словами, нам срочно необходим **реальный сценарий** для интегрированной энергетической и климатической политики, который бы обеспечил в дальнейшем нашей стране **ведущую роль на международной сцене** экономической мощи. Поэтому мы не должны допустить, чтобы из-за мечтательной энергетической политики у индустриального положения Германии **погас свет и упал занавес**).

53. *Helmut Kohl ist ein lebendiges Beispiel dafür, dass es im Leben nicht zugeht wie im **Kasperletheater mit dem guten Kasper und dem bösen Krokodil**.* (нем. Гельмут Коль является живым подтверждением тому, что в жизни все происходит не так как в **кукольном театре с добрым Каспером и злым Крокодилом**).

54. Название статьи: «*McCain nennt Putin **Puppenspieler***». Далее в самом тексте. *Der scheidende russische Präsident Wladimir Putin bereite sich darauf vor, eine **Marionettenregierung** zu leiten, sagte der amerikanische Senator am Freitag bei einem Wahlkampfauftritt im Bundesstaat Wisconsin.* „Wir wussten, dass das **Puppentheater** weitergeht. Wir wussten nur nicht, wer die **Puppe** ist“. (нем. Маккейн назвал Путина **кукловодом**. Покидающий свой пост президент Владимир Путин готовится к тому, чтобы управлять **марионеточным государством**, заявил американский сенатор в пятницу в ходе предвыборного выступления в штате Висконсин. «Мы знали, что **кукольный театр** продолжает существовать. Мы не знали того, кто является **куклой**»).

55. *So manche Personalie der neuen Bundesregierung - auf Seiten der SPD der rechtspolitisch völlig unbeleckte Heiko Maas als Justizminister, auf Seiten der CDU die Militärnovizin Ursula von der Leyen als Verteidigungsministerin - scheint vorderhand eher in ein **Kuriositätenkabinett**, als ins Bundeskabinett zu passen.* (нем. Некоторые личные данные нового Федерального

правительства: на сайте СДПГ «правый», абсолютно некомпетентный политик Хайко Маас указан как министр юстиции, а на сайте ХДС приверженица милитаризма Урсула фон дер Леен, указана в качестве министра обороны – которые подходят скорее для **паноптикума**, чем для кабинета правительства).

56. *FDP-Fraktionschef Brüderle kontert - und spottet über das "Geißlersche Kuriositätenkabinett"*. (нем. Руководитель фракции СвДП Брюдерле возражает и насмехается над **паноптикумом** флагеллантов).

57. *Dieter Hildebrandt ist der Nestor des deutschen Polit-Kabarets*. (нем. Дитер Хильдебранд – старейшина немецкого политического **кабаре**).

58. *Die Frau ist in voller Fahrt. Wie eine Dompteurin schreitet Hillary Clinton ihr Publikum ab, das sich im Kreis um sie herum versammelt hat. Die demokratische Präsidentenkandidatin will die etwa 100 Zuhörer, viele davon Senioren, auf ein „besseres Amerika“ einstimmen, wie sie betont*. (нем. Женщина на полном ходу. Хиллари Клинтон как **дрессировщица** обходила публику, которая собралась вокруг нее. Кандидат в президенты от демократов хотела настроить около сотни зрителей, большинство из которых пожилые люди, на «лучшую Америку», как она подчеркивала).

59. *Seine Denunziation, ich sei Marxist, könnte allenfalls für schlechtes politische Kabarett taugen*. (нем. Его донос, будь я марксистом, смог бы пригодиться только для **политического кабаре**).

60. *Alle drei Experten sehen in ihren Glaskugeln folgendes Szenario: Bei den Demokraten wird schon nach dem «Tsunami Tuesday» der Kandidat – oder wahrscheinlicher die Kandidatin – feststehen*. (нем. Трое экспертов **видят** в их хрустальных шарах следующий **сценарий**: У демократов вскоре после «Цунами Вторника» будет установлен кандидат или точнее кандидатка).

61. *Es ist der 21. Februar. Die Frauen grölen an diesem Wintertag wütend gegen den Ex-Geheimdienstchef Putin und tanzen dabei in der Kirche eine Art Cancan.* (нем. *Сейчас двадцать первое февраля. В этот зимний день женщины яростно орут о бывшем руководителе секретной службы Путине и танцуют при этом в церкви арт-канкан*).

Перечисленные примеры можно сгруппировать на том основании, что практически все они передают негативные ассоциации, связанные с отрицательной оценкой политической деятельности и политических субъектов. Состав слотов указанного фрейма практически идентичен слотам российского медиа-политического дискурса. Ряд примеров, в которых использованы «ядерные» метафоры *театра* (пример 42), *цирка* (пример 44), *балагана* (пример 43) или *театра теней* (пример 46, 49), вызывает ассоциации внешней театральности и зрелищности при полном отсутствии серьезности внутреннего содержания. Реализуя негативный прагматический потенциал, метафоры в указанных примерах усиливают скепсис людей, наблюдающих за политической активностью.

Важно отметить, что у метафоры *absurdes Theater* (нем. *театр абсурда*) в немецком политическом медиа-дискурсе также обнаруживается два контекста употребления: 1. Описание какого-либо однократного действия (примеры 50 и 51). 2. Описание нескольких событий, последовательно происходящих друг за другом (пример 52).

Одной из отличительных особенностей немецкого употребления театральной метафоры следует назвать их частотность в тексте. Если в русскоязычных примерах театральной метафора зачастую одна на довольно объемный текст (исключение – публикации А. Проханова в газете «Завтра»), то в немецких – за первой метафорой, часто даже вынесенной в название, следует еще несколько в самом тексте (примеры 42, 49 и 54). Так, пример 52 содержит не только метафору *театр абсурда*, используемую во 2 значении, но и дополнение в виде *занавеса, который поднимают перед каждым*

новым актом. В русском языке под выражениями «открыть занавес», «сорвать завесу тайны» подразумевается конец основного действия, которое было сокрыто. В немецком «занавес» может спадать, знаменуя конец основного действия, а также вывешиваться в предвкушении начала основного действия. Наиболее популярным значением выражения «падение занавеса» в политическом дискурсе является обозначение финала, завершения. Такие словосочетания, как: «на всегда», «до конца времен» в немецком политическом также дискурсе могут переводиться как *bis der Vorhang fällt* (нем. *пока не упадет занавес*). Обратим внимание, что завершение политической карьеры в российском политическом дискурсе метафорически сравнивают с **покиданием сцены**, а в немецком политическом дискурсе возможен синонимический вариант с **падением занавеса**.

Отметим то обстоятельство, что театральные метафоры в немецких примерах часто спутанны, т.е. в одном предложении используются уточнения не типичные для русских примеров. Так, пример 45 содержит три ярких метафоры: *Clown* (нем. *клоун*), *Schmierenskomödie* (нем. *балаган*), *Tragödie* (нем. *трагедия*). Выстроить единую логическую последовательность из указанных метафор достаточно проблематично, поскольку **клоуны** – это персонажи, артисты, выступающие в цирке, а не в **балагане**. А **балаган**, в свою очередь, является старинным народным театрализованным представлением, в котором не принимают участия клоуны с реквизитом и гримом. Эстетику балагана создают песни, танцы, шутки, а клоунское искусство более тонкое, зачастую безмолвное. Выступление клоуна в балагане невозможно представить, тем более в виде **трагедии**, которая является жанром художественной литературы. Эта особенность будет нами еще несколько раз подтверждена другими примерами. Несколько разных метафор в одном контексте не обладают свойствами взаимной индукции и не усиливают значение друг друга, а наоборот создают

отрицательный эффект нарочитой нелепости, плохо скрываемого обмана. В российской политической публицистике метафорические театральные образы обычно принадлежат к одной группе «цирк», «театр» или «музыка» и редко смешиваются.

Проводя аналогичное исследование употребления театральных метафор в русском и американском политическом дискурсе, А.П. Чудинов отмечает, что «в российской политической речи значительно чаще, чем в американской, используются образы, связанные с цирковым искусством» [Чудинов 2008: 203]. Наше исследование показало, что в немецком медиа-политическом дискурсе «цирковые» по сфере-источнику метафоры представлены достаточно широко, но не столь разнообразно, как в российском политическом дискурсе. Отметим то обстоятельство, что в немецкой публицистике встречаются цирковые образы *Dompteurin* (нем. *дрессировщица*) (пример 58), *Clowns* (нем. *клоуны*) (пример 45), *Kuriositätenkabinett* (нем. *комната ужасов*) (примеры 55, 56) и *Glaskugeln* (нем. *хрустальный шар предсказателя*) в (примере 60).

Публичность и внешняя эффектность – это одни из очевидных черт, роднящих «театр» и «политику». Так, пример 48 иллюстрирует стертую метафору *Gastspiel geben* (нем. *выступать на гастролях*), которая используется для вторичного, стилистически усиленного наименования политического выступления. Следует отметить, что данный образ практически не воспринимается как театральная метафора и не содержит непосредственных отсылок к театральному искусству в толковании немецкого слова «гастроли».

Метафорическая номинация *Ein-Mann-Show* (нем. *театр одного актера*) (пример 47) в немецком политическом языке несколько отличается от русского употребления, поскольку в указанном примере сопоставление с актером направлено на восхищение ораторскими приемами президента США. Забегая вперед, отметим, что Барак Обама очень часто получает

метафорические сравнения в СМИ, при этом мишенью метафорической проекции становится именно его мастерство оратора. Подробнее об этом будет сообщено в IV фрейме.

Одной из ключевых театральных метафор в немецком медиа-политическом дискурсе является *кукольный театр* или *марионеточный театр*. Если в русском политическом языке различные примеры метафор *кукольного театра* редко употребляются персонифицированно, т.е. обычно некое абстрактное событие сравнивают с кукольным театром, то в немецких СМИ сравнивается не только абстрактное событие (жизнь – это *кукольный театр с добрым Касперлем и злым Крокодилом* в примере 53 и ситуация смены поста президента Российской Федерации сравнивается с *кукольным театром* в примере 54), но и зачастую какой-либо конкретный политик получает референциальную связь с каким-либо определенным персонажем кукольного театра. Подробнее об этом будет сообщено во II фрейме.

Одной из самых негативных (с точки зрения стилистики) театральных метафор в немецком языке также является *Kuriositätenkabinett* (нем. *паноптикум, цирк уродов*) (примеры 55 и 56). Традиция паноптикумов в Германии несколько отличается от российской, поскольку в ней помимо уродливых фигур, собирались и фигуры из воска. Таким образом, паноптикум в Германии ближе к традиции восковых фигур и дальше от кунсткамер и шоу-уродов, что делает эту метафору менее пейоративной по сравнению с русским языковым узусом. В примере 55 речь идет о политиках, чьи взгляды и идеалы делают их «уникальными» образцами для паноптикума. Данная параллель носит отрицательную коннотацию, поскольку политики, о которых идет речь в статье, разделяют антигуманистические ценности, вроде милитаризма или радикализма. «Чуждость» и «инаковость» по отношению к обычному, здоровому обществу отражает метафора *паноптикум* в примере 56.

Достаточно ярким и специфичным культурным явлением Германии является культура кабаре. Так, два значимых для театральной традиции Германии актера Хорст Каспар и Густав Грюндгенс в период расцвета национал-социализма активно выступали в кабаре, при этом каждый из них играл первые роли и в крупных национальных театрах. Об исключительной важности и уникальности судьбы кабаре в Германии говорит Г.В. Макарова в работе «Актерское искусство Германии: Роли. Сюжет. Стиль. Век XVIII-XX», отмечая: «В 20-е годы Гамбург, наряду с Берлином и Мюнхеном, стал центром искусства кабаре. (...) Кабаре переживали в Веймарской республике свое второе рождение, акме, правда, теперь без надменных и беспочвенных претензий сравняться с Парижем, как в начале столетия. (...). Баварский альпийский ветер и прусская промозглая погода, Швабинг и Унтер-ден-Линден рождали нечто совсем иное, чем Монмартр. И главным стало упоение свободой – от многого, от всего. От наваждения национальных легенд, от романтизма и Вагнера, от голубого цветка Новалиса и германской исключительности, от памяти о тевтонских рыцарях и золоте Рейна, от Лорелей и Ундины, от идеалиста Шиллера и олимпийца Гете, от культа Арминия, обоих Фридрихов и канцлера Бисмарка, от упоения былой мощью Гогенцоллернов и от умиления фальшивыми слезами по калекам и голодным сиротам. (...). Корректируя изъяны национальной психологии, помогая публике освоиться с понятием «свобода», снимая с него ореол мистицизма, кабаретисты Веймарской республики пытались отучить немцев от страха... Германию часто запугивали злом – заслуга берлинских кабаретистов в том, что они зло принизили и ошельмовали» [Макарова, 2000: 172-173].

Метафора *Kabarett* (нем. *кабаре*) (примеры 57, 59) достаточно характерна для немецких текстов СМИ, поскольку она может употребляться в положительном и в отрицательном контексте. В русских примерах положительная характеристика метафоры «кабаре» является редкостью. *Кабаре* употребляется в качестве предиката и может быть синонимом к

лексемам «театр», «балаган», «цирк». В примере 59 *кабаре* используется для уничижительного описания места для выступления, где могли бы публично декламировать текст документа. В этом примере *кабаре* является скорее отрицательным образом, поскольку представления в кабаре носят исключительно развлекательный характер, поэтому они примитивны и содержат грубый юмор, что совершенно не уместно на сцене театра.

Muppet-Show (нем. *Mannem-шоу*) в немецком политическом дискурсе все еще является значимым метафорическим образом, саркастично описывающим смешную и неправдоподобную ситуацию (пример 45).

Достаточно «свежей» выглядит метафора *Clownerie* (нем. *клоунада*), поскольку в немецком политическом дискурсе она употребляется достаточно редко. Отметим тот факт, что переносное значение слова «клоунада» не отмечено в немецком толковом словаре издательства Duden, что, вероятно, позволяет говорить об ее свежести.

«Ядром» данного фрейма являются существительные, обозначающие зрелищные представления: *Theater* (нем. *театр*) (пример 42), *Volksstück* (нем. *балаган*) (пример 43), *Zirkus* (нем. *цирк*) (пример 44), *Kabarett* (нем. *кабаре*) (примеры 57 и 59), *Inszenierung* (нем. *постановка*) (пример 51). К области «периферии» следует отнести конкретные примеры представлений, носящих ситуативный характер и имеющих отношение к «ядру» концепта в рамках фрейма, а именно: *Kasperletheater* (нем. *кукольный театр*) (пример 53), *Puppentheater* (нем. *театр марионеток*) (пример 54), *Muppet-Show* (нем. *Mannem-шоу*) (пример 45), *Shattenspiele* (нем. *театр теней*) (пример 46), *Cancan* (нем. *канкан*) (пример 61), *Kuriositätenkabinett* (нем. *паноптикум*) (пример 55) и прочие примеры, задающие широкое интерпретационное поле концепта. В рамках данного фрейма приведено большое количество примеров, которые будут обсуждаться в других фреймах, так, например, *Präludium* (нем. *прелюдия*) (пример 49), которая относится к музыкальной сфере, будет обсуждаться в IV фрейме, *Dompteurin*

(нем. *дрессировщица*) (пример 58), которая является артистом цирка, будет рассмотрена в III фрейме, *Drama* (нем. *драма*) (пример 43), *Tragödie* (нем. *трагедия*) (пример 45), *Inszenierung* (нем. *постановка*) (пример 51) мы подробно рассмотрим в IV фрейме и прочие. Данные примеры включены нами в данный фрейм для предварительной демонстрации связей, существующих между «периферией» концепта, выраженной конкретными примерами, и «ядром», представленным наиболее отвлеченными и обобщенными и преимущественно стертыми метафорами.

Наиболее типичное зрелищное представление в Германии «Карнавальное шествие» (нем. Karnevalumzug, Fastnachtsumzug, Schembertlaufen) не представлено в качестве метафоры в немецком политическом дискурсе. Карнавальное шествие является культурноспецифичным явлением и ежегодно проводится в крупных городах Германии. Основным сюжетом сценок в ходе карнавала являются актуальные политические события (например, кукла, изображающая Ангелу Меркель в роли учительницы начальной школы, держащей в руках портфель с государственными долгами и др.), но лексического развития данный вид театрализованного зрелища не получил.

4.2. Фрейм «'Люди' театра, театральные амплуа»

Данный фрейм занимает особое место, поскольку после метафорического сопоставления «театра» и «политики» вторым по частотности является сопоставление «актера» и «политика». Метафорическое поле данного фрейма менее разнообразно, но более структурировано, что помогает использовать наиболее яркую и точную метафору. В данном фрейме будут перечислены различные термины и словосочетания, относящиеся к сценической игре (*самостоятельная роль, быть на первых ролях, вжиться в роль, сменить амплуа*), роли и амплуа (*лирический герой-*

любовник, злодей, герой, дебютант, Арлекин, комик, хитрец), имена различных героев произведений, существующих как в драматическом, так и в недраматическом искусстве (*Папа Карло, Карабас-Барабас, Буратино, Гамлет, Акела, Шерхан*). «Ядром» концепта в данном фрейме будут словосочетания, обозначающие сценическую игру, существительные, называющие конкретных персонажей или людей, задействованных в различных театрализованных зрелищах. К «периферии» мы отнесем такие примеры, как: *кордебалет, дублер, статист, суфлер, хор, сценарист* и прочие метафоры, которые более конкретно отражают театральную иерархию, проецируемую на политическую сферу.

Рассмотрим примеры, обнаруженные нами в российской политической публицистике.

62. *Карасев считает, что главным политическим конкурентом президента в нынешних условиях становится глава правительства: «Яценюк уже играет самостоятельную политическую роль. Это видно по нынешним газовым спорам с Россией. Он мягко дистанцируется от Порошенко и от Тимошенко, рассчитывая на хороший политический бонус в будущем».*

63. *Однако Швейцер уверен, что шансы Ле Пен теперь практически равны нулю. «Проблема в том, что кто-то должен **быть на первых**, а кто-то — **на вторых ролях**, — объясняет эксперт. — С одной стороны, они будут получать общие деньги и делить их, но, с другой, утратят свою независимость и должны будут подстраиваться в первую очередь под мнение Франции.*

64. *Эксперты отмечают, что США таким образом пытаются догнать Китай, который сегодня **играет первую скрипку** в африканской экономике.*

65. В целом Путин произвел хорошее впечатление на участников клуба. «Путин прекрасно выглядит во внешнеполитическом формате, но уже хорошо **вжился в роль** премьер-министра. Он много говорил об экономике, а что касается политических вопросов, то подчеркивал, что решения принимает президент Дмитрий Медведев», — рассказал Караганов.

66. Дальнейшую карьеру самого С. Миронова эксперты связывают с политикой. Однако, по их мнению, он несколько **сменит амплуа**. "В этом плане, я думаю, С. Миронов уже рассматривает для себя другие пути развития карьеры.

67. Б.Немцов воплощает совершенно иной архетип, нежели В.Путин. Интеллигентный и утонченный, оппозиционер играет для другой целевой аудитории и в рейтинге самых привлекательных политиков фигурирует уже не как образец сильного мужчины, а скорее как **лирический герой-любовник**, схожий с образом Распутина.

68. Подобный героизм был оценен по заслугам. «Еще на прошлой неделе Россия представлялась **в роли злодея** в споре в газовой войне с Украиной, — пишет традиционно антироссийская Times. — На этой неделе она — **герой**, пусть и невеликих масштабов, благодаря жесткой и, вместе с тем, разумной позиции в вопросе ядерных планов Ирана».

69. Несистемная оппозиция во главе с **комиком** Бeppe Гpилло отказалась признать переизбрание Наполитано и вывела сторонников на улицы. Перед Наполитано стоит непростая задача — назначить премьера при том, что ни одного достойного, по общему мнению, кандидата на этот пост в Италии просто нет.

70. *Казалось бы, Медведев разрубил гордиев узел, но получилось, что он тут же с **невозмутимым** лицом **фокусника** представил еще один - целый, невредимый и еще более запутанный.*

71. *Зато первый российский президент Борис Ельцин в описании Горбачёва выглядит не менее законченным злодеем, чем сам Михаил Сергеевич - в устах своих леворадикальных сверстников. "Он странный человек, - поделился наблюдениями Горбачев. - **Трюкач, хитрец, преисполнен жаждой власти...***

72. *Байболов отметил, что виновные в подтасовках могут быть осуждены на сроки от трех до семи лет тюрьмы. "У меня руки чешутся по этим фальсификаторам и **иллюзионистам** много лет", - заявил он. Министр добавил, что наказание виновных окажет поучительное воздействие на тех, кто имеет отношение к организации выборов.*

73. *Владимир Путин получил на выборах 63,82% голосов после подсчета 99% бюллетеней. На втором месте Геннадий Зюганов, у него 17,18%, на третьем – **дебютант** Михаил Прохоров с 7,77%. При этом в Москве премьер не набрал и 50%, бизнесмен вышел на второе место, а в Великобритании вообще победил.*

74. *Если в октябре 2012г. разница между ними составила 14%, то накануне при голосовании по пропорциональной системе разрыв достиг 30% (51% против 21%). Все остальные партии фактически выглядели **статистами**.*

75. *И съезд должен принять решение в вопросе, в чем состоит наша основная платформа: либо мы являемся демократической оппозицией, которая не приемлет человеконенавистническую идеологию типа сталинизма, нацизма и антисемитизма, либо партия превращается в*

подтанцовку этих сил — это вторая платформа, которую предлагает Резник.

76. Название статьи: «Собянина подстрахуют **статисты**». Далее в тексте самой статьи. *На каждый из одномандатных округов пойдут по два кандидата от власти. В распоряжении кандидата-фаворита окажется весь админресурс, а задачей его **дублера** станет страховка от срыва выборов путем бойкота. В отдельных случаях второй провластный кандидат может **исполнить и роль спойлера**, используя протестную риторику и отнимая электорат у реальных конкурентов власти.*

77. После этого появилась нашумевшая экспертная записка аналитического управления Госдумы, в которой утверждается, что «**сценаристы**» акции — представители криминальных структур, причастные к бизнесу по ввозу иномарок в Россию, и западные спецслужбы. Из всех политических партий только КПРФ поддержала протестное движение.

79. Доклад «Региональные выборы в 2014 году. **Сценарии кампаний и прогнозы**» подготовил окол Кремлевский Фонд развития гражданского общества (ФОРГО) во главе с экс-начальником Управления внутренней политики Кремля Константином Костиным. **Авторы** доклада делят губернаторские кампании на две категории: те, которые проходят по **конкурентному сценарию**, то есть с неизвестным заранее победителем, и проходящие по **референдумному сценарию**, когда победитель известен заранее.

79. Губернатор был **дирижером** всего этого процесса, Ройзман там третья сторона треугольника, другие стороны — это условно городская «партия», которой управляет серый кардинал Екатеринбурга

господин Владимир Тунгусов (замглавы городской администрации), есть областная «партия» во главе с Куйвашевым.

80. *Подробностей не знал никто, но ощущение кукловода, который написал сценарий, который наизусть потом зачитывался комментатором, есть. Если комментатор от чистого сердца все это сообщал и предвосхищал, то к этому человеку нужно присмотреться, потому что Ванга передала ему какой-то дар, видимо», — иронизирует адвокат.*

81. *«Мы будем созывать внеочередную конференцию партии «Родина», — заявил Бабурин. — СЕПР и «Народная воля» соберут конференцию, чтобы исключить третью часть блока, то есть саму партию «Родина». «Какой-то **Карабас-Барабас, дирижирующий** этим решением, решил, что, будучи прокремлевской, «Родина» не имеет шансов, а в оппозиционных одеждах они у нее появятся», — заявил Бабурин.*

82. *На пресс-конференции Лавров заявил, что химическая атака, произошедшая в пригородах Дамаска 21 августа, была **срежиссирована**.*

83. *Кто не приедет, лишат премии. Короче, из выборов сделали даже не фарс, а балаган имени **Карабаса-Барабаса** с плетью-семихвосткой. И я знаю, что в большинстве госучреждений Москвы тот же самый беспредел.*

84. *Для справки: пиночет, он же пиноккио, он же буратино, — деревянная игрушка-марионетка, главный герой ряда литературных произведений, один из любимых персонажей советской детворы. Выбрал, смастерил, назвал Буратиной. Потом, подумав, подтесал кое-что, снял, можно сказать, лишнюю стружку — вместе с частью самого имени. Р упало, АО пропало, Б превратилось в П. Так из **Буратино** получился Путин. Российский пиночет в полный рост. (...)*

Описывать все его приключения в политическом **театре** последних лет предоставим другим. Скажем только, что в конце концов он добился там **главной роли**. И так хорошо ее **исполнял**, что многие зрители из **почтеннейшей публики**, даже весьма искушенные, приняли его не за **березовую марионетку**, а за **живого актера** едва ли не **(м)хатовской школы**. (...) Но во время **гастролей** всей **труппы** в граде Курске, случившихся 8 мая, в аккурат между **инаугурацией** президента всея Руси и празднованием **Дня Победы**, произошел с **пиночетом** некий казус, почти **"момент истины"** — **из-за кулис вышел Карабас Барабас**. И не просто вышел, а в **гордом режиссерском** одиночестве прошелся перед строем **почетного караула**, готового **встретить** нового главу государства, **осмотрел** все приготовления **хозяйским** глазом и, перед тем, как снова **скрыться за кулисами**, **скомандовал**: **"Вольно!"** А уже потом **на сцену вывалилась** привычная **кукольно-правительственная массовка**... (...) Но все **буратины**, как следует из литературных первоисточников, отличались **самостоятельностью** и **постоянной готовностью** выкинуть какое-нибудь **неожиданное коленце**. Окружить такого **пиночета** преданными **Барабасу марионетками** — единственный более-менее **надежный способ** обезопасить себя от возможности **"бунта кукол"**. Чем, видимо, и занимался **"серый кардинал"** Кремля **за кулисами гастролей** в Белгороде и Курске.

85. В то же время **мгновенная и сверхжесткая реакция** Медведева, резко осудившего данную оценку как **«безответственную»**, заставляет предполагать, что **«Буратино пошёл против папы Карло»**, поскольку Медведев пользуется **мощной поддержкой США** и **проамериканской «агентуры влияния»** внутри России.

86. В таком случае отдавать можно лишь то, что либо создано ещё в советскую эпоху (многое уже отдали), либо вообще то, что не создано трудом, а является даром природы — сырьё, минералы, лес,

наконец, пространство, территорию, которую можно использовать всяко разно: и в качестве экологической зоны расселения **«богатеньких буратинов»** с их **«мальвинами»**, и в качестве помойки — склада ядерных отходов, на худой и крайний конец, в качестве **«геополитической валюты»**.

87. Ведущий пытался ввести разговор в серьезное русло, но комедийно-фарсовая атмосфера, которую создавали стичи Жириновского и **театральные выкрики** "убийца", "палач", обрекала его усилия на провал. Политическое **шоу**, обернувшееся для зрителя в этот поздний час **скандальным "камеди клубом"**, воспринималось, как **"игра масок"** — не более, где боевой **Арлекин** заслуженно переиграл вяло-невразумительного **Пьеро**.

88. Проект «десталинизаторов-2011» в области массовой психологии и политики не случайно появился одновременно с докладом ИНСОР, посвящённом экономическим планам «ультралиберального» сегмента НПП и напоминающим разговоры **Лисы Алисы и Кота Базилио** о золотых, которые надо закопать на Поле Чудес (помойке) в Стране Дураков, — это две стороны одной медали.

89. **Папа Карло** не политик. В том смысле, что он никуда не баллотируется и не состоит в партиях. Но по большому счету именно папа Карло является в этой поучительной сказке настоящим политиком. Поскольку он — **шарманищик**. Он владеет шарманкой, а что она такое, как не средство массовой информации? (...) Но главное, что лишило их сна, — это маленькая железная дверь в стене каморки, которую Гусин... простите, **Карло** украсил плакатиком, чуть более пафосным, чем требует того хороший вкус, а именно изображением очага. **Умненькие буратины**, которых Карло настрогал себе из элитных сортов древесины, сразу догадались, что означает этот иероглиф очага. (...) И **буратины** не дадут соврать: так оно и было.

Папа доверял им, сколько бы они ни озорничали, и не подставил ни одного. (...) **КараГАЗ-Барабас**, видать, надышался газом-то на халяву и совсем угоревши был, когда выдвигал своих эмиссаров менять таблички на НТВ. (...) Кох **Базилио**, **Алиса Йордан** и мокрый от крокодиловых слез торговец пиявками **Вольдемар**. (...) Гораздо интереснее, почему именно эта шайка: **бандюга-кот**, косящий под слепого, **рыжая американская лиса** — специалист по выращиванию долларовых деревьев на Поле Чудес (крэкс-пэкс-фэкс) с кучей не менее ловких родственников в этом зеленом бизнесе, а также невоспитанный и бездарный **Дуремар**, которого нельзя пускать в приличный дом, так как он всюду следит своими калошами, — почему именно такая лихая группа захвата брошена на Золотой Ключик? (...) Он же всего лишь **Буратино**, а не **Тортилла-Познер** с тысячелетним опытом плавания в различных экстерриториальных водах. (...) И не стоит делать великих диссидентов из эстета **Пьеро** и чистюли **Мальвины**, которые бросили вызов абсолютизму. (...) Впрочем, с кукол какой спрос. **Марионетка**, конечно, завидует **кукловоду**, которому вынуждена подчиняться. Но еще больше она завидует другой **марионетке**, которой удалось **сорваться с ниточек** и зажечь своей жизнью. И ей, **марионетке из сундука**, никогда не понять счастья **ожившей куклы**. (...) Наш главный **Кукловод** — воспитанник заведения, где золотым ключикам вообще-то предпочитают гаечные: чтоб было чем подтягивать разболтанные языки.

90. Название статьи: «**Гамлет Таврического уезда** – он же Троянский конь?».

91. Была же **Леди Макбет Мценского уезда**, соседнего с Чернским. Нашелся и свой, местный **Сальери** — нынешний глава администрации **Степанов**, организовавший с подручными травлю **Волкова** три года

назад, выживший его из района и опустивший это территориальное образование России до нищеты.

92. Когда же отдельными рядами биомасса нестройно скандировала по указке скрытых в толпе **суфлеров**: “ Нет войне! Нет войне!”, усиливая звук на слове “войне”, **хор** сливался (...).

93. Начало девяностых годы прошло под знаком киплинговской «Книги джунглей» с Ельциным в роли **Акелы**. Нечаянно народившаяся демократия предстала в образе **человеческого детеныша Маугли**. Верховный Совет являл собой сборище **бандерлогов**. Хасбулатов – **Шерхан**, ну и т.д. Выборы 1996-го – «Карьера Артуро Уи» с тем отличием, что победил не **Уи**. **Старый президент Догсборо**, все-таки, вылез из глубокой ямы и сохранил за собой власть. В 2000-м году играли бессмертную комедию «Горе от ума» с очевидным **распределением ролей**. Ельцин – **Фамусов**, **Софья** – электорат, **Чацкий** – Явлинский, Зюганов – **Скалозуб**, **Репетилов** и **Загорецкий** – Жириновский. Путин – выступил в роли **Молчалина**. Роль последнего, как и в пьесе, оказалась самой выигрышной. Та предвыборная кампания, что развернулась на экране телевизора в 2004-м году, временами напоминала компанию **горьковской ночлежки из пьесы «На дне»**. (...)И, возможно, он стал **режиссером-постановщиком того спектакля**. На роли обитателей ночлежки в пределах Садового кольца пробовались Хакамада (**Барон и Настя**), Рыбкин (**Актер**), Миронов (**Лука**), Малышкин (**Пепел**). **Сатиным**, которому ничего не надо было в этой жизни, смотрелся Жириновский, подначивавший всех претендентов и философствовавший в свое удовольствие. (...)Решено: играем «**Ревизора**». Я бы предложил следующее **распределение ролей**. Сквозника-Дмухановского могли бы сыграть Зубков, или Лужков. (...) Судью **Ляпкина-Тяпкина** могли бы сыграть в очередь большие юристы Устинов и Чайка. Дмитрию Медведеву подошла бы роль **смотрителя училищ Луки Лукича**

Хлопова. Место попечителя богоугодных заведений Земляники занял бы Сергей Иванов. На почту вместо Шпекина, про которого у Гоголя сказано: «Проныра и плут», можно было бы бросить Олега Павловского. Бобчинский и Добчинский это, конечно, — Явлинский и Немцов. (...)Из Жириновского получился бы очень интересный Осип. (...)Тогда перед нами сразу два Хлестаковых. Один – актер, актерыч. А другой – Приехавший по именному повелению господин Инкогнито.

94. Название статьи *«Бенефис в погорелом театре»*. Далее в тексте самой статьи. *Просто в Минске прошел очередной бенефис Владимира Путина с некоторым количеством статистов. Статистам досталось по паре не самых удачных реплик, но бенефициант вполне обошелся бы и без них. (...) Каждый играл свою эпизодическую роль в бенефисе Путина. (...) Нурсултан Назарбаев был тем статистом, которого вытаскивают на сцену из зрительного зала. (...) Собственно, у Назарбаева других целей и не было: подняться на сцену, посмотреть вблизи на других действующих лиц, убедить зрителей в том, что он — полноправный актер, а не кордебалет. (...) Зато для премьеры в погорелом театре, да и любого бессмысленного шоу — в самый раз.*

95*. *С этой властью не может быть диалога. Не может быть диалога с крокодилом. Он такой, это не его вина, он родился, как говорит Новелла Матвеева, «крокодилствующим элементом».*

* Необходимо для сопоставления с немецкими примерами.

96*. *Основные идеологические принципы путинского плана сформулировали лидер «России молодой» Максим Мищенко и активист движения «Наши» Роберт Шлегель. «Мы боремся с драконом. Дракон хочет разорвать нашу страну изнутри. Так он получит много пищи — нефти и крови. Этот дракон растет не по дням, а по часам. Имя ему — «Другая Россия».*

Устойчивое словосочетание «играть роль», метафорически используемое в публицистике, является ключевым при анализе театральных метафор, поскольку оно отражает главную ценность концепта «театр», а именно «пример другой реальности». Несмотря на символическую значимость этого выражения, *играть роль* все менее осознается в качестве метафоры и все чаще используется в текстах СМИ в качестве стилистически нейтральной единицы. Наиболее частотными прилагательными, используемыми с выражением «играть роль», являются следующие: *особая, важная, значимая, активная, главная, решающая, принципиальная, ведущая, ключевая, существенная, имиджевая* и пр. Широкая лексическая валентность выражения «играть роль» помогает подобрать наиболее точное слово и полностью передать замысел автора.

Нами отмечено большое количество примеров с выражением «играть роль», но в общий список мы включили только пример 62, поскольку кроме семантики «другой реальности», данный пример отражает семантику «ненастоящести» поступков какого-либо политика, который приобрел независимость, начав играть «самостоятельную роль».

В театральной сфере, а также и в музыкальной или балетной, существует разделение на главную роль и второстепенную. Подобное разделение метафорически употребляется и в политическом дискурсе, так, пример 63 иллюстрирует иерархию политической сферы через сравнения с *первыми* и

вторыми ролями. Пример 64 фиксирует схожую семантику, выражаемую в политическом дискурсе через музыкальную метафору, а именно: **играть первую скрипку.** Яркой отрицательной коннотации в этих примерах не ощущается, что подтверждает «стертость» подобных метафорических сопоставлений.

Второстепенные роли в театре обычно не самые важные, а артистов, не ставших номером один, и вовсе никто не знает. Такое пренебрежительное отношение может передаваться в медиа-политических текстах через сравнение со **статистами** (пример 74), **подтанцовкой** (пример 75), **кукольно-правительственной массовой** (пример 84), **хором** (пример 92), **героем невеликих масштабов** (пример 68), **кордебалетом** (пример 94), человеком, играющим **эпизодическую роль** (пример 94). Обратим внимание на тот факт, что перечисленные примеры являются не просто негативной характеристикой некой группы людей, не выделяющихся на общем фоне, а осознанным метафорическим сравнением с театральными реалиями конкретной группы, образованной вокруг лидера. Другими словами, называя любую политическую группировку **статистами**, автор этой метафоры предлагает читателю продолжить логическую цепочку и самостоятельно сравнить лидера данной группы с **главным актером.** Второстепенные участники часто метафорически обозначаются существительным во множественном числе, что подразумевает отношение к ним автора как к безликой массе, не заслуживающей особого внимания.

Кроме главных и второстепенных ролей, в театральной сфере есть промежуточная роль дублера, который занимает второе место в театральной иерархии, но всегда может стать первым. Это отмечается в примере 76, где **дублеру** приписывают значение «подстраховки главного героя».

Помимо разделения на главные и второстепенные роли, политическая сфера активно использует и другие театральные обороты, вроде **вжиться в роль** (пример 65), **смена ампула** (пример 66), **распределение ролей** (пример

93). Начало политической карьеры в целом или конкретного политического выступления может сопоставляться с *дебютом* (пример 73), с выходом на сцену или с *выходом из-за кулис* (пример 84). Завершение политической карьеры зачастую сопоставляют с покиданием сцены или *сокрытием за кулисами* (пример 84).

Еще одним способом разделения актеров, оценки их игры или амплуа можно назвать дихотомию «хороший/плохой». Так, плохой актер в театральной среде и в СМИ негативно именуется как *актер актерыч* (пример 93), а плохая постановка или плохая игра актера может сравниваться с выступлением в *погорелом театре* (пример 94). Политик, хорошо исполняющий свою роль, в переносном смысле может называться в СМИ *актером мхатовской школы* (пример 84). Несмотря на достаточно лестное сопоставление, данное выражение выражает скепсис к словам и поступкам политического деятеля, отмечая, что его «ложь» выглядит впечатляюще, но не убедительно.

Укажем и популярные актерские роли и амплуа, часто используемые при негативной номинации политического деятеля. Так, разные особенности политиков могут быть сопоставимы с каким-либо театральным амплуа: *герой* (пример 68), *герой-любовник* (пример 67), обезличенный *злодей* (пример 68), *комик* (пример 69), конкретный злодей (**Карabas-Барabas** в примере 81). Сравнение политика и артиста цирка выражает большее недоверие к деятельности этого политического деятеля, а также передает негативное отношение к зрителям, которые позволяют себя столь явно обманывать (*фокусник* в примере 70, *трюкач* в 71, *иллюзионист* в 72). В данной работе мы не будем подробно останавливаться на метафорах вроде *шут* (пример 11), *скоморох* (пример 41), *хитрец* и *трюкач* (пример 71), которые продолжают отражать набор характерных черт каждого персонажа, даже когда эти номинации используют в политической сфере в переносном смысле. Подробнее об этом см. А. Зверев «Сопоставительное исследование

лексем «шут» и «скоморох» на материале современного российского политического дискурса».

Метафоры со сферой-источником «кино» достаточно редко встречаются в российском медиа-политическом дискурсе. В примере 76 содержится указание на *роль спойлера* (жарг. от англ. spoil – «портить», означает 'преждевременно раскрытая информация о сюжете или финале произведения'), что, безусловно, относится к сфере кино и телесериалов, но яркой отрицательной коннотации у данного примера не ощущается. Ввиду того факта, что политический язык в России не часто обращается к кино-метафорам и кино-терминологии, то этот пример можно считать уникальным.

Примеры с именами кино-героев достаточно часто используются в политическом дискурсе России и Германии, но в нашей работе такие примеры не рассматриваются.

Перечислив основных участников театрального представления, остановимся подробнее на «скрытой» стороне каждой театральной постановки. В традиционную дихотомию «актер-зритель», «политик-публика» следует включить еще один элемент, а именно того человека, который все это задумал. Забегая вперед, отметим, что в немецком медиа-политическом дискурсе данный слот и вовсе не представлен, поэтому нам важно отметить эти примеры, найденные в российской политической публицистике, поскольку они, в том числе, формируют специфику реализации театральной метафоры.

Организаторами спектакля можно считать *автора* (пример 78) и *сценариста* (пример 77). Если обратиться к музыкальной сфере или сфере кино, то в качестве примера укажем *дирижера* (пример 79), *режиссера* (пример 82) или *режиссера-постановщика* (пример 93), а также полное причастие *дирижирующий* (пример 81) и причастие *срежиссированная*

(пример 82). Важным дополнением станут и такие примеры, где отмечаются иные организаторы выступления, а именно: *кукловод* (пример 80), *главный кукловод* (пример 89), *суфлер* (пример 92). Заметим, что в настоящем театре *суфлер* не обладает властью управлять сценическим действием. Данный пример указывает на власть того или иного политического лица, а также на невольность его «подчиненных».

Переходя от частного к общему, отметим целые системы театральных и литературных персонажей, которые легко перешли в публицистику политической тематики. Такие метафоры являются достаточно выразительными, поскольку за каждым именем скрываются отсылки не только к конкретному персонажу, но и к его характеристикам и поступкам. Нами выделены некоторые группы персонажей различных литературных и театральных произведений, наиболее популярными и частотными являются персонажи сказки «Золотой ключик». Начиная от *Карабаса-Барабаса*, образ которого может быть метафорой руководителя (пример 84) или метафорой зла (примеры 81, 89), заканчивая образом *Буратино*, который формально может считаться креатурой *Карабаса-Барабаса* на посту владельца театра. Образ *Буратино* также удобен для описания ситуации, когда ученик идет против воли своего учителя, что показано в примере 85. Уместны сравнения с «буратинами» любых слоев общества, например, олигархи могут называться *богатенькими буратинами* (пример 86), а либеральные журналисты *умненькими буратинами* (пример 89). Не обладая яркой негативной семантикой, метафора «Буратино» показывает, что человек, названный именем этого героя – это кукла, вырезанная из дерева или *пиночет в полный рост* (пример 84), *березовая марионетка* (пример 84) и прочее. Буратино наивен, доверчив, легко подвержен влиянию и управлению. Эти характеристики экплицируются на человека, которого сравнивают с Буратино. Другие герои сказки также являются яркими метафорическими образами: *папа Карло* (пример 85), *шарманщик* (пример 89), *Арлекин*

(пример 87), *Пьеро* (примеры 87, 89), *Лиса Алиса* и *Кот Базилио* (примеры 88, 89), *Вольдемар* (пример 89), *Дуремар* (пример 89), *Тортилла* (пример 89), *Мальвина* (пример 89) и пр. Следует обратить внимание, что метафорическое сравнение симпатичной молодой девушки с *куклой* (или *Мальвиной* в российском политическом дискурсе) является типичным и для немецкого политического дискурса, например, метафора *Puppe* (нем. *кукла*).

Нами также подобраны примеры из «Книги Джунглей», «Ревизора» и из комедии «Горе от ума». Кроме систем персонажей, в политическом дискурсе могут встречаться отдельные герои, так, например, *Гамлет* (пример 90), *Сальери* (пример 91), *Леди Макбет* (пример 91). За этими метафорами редко скрываются точные параллели между политическим деятелем и персонажем, поскольку подобные сопоставления часто ситуативны и не являются регулярными.

Нами обнаружен пример, в котором претенденты на пост президента России сравниваются с персонажами Комедии дель арте. Мы не приводим этот пример, поскольку это сопоставление кажется достаточно условным, поэтому отсылаем к статье «Комедия дельмарте. На предвыборной сцене – Панталоне, Дотторе, Арлекин, Бригелла, Капитано. Без Пьеро», опубликованной 27.01.2012 в «Новой газете».

Обратим особое внимание на примеры 95 и 96, в которых содержится образ *крокодила* или *дракона*. Дракон не является традиционным элементом российской культуры, поэтому подобрать источник этой метафоры в литературе, сказках или театре достаточно сложно. С точки зрения массовой сценической культуры, крокодил может считаться ярмарочным персонажем, героем лубочных сюжетов, например, существует лубочный сюжет «Баба-яга едет с Крокодилем драться», но очевидной связи между театральной сферой и крокодилем, по-видимому, нет.

На первый взгляд может показаться, что метафора **дракона** или **крокодила** является достаточно свежей в корпусе исследуемых текстов, но на самом деле следует говорить об очередном периоде жизни этой метафоры, ее актуализации, поскольку сопоставление государства или политического лидера с крокодилом или драконом в России уже происходили, об этом см. К. Богданов «О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов». Следует признать, что отнесение «дракона» и «крокодила» к театральной сфере в России представляется нам достаточно условным. Так, К. Богданов отмечает, что образ «крокодила» известен в России примерно с XII века и употреблялся как в религиозных сюжетах, так и в исторических описаниях, эзотерических культах и явлениях народной культуры. Необходимость в обращении к данному образу будет раскрыта во второй части данного фрейма, когда мы будем рассматривать немецкие примеры. Предвосхищая немецкую часть, отметим, что в немецком медиа-политическом дискурсе **дракон** или **крокодил** – это конкретный театральный персонаж, олицетворяющий зло и совершающий злые поступки.

Рассмотрим немецкие примеры данного фрейма.

97. Серия юмористических программ «*Neues vom **Kremlmonster***», которые выпускает сатирический дуэт Onkel Fisch. В частности, выпуск от 7.10.2013 «*Eine neu Folge des Erfolgsduos Putin, das **Kremlmonster** und Medwedew **der Frosch***». (нем. *Новости от монстра Кремля. Новости от успешного дуэта: Путина – монстра Кремля и Медведева – лягушонка*).

98. *Nasrallah hat für seinen Privatkrieg mit Israel zwar das Wohlwollen seiner mächtigen Paten Iran und Syrien, aber andere muslimische Nationen machen sich inzwischen große Sorgen, dass **ihre Rolle als stumme Statisten** hochgefährlich ist.* (нем. *Для частной войны с Израилем Насрлла имеет*

благосклонность правящих партий Ирана и Сирии, но другие мусульманские нации опасаются, что их **роль немых статистов** является крайне опасной).

99. *Der Rechtsanwalt spielte früher eine **tragende Rolle** im Peutingger Collegium: Der 1948 gegründete Verein gilt als CSU-naher, elitärer Zirkel und will nach eigenen Angaben einflussreichen Personen aus Wirtschaft, Verwaltung, Politik, Militär, Wissenschaft und Kultur eine Plattform für Meinungsbildung und - austausch bieten.* (нем. Ранее адвокат играл **ведущую роль** в коллегии Пейтингера: Образованный в 1948 году союз слыл, как ХСС ранее, элитарным кругом и мог, по некоторым данным, предоставить влиятельным персонам из экономики, управления, политики, военной сферы, науки и культуры платформу для формирования и обмена мыслями).

100. *Denn seit seinem Ausschluss aus dem Senat im Oktober hat Berlusconi außer dem FI-Vorsitz kein Amt mehr inne und spielt nur noch eine **Nebenrolle** in der Politik.* (нем. Поскольку с момента его исключения из сената в октябре, кроме представительства в партии «Вперед, Италия» Берлускони больше не был в администрации и играл преимущественно **второстепенную роль** в политике).

101. *Und wenn beim Marshall-Plan nach dem Zweiten Weltkrieg die USA die **Hauptrolle** gespielt haben, könnte jetzt Deutschland bei dieser historischen Mission die Führung übernehmen.* (нем. Когда в соответствии с планом Маршала после Второй мировой войны США **играло главную роль**, Германия смогла бы перенять руководство этой исторической миссии).

102. *Ankara hatte sich gerade noch einer Null-Problem-Außenpolitik gerühmt. Von einer **Glanzrolle** ist heute überhaupt nichts zu sehen.* (нем. Анкаре следует себя похвалить за беспроблемную внешнюю политику. Одну из **коронных ролей** сегодня вообще не увидеть).

103. Название статьи «*Wahl in Italien. Manege frei für den Politmagier*». Далее в тексте самой статьи. *Viele Italiener haben eine Schwäche für Patriarchen und Komödianten. Silvio Berlusconi ist beides. Sie folgen Berlusconi mit der gleichen Lust am Selbstbetrug, mit der Zirkuszuschauer einem Zauberer in der Manege glauben. Allein: Die Vorstellung dieses Politmagiers könnte fünf Jahre währen.* (нем. «Выборы в Италии. Манеж свободен для политического иллюзиониста». Многие итальянцы имеют слабость к патриархам и комедиантам. Сильвио Берлускони является обоими. Они охотно следуют за Берлускони в самообмане, вместе со зрителями цирка верят волшебнику на манеже. Однако: **Представление** этого политического иллюзиониста может продлиться пять лет).

104. *Zwischen den Terroristen beider Gruppen hat sich ein bizarrer Wettstreit entwickelt. Darum, wer der Ober-Bösewicht ist.* (нем. Между террористами обеих групп развилось странное соперничество. Из-за того, кто является **верховным злодеем**).

105. *Es scheint, als wären wir alle Statisten in einem Film, die Überlebenden einer Katastrophe: Alle versuchen, zur Normalität zurück zu kehren, zurück zu den eigenen Gewohnheiten, zur einst verhassten Routine, die in diesen Tagen wie ein verlorenes Paradies erscheint.* (нем. Это выглядит так, как будто бы мы **все статисты в фильме**, пережившие катастрофу, возвращающиеся к нормальной жизни, обратно к обыденности, к ненавистной рутине, которая в эти дни казалась утерянным раем).

106. *Die Ukraine für Europa", steht auf dem Pullover. Es liest sich so harmlos, aber für Klitschko ist das ein politisches Manifest. Er will sein Land geradewegs in den Westen führen, aufhören mit dem Tänzeln zwischen Russland und Europa.* (нем. «Украина для Европы», написано на кофте. Это читается так безобидно, но для Кличко это политический

манифест. Он хочет направить свою страну прямоком на Запад, прекращая **подтанцовку** между Россией и Европой).

107. *Pragmatiker wie Senator Rob Portman, der Mitt Romney als Obama-**Double** diene, verbringen viel Zeit, um die finanzstarken Unterstützer zu beruhigen.* (нем. Такой прагматик, как сенатор Роб Портман, который служит Митту Ромни в **качестве дублера** Обамы, проводит много времени успокаивая состоятельных сторонников).

108. *Clintons Angebot an Obama hat natürlich taktische Gründe. Mit der gönnerhaften Offerte, er könne doch mit ihr als **zweite Geige** in den Präsidentschaftswahlkampf ziehen, stellt sich Clinton auf eine höhere Stufe als Obama, der ja eigentlich noch in Führung ist.* (нем. У предложения Клинтон к Обаме, разумеется, есть тактические основания. Снисходительное предложение, при котором он смог бы при ней **играть вторую скрипку** в предвыборной гонке за пост президента, ставит Клинтон на более высокую ступень, чем Обаму, который все еще лидирует).

109. *Bei den Karikaturisten war vordem eine eher volkstheatralische Metapher für die schwarzblaue Koalition beliebt gewesen: Schüssel als **Kasperl**, Jörg Haider als **Krokodil**. Was die Propheten mit der spitzen Feder nicht vorausszusehen vermochten, weil es gegen die Gesetze der **Hanswurstiade** verstößt: **Das Krokodil**, so sehr es das Maul auch aufsperrte, wurde plötzlich und unerwartet vom **Kasperl** fast zur Gänze verschluckt. Nur mehr der Schwanz schaut heraus.* (нем. У карикатуристов ранее была популярна народно-театральная метафора для черно-голубой коалиции: Шуссель – это **Касперль**, Йорг Хайдер – **Крокодил**. Чего пророки с острым пером не смогли предположить, поскольку это идет в разрез с правилами **Хансвурстиады**: **Крокодила**, широко разинувшего пасть, неожиданно проглатывает **Касперль**. И только хвост остается торчать наружу).

110. Als **Krokodil** wird beispielsweise gerne der Lafontaine genommen. (нем. **Крокодилом**, например, можно назвать Лафонтена).

111. Mit Guido Westerwelle und Oskar Lafontaine ist es wie im **Puppentheater**. Der eine gibt den **Kasper**, der andere das **Krokodil**. (нем. Ситуация с Гидо Вестервелле и Оскаром Лафонтеном похожа на **кукольный театр**. Один – **Каспер**, а другой – **Крокодил**).

112. Eine Kanzlerin, die sich in Athen als **gute Fee** inszenierte, müsste im Umkehrschluss rückwirkend auch die **Rolle der bösen Hexe** akzeptieren. (нем. Канцлер, которая **разыгрывала из себя в Афинах добрую Фею**, в противном случае будет вынуждена **примерить на себя роль злой Ведьмы**).

113. Jürgen Trittin ist nicht der **Robin Hood** für einige wenige, sondern er ist der böse **Räuber Hotzenplotz** für alle in Deutschland. (нем. Юрген Триттин не является **Робином Гудом** для небольшой группы людей, а является злым **разбойником Хотценплотцем** для всех жителей Германии).

114. Er gilt als Nummer drei in Russland - direkt nach Putin und Medwedjew. In der russischen Machtzentrale **laufen alle Fäden** bei Wladislaw Surkow **zusammen**, er machte "Einiges Russland" zur dominierenden Staatspartei. (...) **Der Choreograph der Macht** gilt nach Putin und Dmitrij Medwedjew als einflussreichster Mann im Land. (нем. Он слывет номером три в России – прямо после Путина и Медведева. В российской центральной власти **все нити стекаются в руки** Владиславу Суркову, который сделал «Единую Россию» доминирующей партией страны. **Хореограф** власти слывет после Путина и Дмитрия Медведева самым влиятельным человеком в стране).

115. Der 35-jährige Jurist, elegant wie immer, strahlte die Gelassenheit des Spielers aus, der weiß, dass er **sein Blatt** nicht nur gut, sondern **perfekt gespielt** hat. Als er nach dem Rücktritt des Präsidenten auf den Stufen des

Parlaments vor den Massen stand, da trat er auf wie ein Dirigent vor seinem Orchester. Der Populist Saakaschwili wusste, welches Thema er in diesem Moment des Siegs und Triumphs intonieren musste: "Das habt ihr geschafft", rief er den Demonstranten mit erhobenen Armen zu. Doch auch der Titelheld alleine erklärt nicht den Sieg der Opposition. (нем. Тридцатипятилетний юрист, как всегда элегантный, излучает спокойствие музыканта, который знает, что он играл с листа не просто хорошо, а идеально. Когда после отставки президента он поднялся на ступени парламента перед массой людей, тогда он выступал как дирижер перед оркестром. Популист Саакашвили знал, какую тему в этот момент победы и триумфа он должен интонировать: «Вы это создали», кричал он демонстрантам с поднятыми вверх руками. Все же и главный герой в одиночку не может заявить о победе оппозиции).

116. *Als Strippenzieher, als Puppenspieler haben Feinde wie Freunde Silvio Berlusconi immer wieder bezeichnet, manchmal respektvoll, nicht selten kopfschüttelnd. Doch dass dem 77-Jährigen die Fäden endgültig entgleiten könnten, ist an diesem Mittwochvormittag so deutlich wie selten. (нем. Закулисным руководителем, кукловодом снова и снова называют Сильвио Берлускони как друзья, так и враги, иногда уважительного, не редко недоумевая. Но возможность для семидесятисемилетнего [политика] окончательно упустить все нити в первую половину дня среды очевидна как никогда).*

117. *Sprechchöre skandierten „Raus mit der Mafia aus dem Staat“ und auch „Hanswurst, geh nach Hause“ (нем. Слушатели скандировали «Вместе с мафией прочь из страны» и также «Гансвурст, уходи домой»).*

Фразеологическое словосочетание «играть роль» является общеупотребительным в немецком политическом дискурсе. Так, в словаре немецкой идиоматики издательства «Duden» приводится большое количество устойчивых сочетаний со словом **Rolle** (нем. *роль*). Перечислим некоторые, обращая внимания на стилистическую помету употребления каждого выражения: **[k]eine Rolle spielen, auf die Rolle gehen** (ugs.), **auf der Rolle sein** (ugs.), **jmdn. auf der Rolle haben** (ugs.), **jmdn. auf die Rolle nehmen** (ugs.), **aus der Rolle fallen, sich in seine Rolle finden** (geh.). Как мы видим, из семи приведенных фразеологизмов 2 не имеют никаких помет, следовательно, не являются маркированными и могут встречаться в любом функциональном стиле немецкого языка. Четыре примера имеют пометку (разг.), что, тем не менее, делает их уместными в публицистике политической тематики. Только одно выражение «*sich in seine Rolle finden*» имеет пометку (возв.). Таким образом, «играть роль» в немецком медиа-политическом дискурсе также является нейтральным выражением. Отметим тот факт, что это выражение используется с большим количеством прилагательных, помогающих точно и емко охарактеризовать значимость этой **роли**. Наиболее популярными являются следующие характеристики участия политиков в каких-либо событиях: *periphere, direkte, herausragende, herausgehobene, vollwertige, besondere, wichtige, entscheidende, ausschlaggebende, nachgeordnete, maßgleiche, dominante, untergeordnete* usw. (нем. *периферийную, прямую, выдающуюся, выделяющуюся, полноценную, особую, важную, решающую, имеющую решающее значение, подчиненную, соразмерную, доминирующую, подчиненную*).

Кроме перечисленных случаев в немецкой политической речи встречаются театральные термины, вроде **tragende Rolle** (нем. *ведущая роль*) (пример 99), **Nebenrolle** (нем. *второстепенная роль*) (пример 100), **Hauptrolle** (нем. *главная роль*) (пример 101), **Glanzrolle** (нем. *коронная роль*) (пример 102). Данные примеры обладают строго определенной семантикой в

театральной сфере, конвенциональностью в употреблении, которая, вероятно, сохранилась и при детерминологизации. В русском политическом дискурсе употребление фраз «главная роль», «ведущая роль» и прочее, является синонимичным, поэтому отчетливых различий между «главной», «ведущей» и «заглавной» ролью установить не получается.

Нами отмечена такая особенность, что в немецком медиа-политическом дискурсе более развито поле «второго главного участника», что выражается в метафорах: *Nebenrolle* (нем. *второстепенная роль*) (пример 100), *zweite Geige spielen* (нем. *играть вторую скрипку*) (пример 108), *Double* (нем. *дублер*) (пример 107), которые несут скорее нейтральную стилистическую окраску. Вероятно, объяснение может быть найдено в более подробном изучении немецкой паремиологии с порядковым числительным «второй». В качестве весомого аргумента укажем, что в политической системе Германии более важным является второй человек правительства – канцлер (премьер-министр), а не президент. В российской политической публицистике сравнение кого-либо со «вторым» скорее отрицательного характера, а также роль премьер-министра менее значима, чем президента России.

Кроме главных и вторых ролей, политики в немецкой прессе метафорически сравниваются с второстепенными персонажами. Пример 98 отмечает *Rolle als stumme Statisten* (нем. *роль немых статистов*), которая является достаточно унижительной, поскольку обычный статист не воплощает основной замысел, но может передавать мнение автора, в то время как немой статист лишен этой возможности. Пример 105 имеет достаточно схожую метафору *Statisten in einem Film* (нем. *статисты в фильме*), которая также носит пейоративных характер, поскольку статисты в кино, как известно, не указываются в титрах. Данные метафоры выражают схожую семантику, но в примере 98 автор сравнения указывает на незначительность целых государств при решении межнациональных конфликтов, а в 105 через образ *статистов в фильме* передается

нереальность происходящего, невозможность поверить в действительность событий.

Немецкий медиа-политический дискурс значительно реже обращается к метафорам «танца», чем российский медиа-политический дискурс. В I фрейме нами приводился пример с *Cancan* (нем. *канканом*) (пример 61), здесь мы приведем в пример метафору *Tänzeln* (нем. *подтанцовка*) (пример 106), которая также иллюстрирует отношение к второстепенному персонажу. В приведенном примере 106 действия Украины сравниваются с *подтанцовкой*, а России и Европе отводятся первая и вторая главные роли. Данный образ кажется уместным для иллюстрации двух планов происходящих событий, на переднем плане совершаются политические поступки, которые являются декорацией для второго, истинного плана. В примере 106 зрелищная метафора используется для указания на иную реальность, более достоверную.

Оценить политика в качестве переигрывающего или недоигрывающего актера в немецком политическом дискурсе с помощью театрального термина *Knattermime* (нем. *Актер Актерыч*) или *Kulissenreißer* (нем. *Актер Актерыч*) невозможно, поскольку нами не обнаружены политические контексты, в которых бы употреблялись эти термины, но примеры с фразеологизмом *bekamen viele Vorhänge* (нем. *выступать перед многими занавесами*) с похожим значением встречаются. Анализ фразеологических и терминологических словарей показал, что метафорического образа *погорелого театра* в немецком языке нет.

Сравнение политика с конкретным амплуа влияет на формирование смыслов, которые вкладывает автор в данную метафору. Например, несколько цирковых метафор, последовательно встречающихся в одном тексте, значительно снижают уровень серьезности описываемого события. Так, пример 103 начинается с метафоры *Manege* (нем. *манеж*), на котором выступает *Politmagier* (нем. *иллюзионист*), т.е. артист, который выдает ложь

за действительность. Следующее сравнение политика с *Komödianten* (нем. *комедианты*) следует расценивать как отсутствие доверия к произносимым им речам. Его выступление и реакцию аудитории сравнивают далее с волшебством, совершаемым *волшебником на манеже* (нем. *einem Zauberer in der Manege*), в которое доверчивый *зритель верит* (нем. *Zirkuszuschauer glauben*), поскольку не может разгадать подлога. Возвращаясь к сравнению с *иллюзионистом*, автор подчеркивает, что подобное *Vorstellung* (нем. *выступление*) может продлиться пять лет. Мы уже указывали на такую особенность немецкого медиа-политического текста, как наличие нескольких театральных метафор в одном тексте, но в данном примере эти метафоры обладают взаимной индуктивностью, не просто увеличивая количество метафорических образов в тексте, но и усиливая каждый последующий.

Остановимся на распределении ролей. Говоря о распределении на добрых и злых персонажей, сфокусируемся на примерах 53, 109-113, где употреблены такие персонажи, как: *der gute Kasper und der böse Krokodil* (нем. *добрый Касперль и злой Крокодил*), *gute Fee und böse Hexe* (нем. *добрая Фея и злая Ведьма*). Из этих примеров становится ясно, что в немецком медиа-политическом дискурсе существуют конкретные персонажи кукольного театра, за которыми закреплены определенных характеристики. В отличие от российской политической публицистики, прибегающей к образам сказок, литературных произведений, героям Комедии дель арте, немецкие СМИ часто обращаются к системе персонажей кукольного театра. Стоит указать тот факт, что традиционный кукольный театр Германии представлен набором постоянных персонажей: положительных (Kasperl – нем. «Петрушка», Seppel – нем. «Зеппель», Gretel – нем. «Гретель», Großmutter – нем. «Бабушка», Fee – нем. «Фея»), отрицательных (Teufel – нем. «Дьявол», Räuber – нем. «Вор», Zauberer – нем. «Колдун», Hexe – нем. «Ведьма», Krokodil – нем. «Крокодил») и нескольких нейтральных, количество и состав которых часто меняется. Безусловно, самой продуктивной метафорической

парой являются «Касперль и Крокодил», поскольку зачастую они выступают антагонистами (примеры 53, 109).

За некоторыми политическими деятелями современной Германии закрепился образ определённого персонажа, например, министр финансов Германии Оскар Лафонтен часто метафорически называется *Krokodil* (нем. *крокодил*) (пример 110). Обратим внимание на тот факт, что в немецкой публицистике образ «крокодила» более театрален, поскольку кроме традиционных кукольных театров, образ крокодила активно распространился в Германии в начале 2000-х годов с появлением героя Schnappi в детской программе. А его песенка («Schnappi das kleine Krokodil») с 2004 года стала очень распространённой в Германии и во всем остальном мире. Анализ ряда примеров, в которых употребляется метафора *Крокодил*, показал, что прямой связи между политиком и данным метафорическим образом нет, т.е. нет никаких прецедентных фраз или поступков, которые бы могли стать стимулом к развитию переносного значения.

Кроме дуэта положительного и отрицательного персонажа *Касперля* и *Крокодила*, встречаются и другие пары, пример 112 иллюстрирует метафорическое сопоставление канцлера Германии с *доброй феей* и *злой ведьмой*, а пример 113 показывает противоборство *Robin Hood* (нем. *Робин-Гуд*) и *Räuber Hotzenplotz* (нем. *Разбойник Хотценплотц*). Укажем тот факт, что в одной политической статье могут содержаться не только традиционно немецкие персонажи, но и герои других культур (Название статьи: «*Im Kampf gegen Tarzan und Robin Hood*»). Нами отмечалась эта тенденция в медиа-политическом дискурсе Германии, заключающаяся в смешении метафор разных сфер-источников.

Рассмотрим пример 97, где отмечается употребление двух метафор, а именно *Kremlmonster* и *Frosch*. Образ лягушонка (*Frosch*) отсылает к герою лягушонку Кермиту, который является наиболее популярным из Мuppetов. В данном примере приводится сравнение премьер-министра Российской

Федерации Д. М. Медведева с *Кермитом*. Обратим внимание на должность «управляющего театром», которую занимает Кермит, что является параллелью с должностью премьер-министра, который формально управляет кабинетом министров России. Метафора *Kremlmonster* – это искаженный вариант *Cookie Monster* (англ. *печеньковое чудовище*), одного из главных героев «Улицы Сезам». Особенности этого персонажа являются невнятная дикция и непомерный аппетит, который проявляется в небрежном поедании любых предметов (печенья, писем, столовых приборов, телефонных трубок и пр.). Особенности дикции были сохранены комиками при создании цикла программ «Neues vom Kremlmonster», где «монстр Кремля» сообщает какие-либо новости, сопровождая монолог «чавкающими» звуками. Параллель между В. В. Путиным и *печеньковым чудовищем* достаточно сложно понять, поскольку президент России не имеет никаких специфических речевых афазий, а напротив известен четкостью речи и скоростью реакции при ответе на любые вопросы. Вероятной причиной данного образа может считаться акустическое подобие и паронимазия слов Кремль и Cookie.

Обратим внимание на пример 117, где упоминается *Hanswurst* (нем. *Гансвурст*). Во-первых, следует сказать, что Гансвурст – это немецкий аналог Арлекина, Полишинеля, Петрушки, который вытеснил с немецких подмостков Пикельгеринга. Отметим также, что персонаж Гансвурста в театре тоже просуществовал не долго, уступив место Касперлю. Во-вторых, существует два образа Гансвурста: немецкий и австрийский, которые значительно отличаются. Т.А. Путинцева сообщает, что «хотя [театральный режиссер] Страницкий назвал своего персонажа Гансвурстом, т.е. так же как звали его собрата в Германии, тем не менее он был плоть от плоти австрийского народа и наделен своими национальными чертами, манерами, костюмами. Если попытаться точнее охарактеризовать героя Страницкого, то его Гансвурст совсем не напоминал немецкого тезку – глупца и тяжелодума. Гансвурст Страницкого – это подвижный, здоровый весельчак из народной

среды, легко импровизирующий свои незатейливые диалоги, в которых он охотно высмеивал знать и духовенство» [Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII-XIX вв., 1976: 268-269]. Кроме *Гансвурста* и *Касперля*, архетип «шутника, ловкача, трюкача, паяца» воплощали и другие персонажи, которые достаточно быстро ушли со сцены, не успев распространиться на политическую сферу. Данная метафора характеризует политика как шутника, остролова и весельчака. Его слова – это шутки, его поступки комичны. Сравнивая политического деятеля с *Гансвурстом*, автор метафоры предлагает развлечься, наблюдая за представлением.

Кроме конкретных персонажей, за которыми закреплены их характеры и поступки, герои и злодеи могут обозначаться вполне обезличенно, как в примере 104 *Ober-Bösewicht* (нем. *верховный злодей*). Абстрактные номинации менее экспрессивны, поскольку предлагают адресату достаточно широкое поле для домысливания образа.

Следующей особенностью сопоставления метафорических моделей русского и немецкого медиа-политического дискурса станет факт отсутствия примеров метафор «автор» и «сценарист». Достаточно серьезный поиск метафор *автора* или *сценариста* показал, что эти понятия не употребляются метафорически для обозначения «тайного организатора какого-либо политического действия». *Автор* и *сценарист* в немецкой политической речи употребляются в прямом значении, как «человек, написавший какой-либо политически значимый текст». Если в российском политическом пространстве можно говорить о *сценаристе* акции, а в прочих случаях о *сценаристе* и *авторе* текстов, то в немецком корпусе текстов метафорического словоупотребления указанных примеров не выявлено.

Метафоры «руководителя» достаточно частотны и популярны в немецком политическом дискурсе. При этом источниками метафор могут выступать: сфера балета *Choreograph* (нем. *хореограф*) (пример 114), музыка

Dirigent (нем. *дирижер*) (пример 115), театр *Puppenspieler* (нем. *кукловод*) (пример 116) или *Strippenzieher* (нем. *закулисный руководитель*) (пример 116), также в немецкой политической публицистике встречаются фразеологизмы, вроде *alle Fäden zusammenlaufen* (нем. *держат нити в руках*) (пример 114) и *die Fäden entgleiten* (нем. *выпустить нити из рук*) (пример 116), которые обозначают процесс управления чем-либо или кем-либо. Стоит обратить внимание на пример 115, который содержит не только метафору *дирижер*, но и музыкальный термин *Blatt spielen* (нем. *играть с листа*), который крайне органично в тексте показывает безвольность политика, его приверженность программе и определенному политическому курсу. Этот пример является еще одним подтверждением, что музыка как сфера-источник метафор в немецком медиа-политическом дискурсе крайне важна.

В I фрейме мы отмечали метафору *дрессировщицы* (пример 58), которой также можно переносно назвать руководителя, при этом очевиден тот факт, что подчиненные логически сравниваются с **дрессируемыми животными**. С другой стороны, *дрессировщица* является цирковым артистом, что позволяет использовать данную метафору для характеристики политика как части цирковой иерархии.

«Ядром» концепта в данном фрейме стали профессиональные термины сценического искусства (*главная роль, коронная роль, ведущая роль*), ампула и роли (*хореограф, дирижер, статист, кукловод*), имена персонажей кукольного театра (*Касперль, Фея, Крокодил*). К «периферии» мы отнесли словосочетания, используемые в качестве синонимов для обозначения главных и второстепенных артистов (*все нити стекаются в руки, упустить нити из рук, вторая скрипка*).

3.3. Фрейм «Место выступления, сценическое оформление спектакля, зрелища»

Данный фрейм содержит примеры, которые можно классифицировать на две отдельные группы, а именно: «Место выступления», куда бы вошли такие примеры, как: *сцена, арена, подиум, подмости* и «Элементы оформления зрелища», с такими примерами: *декорации, свет софитов, танцы, песни и цирковые медведи, карусели, парики, дамские платья*. Кроме того, можно было бы выделить и третью группу «Значимые элементы архитектуры театра и цирка», где бы мы обсуждали такие примеры: *галерка, кулисы, ложе, партер, оркестровая яма* и т.п. Мы полагаем, что первая группа является «ядром» концепта в данном фрейме, поскольку перечисленные существительные являются ключевыми при сравнении места политического выступления и театральной сцены. Вторую группу можно также отнести к «ядру», поскольку эти лексемы и словосочетания сравнивают косвенные политические события с элементами зрелищных выступлений. Третья группа существительных является «периферией», поскольку освещает второстепенные детали театрального интерьера, где не происходит самой игры, но совершаются значимые события. Указания на третью группу мы не выносили в формулировку фрейма, поскольку эти примеры достаточно далеки от «ядра» концепта «театр».

118. *Хочу поздравить мою команду, а также лучшего американского вице-президента Джо Байдена», - добавил Обама, когда его напарник и его супруга Джилл **вышли на подиум**.*

119. *Мы еще не научились превращать таким образом структурированные выборы в некую общую политическую **арену**.*

120. *Основные производственные мощности и сырьевые запасы контролируются узкой элитной группой. Наличие левых партий в*

парламенте сегодня — в большей степени **декорация**, так как на принятие основных решений они влиять не могут.

121. Политик наслаждался вниманием и обращенным к нему **светом софитов**. Впрочем, его сторонникам вовсе не показалось, что республиканец тщеславен.

122. Мы общаемся со всеми политическими силами. РПНУ — одна из полутора десятков партий, она стала источником вброса, а субъект остался за кулисами.

123. В этот раз на галерку зала палаты представителей была приглашена Трейси Хепнер, супруга первой генерала-открытой лесбиянки в американских вооруженных силах Тэмми Смит.

124. Я призываю Петра Алексеевича поснимать билборды со своей рекламой на десятки миллионов гривен. А также прекратить **поездки по регионам с танцами, песнями и цирковыми медведями**», — сказала она. «Устраивать пиарцину во время избирательной кампании, на мой взгляд, аморально», — подчеркнула экс-премьер.

125. И проходил он, по словам муниципального депутата Гагаринского района Елены Русаковой, в лучших традициях выборов и митингов в поддержку власти — **с каруселями***, разнарядками для бюджетников и дезинформацией жителей.

126. Его редактор Мэтт Драддж опубликовал короткий ролик, отснятый в **гримерке** кандидата в вице-президента Джона Эдвардса.

127. Впрочем, рынки приняли за данность тот факт, что Б. Бернанке не развеял неопределенность насчет очередного вмешательства ФРС в экономический процесс. Многие инвесторы все-таки полагают, что инструменты, о которых говорил Б. Бернанке, все же есть и Федрезерв еще может **вытащить очередного кролика из своей шляпы**.

128. В ходе отчета Путин выступал перед депутатами и отвечал на их вопросы, а кабинет министров в полном составе в это время находился в правительственной **ложе** парламента. В преамбуле к отчету премьер назвал новую традицию «еще одним шагом вперед по развитию нашей политической системы».

129. В это время **партер** Госдумы заполнился другими депутатами от ЛДПР, покинувшими свои места, чтобы защитить своего лидера.

131. Пока политический **хор на сцене поет** любовные **серенады**, из **оркестровой ямы**, где окопался Онищенко, **звучат аккорды** блокадной симфонии Шостаковича. Немудрено, что у украинского **зрителя**, на которого рассчитана вся эта **постановка**, возникает непреодолимое желание побыстрее выйти из зала, не дожидаясь **антракта**.

132. ... где **разогревала публику** вывернутыми губами будущая депутатша от ЛДПР Маша Малиновская.

133. Власть обречена, если она немедленно не запустит развитие, не спасет от гибели нищий народ, не возведет русские университеты и научные школы. Не запустит в небо русские самолёты и русские космические корабли. Не **сдёрнет** с головы русской интеллигенции **дурацкий колпак**, не стянет с неё целлофановый мешок и не выпустит на **авансцену** идеологов русского развития, русского спасения и русской Победы.

* Необходимо для сопоставления с немецкими примерами

134. Но больше всего журналистов украинского правительственного пула взволновали кадры прохода премьеров в переговорную комнату, где — впервые за время визита — журналисты оказались слева от Путина. На кадрах, которые в четверг тиражируют украинские СМИ, были видны синяк и отек вокруг левого глаза, которые оказался не способен скрыть **грим**.

135. "Послание Федеральному собранию" Путина — подвиг разведчика. Операция под прикрытием. Активное мероприятие. Это пулемет, загримированный под букетик гвоздик. Топор, увитый свадебными лентами. Зурабов в **пуантах и розовом трико, танцующий "танец маленьких пенсионеров"**.

136. Выдвижение Евгении Чириковой состоялось на **деревянных подмостках** в Химкинском лесу, где собралось около четырех десятков активистов ее движения и общественников.

137. А мои свидетельства, которые я добывал на Болотной площади, говорят о том, что среди «болотников» был **переодетый в дамские платья** корпус американских морских пехотинцев, а также из Южной Африки туда привезли стадо павианов, и часть этих павианов танцевала на трибуне.

138. Основным действием в театральном перформансе становится публичная порка **чучела Чубайса**. "От имени всех пенсионеров", — делает несколько взмахов ремнем пожилой участник митинга. "За всех инвалидов", — шарахает по лежащему чучелу костью женщина. **Рваные носки у куклы с потухшей лампочкой вместо головы с рыжим париком**, символизирующей Чубайса, означали прогнившую систему РАО ЕЭС.

139. Предъявляя суду свои обиды, они и дело выставляют сугубо частным, что позволяет «министерству выборов» **сесть на любимого**

конька: да, нарушения и злоупотребления имели место, но они не сказались существенным образом на общих показателях.

140. *Объявили, что каждый, кто проходит по приговору окружного суда Белграда о геноциде югославского народа, подлежит задержанию в случае, если он окажется на территории России и Белоруссии? Ладно, не надо объявлять, но можно ведь просто задержать кого-нибудь из того списка и **тянуть волынку**, ссылаясь на решение белградского суда, как они это делают сейчас с Бородиным, кивая на каких-то охранников при банках на территории сонной Швейцарии?*

141. *...Сначала в конце 80-х, потом в начале 90-х, потом во второй половине 90-х, потом в начале 2000-х... Сил нет, когда одну и ту же **шарманку** бесконечно, с одним и тем же скрипом и взвизгиванием **крутят** почти одни и те же люди, — и обученная молодежь с энтузиазмом впрягается в нее же.*

Данный фрейм объединяет базовые примеры стертых театральных метафор, используемых в публицистике при описании различных политических событий страны. Отметим то обстоятельство, что после сравнения событий политической сферы и театральных выступлений (Фрейм I), а также после сопоставления политика и актера (Фрейм II), третьим частотным сравнением следует считать метафорическое отождествление здания, в котором совершаются политические действия, с театральным зданием или цирковым шатром. Кроме целого здания (вроде Думы, Кремля, Белого дома) театральные параллели уместны и с какой-либо частью из перечисленных построек. С другой стороны, нами подобраны примеры, которые имеют отсылку к архитектуре не только театрального, но и циркового здания.

В I фрейме мы отмечали, что самым популярным является сравнение всей политической сферы с театром, а цирковые метафоры находятся на

втором месте. Вполне очевидными выглядят примеры сопоставления места, где выступает политик, со *сценой* (пример 131), *ареной* (пример 119), *авансценой* (пример 133), *подиумом* (пример 118) или *деревянными подмостками* (пример 136). Перечисленные примеры (примеры 119, 131, 133, 136) следует считать стилистически нейтральными, на том основании, что они давно приобрели статус клишированных и используются в устойчивых словосочетаниях, например, *театр военных действий* или *арена политической борьбы*.

В противоположность стилистически нейтральным примерам *политической сцены* и *политической арены* метафора *подиум* (пример 118), кажется, более свежей. Сопоставление политического выступления с показом моделей на подиуме раскрывает сему 'зрелищности' театра, поскольку политик, появляющийся на публике, сравнивается с моделью, демонстрирующей одежду. Такое сравнение достаточно явно дискредитирует конкретного политика, так как его выход метафорически сравнивают с демонстрацией костюма, а цель его появления или произносимые речи являются менее интересными.

Публичное появление политика должно нести определенную информацию. Докажем это предположение цитатой из статьи «Об иносказательности развода Путиных», опубликованной на сайте Всероссийской политической партии «Курсом Правды и Единения»: «Если бы заявление четы Путиных о предстоящем разводе не было бы спектаклем, несущим скрытый смысл не для публики, то им достаточно было посетить ЗАГС, оформить развод, а потом дать команду службе протокола президента сделать официальное заявление, не устраивая из этого события шоу, привязанное к двум балетам с иносказательными сюжетами. Поэтому с нашей точки зрения развод первого лица даже не государства-нации, а целого государства-цивилизации имеет бытовую и политическую подоплеку, которая в свою очередь связана с определенной символикой, хорошо

просматриваемой через либретто балета „Эсмеральда“» [электрон. ресурс: <http://www.kpe.ru/sobytiya-i-mneniya/ocenka-tendencii-s-pozicii-kob/3923-on-the-putin-allegorical-divorce>]. Из этой цитаты можно сделать вывод, что любой выход «в свет» политика всегда может быть истолкован в нескольких аспектах, а в ситуации, когда публичное появление лица не сопровождается каким-либо его заявлением или знаковым действием, выход могут сравнить просто с проходом по подиуму.

Продолжая сравнивать места публичных политических выступлений и театр, следует отметить некоторые названия архитектурных деталей театра, употребление которых давно вышло за рамки театрального дискурса, а именно: *декорации* (пример 120), *гримерку* (пример 126), *ложу* (пример 128), *партер* (пример 129), *кулисы* (пример 122), *галерку* (пример 123), *оркестровую яму* (пример 131). Данные элементы являются второстепенными в архитектуре театра, поэтому они не несут яркого эмоционального заряда, но отчетливо указывают на театральную сферу.

Отметим тот факт, что архитектура цирка значительно проще театральной, поскольку основными компонентами являются *манеж*, *зрительный зал* и *цирковой шатер* (пример 130). Кроме *шатра* достаточно ярким примером архитектуры цирка является лексема 'купол', которая, согласно данным РАС, ассоциативно относится не только к цирку, но и к церкви. Нами не обнаружены примеры употребления метафоры *купол* в политическом дискурсе в контексте циркового искусства.

Метафоры этого фрейма (по сфере-источнику) не всегда относятся к театру, а скорее являются, так сказать, паратеатральными. Пример 124 содержит яркий метафорический образ, сравнивающий избирательную кампанию с *танцами*, *песнями* и *цирковыми медведями*, т.е. с выступлением скоморохов или передвижным балаганом. Важным элементом данного образа является тот факт, что *танцы*, *песни* и *цирковые медведи* оформляют зрелищное выступление, но не являются им. В примере 124 речь

идет о предвыборной кампании, которую автор метафоры воспринимает вполне серьезно, но пиар-акции, сопровождающие эту кампанию, вызывают насмешку, а также и политик, окруженный элементами зрелищного представления, начинает выглядеть как *шут* или *скоморох*.

Интересен пример с *нюантами* и *розовым трико*, который добавляет в наше понимание сферы «театральность» балетное искусство. Ранее мы отмечали, что сфера «танцы» является достаточно популярной при метафорических сравнениях в российском медиа-политическом дискурсе. Данный образ, равно как и в примере 35 (*розовые панталоны, обтягивающие чулки и золоченый камзол*) являются частным случаем переодевания, являющимся важной частью клоунского искусства. Переодевание мужчины в женщину, женщины в мужчину, мужчины или женщины в животных очевидным образом демонстрирует несерьезность, шутовство и лицедейство. Примеры с переодеванием и маскировкой (надеванием маскарадного костюма) отсылают к театру масок, т.е. к разделению мира на реальность и иллюзию, подчеркнутую ярким облачением. Образы, связанные с переодеванием и сменой масок, являются более характерными для российского политического дискурса. Кроме того, лексема *грим* (пример 134) достаточно очевидно содержит отсылки к театральному и цирковому (клоунскому) искусству, поскольку в контексте примера 136 могли быть использованы и нейтральные номинации. Смешными и абсурдными выглядят *переодевания в дамские платья* (пример 136) и *рыжий парик* (пример 137), *дурацкий колпак* (пример 133), которые более уместны в варьете, карнавале или балагане, но в не классическом театре и тем более в политической сфере. Все эти элементы, сопутствующие выступлению артистов (клоунов), направлены на высмеивание самого политического поступка, сопровождаемого переодеваниями и гримом.

Укажем еще один очень яркий метафорический образ, который является специфичным для русской лингвокультуры, но не имеет прямого отношения к театру, а скорее близок к европейскому цирку, аттракционам и массовым гуляниям. Речь идет о метафоре **карусель** в примере 125. В российском медиа-политическом дискурсе эта метафора очень часто употребляется в ситуации описания каких-либо выборов, которые происходят нечестно. Для российских СМИ эта метафора достаточно обыденное явление, но для американских и европейских СМИ термин «избирательная карусель» абсолютно не ясен. Так, официальный представитель Государственного департамента США употребила термин «carousel voting», который оказался непонятным для представителей прессы, что видно из предположения одного из журналистов, пытавшегося угадать значение указанного выражения: «...Because children voting, I mean, it's not like they were sitting on horses going around in a circle» (англ. *Потому что дети голосуют, я имею в виду, это же не когда они садятся на лошадей и катаются по кругу*). Употребление метафоры **избирательная карусель** показывает, что в ходе выборов участвуют некие группы, которые голосуют по несколько раз на разных избирательных участках, тем самым выборы в глазах автора этой метафоры являются абсолютно не легитимными, а результаты не могут считаться реальными. Отметим еще раз тот факт, что метафора «избирательная карусель» не является театральной, но ввиду того факта, что этот образ близок к цирку, скоморошеству и шутовству, а в политическом дискурсе используется в переносном смысле для описания яркого, но фальшивого зрелища, мы включили эту метафору в наше исследование. Укажем то обстоятельство, что в немецком медиа-политическом дискурсе **карусель** можно отнести к цирковому искусству, что мы и покажем далее в примерах.

Рассмотрим немецкие примеры.

142. *Aber im Gegensatz **zur Dekoration** sind die Botschaften von Lyssenko an diesem Tag für die Ukrainer schwer zu ertragen: Die Terroristen hätten ein "blutiges Verbrechen" begangen und einen Transport von Flüchtlingen beschossen, die sich aus der umkämpften Großstadt Lugansk absetzen wollten, sagt der Armee-Sprecher.* (нем. *Но в противоположность **декорациям** послания от Луценко для украинцев в эти дни было сложно выдержать: Террористы начали «кровавые преступления» и стали обстреливать транспорт с беженцами, которые хотели скрыться из обстреливаемого города Луганска, говорит представитель армии*).

143. *Aber "er ist ein bisschen wütend", sagt Gysi auf dem **Podium**.* (нем. *Но он «немного злобный», сказал Гуси на **подиуме***).

144. Название статьи: *«Wahlen in Birma. **Maske der Diktatur**».* (нем. *Выборы в Бирме. **Маска** диктатуры*).

145. Название статьи: *«Aufstand in Libyen. Die **Maske fällt** ».* (нем. *Восстание в Либии. **Маска** падает*).

146. Название статьи: *«Hinter Putins eiskalter **Maske** verbirgt sich ein Vulkan».* (нем. *Позади холодной как лед **маски** Путина скрывается вулкан*).

147. *Sarkozy hat daraus gelernt und nicht sonderlich verbissen um **Lametta** gekämpft.* (нем. *Саркози вынес из этого урок и не особенно упорно боролся за **мишуру***).

148. *Der 42-Jährige sei sehr ehrgeizig und wolle der Welt beweisen, dass er mehr als ein **Hampelmann** Putins sei. (...)Reitschuster hält es momentan für wahrscheinlicher, dass Putin weiterhin **die Fäden in der Hand halten** und Medwedjew als Prinzregent agieren wird. Wie die Mehrheit der Experten geht er davon aus, dass **hinter den Kulissen** weiter gekämpft wird und noch nicht*

entschieden ist, wer sich durchsetzt. (нем. Сорокадвухлетний [политик] тщеславен и хочет доказать миру, что он нечто большее чем **Хампельман** Путина. (...) Борис Райтшустер считает на данный момент наиболее вероятным, что Путин в дальнейшем будет **держат** **все нити в руках**, а Медведев будет **исполнять роль** принца-регента. Как и большинство экспертов, он исходит из того, что за **кулисами** в дальнейшем будет борьба, и все еще не известно кто одержит победу).

149. *Ich habe keine Lust mehr, für politische Idioten **den Hampelmann** zu spielen.* (нем. У меня нет больше желания **играть роль Хампельмана** для политических идиотов).

150. *Tatsächlich war Cowens Auftritt auch sein **Schwanengesang**.* (нем. Появление Ковенса фактически стало его **лебединой песней**).

151. *Frau Merkel ist mir sympathisch, weil sie nicht dieses Gockel-Gehabe zeigt. Sie schlägt keine Pfauenräder. Ihre Stärke ist die nüchterne Analyse, aus der politische Entscheidung folgt. Aber manchmal braucht Politik Symbole. Wenn das Vertrauen **flöten geht**, müssen Sie auch mal auf den Tisch hauen.* (нем. Госпожа Меркель мне симпатичная, поскольку она не показывает «дерзкое поведение». Она не распускает хвост. Ее сильная сторона – это здравый анализ, следующий из политических решений. Но иногда политику требуется символ. Когда **теряется** (букв. нем. 'идти, играя на флейте') доверие, вам следует ударить по столу).

152. sueddeutsche.de: *So etwas nutzt Geert Wilders aus? **Мак**: Das tut er. Wilders war und ist auch ein guter **Rattenfänger von Hameln**, der wunderbar **Flöte spielen** kann.* (нем. Вопрос: Гирт Вильдер использует что-то такое? Мак: Он делает это. Вильдерс был и остается отличным **Крысоловом из Гамельна**, который умеет прекрасно **играть на флейте**).

153. *Dass der israelisch-palästinensische der "Kern" aller Nahostkonflikte sei, war schon immer falsch – eine Mär, die mit der Wirklichkeit so viel gemein hat wie eine **Blockflöte mit einer Basstuba**.* (нем. Что израильско-палестинский конфликт будет «ядром» всех ближневосточных конфликтов – всегда было неправдой, выдумкой, которая имеет с реальностью столько же общего, сколько у **блокфлейты и тубы**).

154. *Das war 1848 nicht so, als die wildesten Aktionen nicht etwa die Erstürmung von Rathäusern und Fabriken waren, sondern die Veranstaltung von **Katzenmusiken** vor den Häusern von Politikern und Fabrikherren.* (нем. Этого не было в 1848, когда смелыми действиями были не штурм муниципалитетов и фабрик, а организации **какофонии** перед домами политиков и владельцев фабрик).

155. *Wie viel echte Harmonie in diesen Worten steckt und wie viel **Theater**, das ist an diesem Abend schwer auszumachen. Als gesichert darf gelten, dass die Union die **Lobeshymne** auf die Grünen auch als ein Signal an die SPD verstanden wissen will.* (нем. Сколько настоящей гармонии находится в этих словах и сколько **театральности**, которую сложно обнаружить этим вечером. Следует считать очевидным, что Союз хочет, чтобы его **дифирамбы** Зеленым были поняты в качестве сигнала СПДГ).

156. Название статьи «**Die Groupies des Helmut Schmidt**». Далее в тексте самой статьи. *Jede tatsächliche oder vermutete Eigenheit Schmidts wird von den Autoren mit **Halogenscheinwerfern ausgeleuchtet**, zum Beispiel der starke Tabakkonsum, die Sympathie des früheren Regierungschefs für China oder das Missverhältnis zum FDP-Politiker Hans-Dietrich Genscher.* (нем. Любая фактическая или гипотетическая черта Шмидта попадает **под свет галогеновых прожекторов** авторов, например, пристрастие к табакокурению, симпатии к прежнему руководителю китайского правительства или разлады с СвДП политиком Хансом-Дитрихом Геншером).

157. *Aber um die ägyptischen Wirtschaftsdaten des vergangenen Jahres und die Rivalitäten in der Armee zu erfassen, braucht man keine **Zauberkräfte**. Weniger **Hokuspokus**, mehr Politik - was wäre das für ein Fortschritt für dieses strapazierte Volk.* (нем. *Чтобы учитывать египетские экономические показатели прошлых лет и соперничество в армии, не требуется **волшебных чар**. **Меньше фокусов** – больше политики, что было бы шагом вперед для измотанного народа*).

158. *Lange hielt Gauland sich der Landespolitik fern. Er kümmerte sich um sein **Steckenpferd**, den Umgang mit Russland.* (нем. *Гауланд долго сторонился политики. Он беспокоился о своем **любимом коньке**: отношениях с Россией*).

159. *Ein "Monument der italienischen Geschichte" wie Montanelli habe sicher auch niemals den Wunsch verspürt, "die **hohen Absätze** und die schlechte **Perücke** eines politischen Parvenus zu tragen". Berlusconi sei längst dabei, "sich mit seiner verbalen Leichtfertigkeit zu einer Grotteske zu degradieren, wie ein **Clown**, dem die **Schminke auf dem Gesicht zerrinnt**".* (нем. *«Монументом итальянской истории», которым Монтанелли себя точно никогда не ощущал, «**надевая высокие каблуки и плохие парики политического нувориша**». Берлускони с давних пор принимает в этом участие «с его словесной опрометчивостью снижая все до гротеска, как клоун, **размазывающий грим по своему лицу**»).*

Пространство, в котором совершаются различные политические действия, в Германии также часто сопоставляется со зданием театра. Наиболее типичными метафорами, «ядром», используемым для описания пространства политических действий, являются: **Bühne** (нем. **сцена**) (пример 52), **Manege** (нем. **манеж**) (пример 103), **Podium** (нем. **подиум**) (пример 143). **Сцене** противопоставляются **Kulissen** (нем. **кулисы**) (пример 43), а между сценой и кулисами находится **Vorhang** (нем. **занавес**) (пример 52). Состав данного фрейма в немецком языке мало отличается от русского, поскольку

эти метафоры имеют достаточно простую структуру, т.е. состоят из одного слова. Кроме того, словарное толкование этих метафор в сопоставляемых языках идентично, о найденных расхождениях будет сообщено далее в этой главе.

Отметим тот факт, что в немецком медиа-политическом дискурсе нет лексемы «подмостки», означающей «переднюю часть сцены», поскольку это понятие передается через *Bühne* (нем. *сцена*), *Bretter* (нем. *сцена*) или *Podium* (нем. *подиум*). Случаев переносного употребления более подходящего термина *Brettergerüste* (нем. *подмостки*) нами не выявлено.

На сцене также могут быть различные *Dekoration* (нем. *декорации*) (пример 142) и *Lametta* (нем. *мишура*) (пример 147), при этом *мишура* может обозначать нечто бросающееся в глаза, но не являющееся действительно ценным. Именно в таком значении употреблена эта метафора в 147 примере. Метафора *Halogenscheinwerfern* (нем. *свет галогеновых прожекторов*) используется для образной характеристики пристального внимания ко всем мелочам (пример 157) и имеет отсылку к декорациям театральной сферы и сферы кино.

Мы уже отмечали тот факт, что в немецком медиа-политическом дискурсе используется значительное количество конкретных персонажей, за которыми закреплены определенные имена, особенности характера и манеры поведения. Не вызывает удивления частотность и актуальность метафоры *Maske* (нем. *маски*) (примеры 144, 145, 146), которая отчетливо показывают что у политика есть истинное лицо, которое он скрывает, и общественное лицо, которое он демонстрирует. С другой стороны, метафора *маска* показывает, что за образом диктатора (пример 144) может скрываться нечто совершенно противоположное, это же отмечено и в примере 146, где холодная как лед *маска* скрывает вулкан. *Маска* может употребляться как синоним к слову *занавес*, поскольку обе лексемы скрывают нечто реальное. Следует отметить, что слово «маска» заимствовано из арабского языка, где

оно обозначало «шута, насмешника». Под «маской» скрывают правду, поэтому разоблачить политика можно *сорвав с него маску*. Политик сам может себя разоблачить, когда у него *падает маска* (нем. *Maske fällt*) (пример 145).

Одним из лингвоспецифичных образов немецкого медиа-политического дискурса является *Hampelmann* (нем. *Хампельман*) (примеры 148, 149). Хампельман представляет собой традиционную немецкую игрушку в виде деревянной марионетки – «дергунчика». Образ Хампельмана отчасти пересекается с Касперлем и Арлекином, а в русском языке этот образ олицетворяет Петрушка, но мы проводим параллель с матрешкой, по причинам, которые будут изложены далее.

Значение Хампельмана в Германии довольно велико, о чем можно судить по наличию фразеологического оборота *sich zum Hampelmann machen*, что означает *сделать что-то смешным, стать посмешищем*, по отименному глаголу *hampeln* и *herumhampeln* с тем же значением. Хампельман (как и матрешка) являются определенным этапом развития деревянных игрушек в России и Германии. В каталоге «Хампельман и матрешка: Деревянная игрушка из Германии и России», опубликованном по результатам выставки деревянных игрушек в Москве в 1999 году, содержатся иллюстрации «игрушек-дергунчиков» и «фигурок-укладок» (т.е. Хампельманов и матрешек), производимых в Германии и в России с начала XX века. Идентичность техники исполнения этих игрушек подтверждает, что они создавались в обеих странах, но наибольшую популярность в России и Германии приобрел только один вид, ставший чертой национальной культуры.

Образ Хампельмана передает «недальновидность, доверчивость, подверженность чужому влиянию». Именно таково переносное значение слова 'Hampelmann', согласно словарю немецкого языка, размещенного на сайте www.duden.de. Этому персонажа, вероятно, стоило отнести к фрейму

«”Люди“ театра, театральные амплуа» в той части, где перечисляются основные персонажи кукольного театра в Германии, но это было бы не совсем верно. Хампельман часто сопоставляется с национальной русской матрешкой, на том основании, что, как и матрешка, Хампельман – это тип или шаблон, по которому выполняют игрушки разных тематик. Так, современные матрешки делают с портретами политических лидеров крупных стран, равно как и игрушки вида Хампельман. При этом матрешку отнести к театральной сфере достаточно трудно, поскольку она существует с конца XIX века, и отследить ее влияние на театральную традицию России достаточно проблематично. Хампельман, напротив, является достаточно старой игрушкой-марионеткой и его влияние на театральную традицию Германии можно представить. Так, драматург, театральный режиссер и писатель Карл Мальс в начале XIX века сделал образ Хампельмана главным в народном театре Франкфурта, написав «Хампельманиаду» (нем. *Hampelmanniade*) – три пьесы о Хампельмане. Примеры 148 и 149 фиксируют наличие у Хампельмана ниток, поскольку это кукла-марионетка или кукла-дергунчик, в отличие от Касперля, который зачастую был перчаточной куклой, куклой на шесте и иногда марионеткой. Марионетка может шевелить всеми конечностями по воле кукловода, в то время как Хампельман может только одновременно поднимать руки и ноги, когда кукловод тянет его за грузик. Таким образом, у Хампельмана принципиально иной механизм управления, чем у куклы-марионетки, потому мы включили этот образ в данный фрейм. В «Русском семантическом словаре» есть раздел «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. Аппликация, витраж, инкрустация, мозаика, резьба, тиснение, чеканка, гравировка», где приводятся такие примеры, как «дымковская игрушка», «художественное литье» и прочее. Мы полагаем, что в данный раздел можно было бы отнести и игрушки вида Хампельман.

Мы отнесли эту метафору в III фрейм, поскольку она непосредственно связана со сферой прикладного искусства, но не является метафорой конкретного персонажа с положительным или отрицательным прагматическим потенциалом. В 149 примере отмечается простоватость, наивность и доверчивость этого персонажа.

Нами отмечался тот факт, что «цирк» является популярной сферой, используемой в немецких публицистических текстах в виде метафор. Так, цирковыми (или скорее клоунскими) атрибутами следует считать *hohen Absätze* (нем. *высокие каблуки*) и *schlechte Perücke* (нем. *плохой парик*) (пример 159), которым метонимически негативно характеризуют политического деятеля. Кроме элементов клоунского одеяния, пример 159 содержит прямое сравнение абсурдного и гротескного поведения политика с *клоуном*, который *размазывает грим по лицу* (нем. *Schminke auf dem Gesicht zerrinnt*). Отсылкой к цирковому искусству мы также считаем слова *Hokuspokus* (нем. *фокус-покус*), произносимые фокусником в цирке во время волшебного трюка (пример 157). Данные примеры, безусловно, относятся к «периферии» концепта, поскольку означают явления, сопутствующие зрелищам, но не являющиеся таковыми.

В немецкой политической публицистике часто употребляется образ «карусели». Так, например, заголовки статей: «Machtkarussell in Berlin», «Aus dem Karussell geflogen», «Das Karussell ist eröffnet». Статья, посвященная «избирательной карусели в России», получила название «Russisch Karussell». Зачастую *карусель* употребляется метафорически, так, с открытием карусели могут сравнивать начало какого-либо дела, а потерю должности могут сопоставить с *вылетом с карусели*. Примечателен фразеологизм *mit jmdm. Karussell fahren*, который в разговорной речи употребляется в качестве синонима к глаголу «критиковать, отчитывать». Непосредственно с *каруселью* связан образ *любимого конька*, который имеет схожую семантику в русском и немецком языках. Укажем яркий фразеологизм «сесть на

любимого конька» (пример 139), имеющий непосредственное отношение к карусели. Немецким аналогом с тем же значением следует считать *sein Steckenpferd reiten*, а английским – *to be on one's hobbyhorse*, которые имеют прямое отношение к катанию на карусели, а, следовательно, и к группе цирковых метафор в английском и, соответственно, в немецком языках. В российском политическом дискурсе данный фразеологизм не имеет ассоциативных связей с цирком или театром.

Отметим примеры (примеры 151, 152), где употребляется метафорический образ *флейтуиста* или *ein guter Rattenfänger von Hameln* (нем. *играющий на флейте Крысолов из Гамельна*). В II фрейме мы уже приводили в пример данный образ. Крысолов из Гамельна играл на флейте (нем. *flöten*) и увел всех детей из города на погибель в качестве мести жителям города. Логичным выглядит предположение, что немецкий глагол *flötengehen* (пример 151) со значением «пропадать, теряться» может быть связан с сюжетом Крысолова, поскольку именно игрой на флейте этот персонаж завлек крыс, а после и детей. И следующим логичным предположением можно назвать фразеологическое выражение *jm. Flötentöne beibringen* (нем. *научить уму-разуму*), которое ассоциативно связано с сюжетом сказки про Крысолова. Однако данные этимологических словарей немецкого языка не подтверждают данную гипотезу. Данные метафоры относятся к «периферии» концепта «театр», поскольку являются ситуативными. С другой стороны, дать однозначную стилистическую характеристику персонажу «Крысолов из Гамельна» достаточно сложно, поэтому проводя параллель между этим героем и политическим деятелем, автору необходима контекстуальная поддержка этого образа. Так, например, прогнозируя результаты реформ как негативные для экономики страны, политический комментатор может использовать образ Крысолова, который очаровывает слушателей своей игрой, но на самом деле ведет страну к экономическому краху.

Остановимся на примерах метафорического употребления музыкальных терминов и понятий в немецком политическом дискурсе, которые также относятся к области «периферии» концепта. Пример 150 содержит фразеологизм *Schwanengesang* (нем. *лебединая песня*), который употребляется для описания необычного и яркого, но последнего публичного появления политического деятеля. Другим примером является выражение *Lobeshymne* (нем. *петь гимны/дифирамбы*) из примера 155, используемое для обозначения нарочито дружеских отношений между политическими объединениями.

Katzenmusiken (букв. нем. *кошачья музыка, какофония*) употреблено в примере 154 для обозначения шумных, бессмысленных речей протестующих. Обратим внимание на тот факт, что в российском политическом дискурсе уничижительная характеристика слов какого-либо политика или группы людей часто называется *кудахтаньем/кукареканьем* (например, «Ранее сообщалось, что Минобороны России назвали «кукареканьем» заявление о присутствии российских войск в Донбассе»), поскольку курица в русском языке ассоциативно связана с глупостью, а петух с ранним криком. В РАС реакция «курица» следует на такие стимулы, как: *жареная, петух индюк, безмозглый, тупица, мозги* и пр. В немецком языке образ кошки может ассоциироваться с чем-то бессмысленным, напрасным, что отмечено во фразеологизме *für die Katz sein* (нем. *быть напрасным, ненужным*).

Отметим музыкальную параллель, используемую в примере 153, для указания на различия двух вещей, а именно: лжи и реальности, *Blockflöte und Basstuba* (нем. *туба и блокфлейта*). Интересным в данном контексте является факт сопоставления двух духовых музыкальных инструментов, а не, например, духового и ударного, где отличия более очевидны.

Укажем на значимую роль образа скрипки в немецком политическом языке. Во-первых, *erste Geige spielen* (нем. *играть первую скрипку*) может употребляться в качестве синонима к *erste Rolle spielen* (нем. *играть главную*

роль). Во-вторых, описание человеческого состояния абсолютного счастья также возможно передать через фразеологизм *jmdm. hängt der Himmel voller Geigen* (нем. *У кого-то небо наполнено скрипками*). В-третьих, одно из самых грубых и пейоративных слов в немецком языке – *Arschgeige* содержит компонент *Geige* (нем. *скрипка*). В разговорном немецком языке словом *Geigenkasten* (нем. *футляр для скрипки*) шуточно обозначают обувь большого размера. Все перечисленные примеры используются метафорически в СМИ, включая печатные СМИ и телеканалы. Мы не приводим конкретные примеры, поскольку они достаточно далеки от сферы театра.

3.4. Фрейм «Элементы представления, зрелищные жанры»

В данную группу мы отнесем примеры метафорического употребления различных зрелищных жанров (например, *трагедия, комедия, драма, водевиль*), которые ассоциируются в современном политическом языке с какими-либо публичными политическими выступлениями и поступками. Кроме того, различные элементы театрального представления (например, *первый акт, антракт, кульминация, пролог, немая сцена*) также перешли в сферу обсуждения политики, изменив коннотацию с нейтральной на эмоционально-экспрессивную. Основные метафоры в данном фрейме будут представлены именем существительным.

160. *Отношения между Москвой и Веной, где расположена штаб-квартира ОБСЕ, и Варшавой, где заседает БДИПЧ, вообще стали походить в последнее время на «водевиль», отмечает издание.*

161. *Я все пытаюсь определить жанр — **комедия** это или **драма**, — сказал Навальный, впервые с начала процесса его голос дрожал. — Я бы сам относился к этому с иронией, но здесь есть люди, для которых это больше похоже на **драму**. Я бы хотел сейчас, стоя здесь, извиниться перед Петром Офицеровым и его женой, потому что они случайным образом были схвачены и взяты в заложники.*

162. *Остальное ТВ с жанрами запуталось. Оно явило городу и миру даже не **драму**, а **мелодраму** младенческой демократии в ВИЧ-инфицированной большевизмом стране, которой непременно нужна одна правящая партия.*

163. *На этот раз обойдется «**без оперетты**» ответных санкций, уверил «Газету.Ру» официальный представитель ДНР Андрей Родкин. «Санкции для нас не новость, Игорь Иванович Стрелков уже давно под ними. Мы не будем **устраивать оперетту** и запрещать въезд разным людям на территорию ДНР.*

164. Но сторонники президента ясно дали понять, что хотели бы видеть **репризу** «шоу Юлии и Виктора» и никогда не простили бы Ющенко, что он игнорировал их интересы», — полагают журналисты.

165. В знаменитом выступлении Никиты Хрущева в ООН в 1960 году, а также в его репликах и, так сказать, **репризах** (как то: стук ботинком по **пюпитру**) с места было через край экспрессии.

166. Это производит некрасивое впечатление, даже если ты и не фанат Стрелкова, все-таки люди находятся под ударом и смертельным риском, а тут какой-то московский **фарс**.

167. Но они не командовали штурмом, а раздавали комментарии журналистам. Выламывали двери не больше десяти человек. Массовость создавали многочисленные журналисты, которые записывали эффектные **стендапы** прямо на фоне орудующих лопатами погромщиков.

168. Программная речь Прохорова, которую он произнес перед многочисленными делегатами и журналистам, выглядела как типичный американский **стендап** и меньше всего была похожа на аналогичные партийные выступления других политических лидеров.

169. Совещание лидеров фракций при участии президента Виктора Ющенко в здании его секретариата длилось весь день, состояло из двух **актов с антрактом**, второе действие закончилось к ночи.

170. В зале началась **настоящая истерика**. Его попросили **повторить на бис**, он повторил: ну, Пехтин, то есть он даже не понял, кто это. Генпрокурор также сетовал, что узнает все новости из СМИ.

171. По мнению издания, хотя на установление виновников **трагедии** потребуется время, случившееся является «ужаснейшей катастрофой,

кульминацией жесточайшего конфликта, который давно следовало прекратить».

172. *Да, он креативно выступает на митингах, может придумать мизансцену, которая попадет в эфир. Но это не имеет отношения к молодежной политике, а он, на минуточку, продолжает быть председателем совета партии по молодежной политике.*

173. *Поэтому показательные процессы, аресты, преследования свидетельствуют не столько о кровавом режиме, сколько о пародии на кровавый режим. Тем не менее из этой стилистической вампуки рождается одна важная тема – противостояние человека и государства.*

174. *Так реагировали они на появление главной фигуры "Марша" — Вождя, который шествовал, раздвигая толпу, образуя вокруг себя волны и завихрения. Его приветствовали, аплодировали, выше вздымали знамена. В рядах лимоновцев послышалась барабанная дробь. Вождь, сопровождаемый телохранителями в кожаных куртках, остановился в толпе, которая сгущалась вокруг.*

175. *Вот потому-то мы наберемся терпения и подождём следующего акта этой занятой драмы, который вряд ли будет скучен. Скоро третий звонок, господа! Долговые пирамиды, как страшные декорации дантова ада, уже трепещут, они готовы обрушиться, под звуки выстрелов тех ружей, что висят на стене с предыдущего акта.*

176. *Символом партии стал подсолнух. На эмблеме «Гражданской силы» изображена правая рука, крепко сжимающая в кулаке зеленый стебель ярко-желтого цветка. Сразу после одобрения делегатами съезда подсолнуха в зале погас свет и заиграл партийный гимн.*

177. Но, увы, **кульминационным моментом спектакля** предсказуемо оказался всё-таки Иран с его ядерной программой. Именно этот пункт был поставлен в центр как на Генеральной Ассамблее, так и на Совете Безопасности ООН, где Обама взял на себя функции председательствующего и с небывалой силой заклеил Иран за строительство "секретного второго завода по обогащению урана". (...) Роль России снижена, а главное внимание уделено растущим гигантам и борьбе с ними с опорой на своих традиционных западных союзников. Эту **"немую сцену"** вполне можно рассматривать как **финал спектакля**, поставленного в Нью-Йорке и Питтсбурге, но одновременно — и как **пролог** к последующим событиям на мировой сцене с Бараком Обамой в главной роли.

178. Пришел президент Тиблов с другими чиновниками. Присутствующим раздали свечки. Но еще до того, как **зазвучала музыка**, в углу около сцены уже раздались первые всхлипы.

179. Вот смотрю я на них и сильно сомневаюсь. **Все на своих местах и шоу начинается.** Россия летит в пропасть, после чего если и останется что-то с похожим названием, то вряд ли это государственное образование будет нести хоть немного близкую Русскому миру идеологию.

«Ядром» концепта «театр» в данном фрейме станут такие жанры представлений, как: *комедия, трагедия, драма, фарс, водевиль, мелодрама, оперетта, реприза, пародия*. На гипотетическом уровне все перечисленные примеры разумно отнести в данный фрейм, хотя некоторые примеры уместны и в других фреймах или даже работах, написанных о других классах метафор. В «Русском семантическом словаре» по общей редакцией Н.Ю. Шведовой лексема «комедия» представлена в таких подмножествах, как: «Бытие. Материя. Пространство. Время», «Поведение, поступки, не

соотносимые с конкретным душевным свойством, чертой характера, складом натуры», «Словесное искусство. Литература», «Слова дейктические и оценивающие». Подобное разнообразие относится и к остальным примерам, поэтому наша классификация примеров по фреймам не является единственной или наиболее точной. К «ядру» концепта в данном фрейме также относятся существительные, словосочетания и фразеологические обороты, которые обозначают определенный фрагмент выступления, начало выступления или его окончание (*повторять на бис, мизансцена, барабанная дробь, третий звонок, в зале погас свет, кульминационный момент, немая сцена, финал спектакля, зазвучала музыка*). Данные примеры метафорически называют различные политические действия, используя при этом театральный язык, что указывает на скептическое и недоверчивое отношение к ним. К «периферии» концепта мы отнесли словосочетания и фразеологизмы, обозначающие зрелищные номера (*звучат аккорды, хор поет серенады, вытащить кролика из шляпы, сесть на любимого конька*), поскольку эти номера, как правило, являются частью из программы или существуют на фоне самого представления, но не сводятся к нему.

Двумя древнейшими жанрами театрального драматического искусства являются «комедия» и «трагедия». Важно подчеркнуть, что этимологически слово «драма» переводится с греческого как «действие», а с исторической точки зрения драма – это ритуальные действия, посвященные адорации Дионису. Эти действия не являлись комическими или трагическими, таким образом, драма – это обобщающее, родовое слово по отношению к комедии и трагедии. Второе, переносное значение лексемы «драма» обычно толкуется через синонимы: несчастье, тяжелое событие. В современной политической публицистике более употребительным является второе значение слова «драма», что проиллюстрировано в примерах 161 и 162. Обратим внимание на тот факт, что зачастую театральные жанры используются парами. Если в примере 161 противопоставляются *комедия* и *драма*, что показывает

противоречивость ситуации, возможность положительного или отрицательного результата судебного дела (как в примере 161), то в примере 162 употреблены *драма* и *мелодрама*. Семантические различия между *драмой* и *мелодрамой* в примере 162 никак не выражены, поэтому можно предположить, что автор этого сравнения предлагает выбрать «из двух зол», поскольку и драма, и мелодрама используются обычно при отрицательной оценке каких-либо политических событий.

Метафорами, которые характеризуют нарочито лживые слова политиков, очевидно фальшивые эмоции, являются *фарс* (пример 166), *водевиль* (пример 160), *комедия* (пример 161), *реприза* (примеры 164 и 165). Обратим внимание на слово *реприза* (пример 165), которое в прямом значении толкуется как 'легкая, юмористическая сценка на эстраде или в цирке'. У метафоры *реприза* отсутствует яркая отрицательная коннотация, а скорее можно говорить о насмешке и иронии, передаваемыми с помощью этого слова. Интересен пример 163, где упоминается *оперетта*. Лексема «оперетта» является ярким показателем того факта, что термин, лишенный специальной области употребления, теряет компоненты своего значения. В примере 163 *оперетта* употреблена в качестве полного синонима к словам «шоу», «театр», «клоунада», «балаган». Данная метафора является достаточно яркой в стилистическом плане, поскольку она не так часто употребляется в политической публицистике.

Можно уверенно предположить, что в политическом дискурсе специфика *фарса*, отличающая его от *комедии* и *водевиля* как театральных терминов, полностью утрачена. Что очередной раз подтверждает нашу мысль о процессе детерминологизации специальных слов с постепенным размываем их семантики. Примеры 161, 163 и 164 содержат термины, которые строго определены в театральной сфере, но в сфере политики они могут употребляться в качестве синонимов. Отметим тот факт, что метафора *фарс* в «Русском семантическом словаре» в значении «Нечто лицемерное,

циничное» отнесена авторами к подмножеству «Слова оценивающие и дейктические». Вернемся к примеру 164, где употребляется метафора *оперетта*. На первый взгляд разница между комедией, водевилем, репризой и опереттой очевидна, поскольку три первых жанра относятся скорее к театральному искусству, а оперетта – к музыкальной сфере. Рассмотрим различия между словами «комедия», «реприза», «водевиль». Все три слова используются переносно в политическом дискурсе для выражения иронии и насмешки. Из всех трех только «реприза» передает добрую насмешку, иронию. Так, в примере 164 *реприза* используется в качестве музыкального термина, означающего повторение отрывка. В контексте примера 164 автор статьи желал бы увидеть «повторение» шоу Ю. Тимошенко и В. Януковича. Под «шоу», очевидно, подразумевается яркая полемика кандидатов в предвыборной гонке. Иная ситуация в 165 примере, где словом «реприза» называют вызывающее поведение Н.С. Хрущева. В этом случае мы можем толковать *репризу* как попытку в юмористической форме обозначить нетипичный пример общественного поведения политика. Реприза является коротким цирковым выступлением, клоунской сценкой, исполняемой между основными номерами в программе, вероятно по этой причине стук ботинком по кафедре (точнее – *нюпитру* в примере 165) сравнили с *репризой*, которая развлекала всех присутствующих в промежутке между серьезным обсуждением политических вопросов.

Комедия (пример 161) является очень популярной метафорой для описания неправдоподобного, «заказного» суда в российском политическом дискурсе. Процесс суда удобно сравнивать с комедией, поскольку, как и в комедии, в ходе судебного разбирательства существуют главные герои (фигуранты), второстепенные герои (свидетели), различные артефакты, которые помогают или мешают герою (улики, документы). Финал суда удобно сравнивать с финалом комедии, поскольку в финале все становится на свои места или скатывается в полный абсурд. В отличие от комедии,

водевиль (пример 160) маркирует несколько событий разного характера. Так, в самом примере 160 **водевилем** характеризуют взаимоотношения между государствами, которые происходят не только в виде официальных документов, общения первых лиц или обмена шпионами, но и в виде экономических ограничений. Метафора **водевиль** вносит элемент абсурдности в описание происходящей ситуации, что делает ее синонимом и к **театру абсурда**, и к **комедии**.

В приведенных контекстах есть несколько «музыкальных» образов. Так, медленное, повторяющееся действие или разговор может негативно характеризоваться в политической публицистике такими фразеологизмами, как: **тянуть волынку** (пример 140) и **крутить шарманку** (пример 141). Другими примерами, отсылающими нас к исполнению музыки, являются: **хор поет серенады** (пример 131) и **звучат аккорды** (пример 131), **пюпитр** (пример 165).

Интересен контекст употребления выражения **разогрев публики** (пример 132), который имеет очевидную отсылку к ситуации, когда перед выходом хедлайнера (англ. *headliner* – наиболее ожидаемый участник представления, концерта, фестиваля) выступает менее известный артист. В I и II фреймах мы отмечали, что сфера музыки достаточно активно используется для создания метафорических параллелей в политическом дискурсе России и Германии. С другой стороны, разогрев публики является элементом зрелища, когда перед настоящим выступлением на сцену выходят клоуны или шперхтальмейстер и пытается «расшевелить зал».

Двумя яркими примерами, негативно характеризующими политическую ситуацию в стране, следует назвать **пародию** и **вампуку** (пример 173). Очевидно, что **пародия** является ярким отрицательным образом, характеризующим саркастическое отношение автора такого сравнения. В примере 173 с пародией сравнивают ущемление прав либеральных

общественно-политических деятелей, что заключается в арестах этих деятелей по надуманным поводам. Кроме того, удачным выглядит термин *вампука*, который в прямом смысле означает повторяющиеся, нелепые поступки персонажей в спектакле. Так, с *вампукой* в примере 173 сравнивают аресты, обыски, преследования, уголовные дела и взлом личной переписки, которые не приносят никаких значительных результатов.

Рассмотрим примеры 167 и 168, где используется такой жанр публичных выступлений, как *стендап* (от англ. stand-up comedy, означающее 'сольное юмористическое выступление перед публикой'). Этот жанр появился совсем недавно в России и продолжает традиции декламаций и публичных речей Античности. Понять стилистическую характеристику *стендапа* достаточно сложно, поскольку, с одной стороны, стендап-комик (или тот, кто выступает в жанре стендап) смешит людей, говоря несерьезные и подчас глупые вещи, что роднит его с шутком и скоморохом. С другой стороны, в стендапе артист не использует атрибутику скоморошества – кривляния, имитации голосов, а напротив, ведет себя достаточно сдержанно, при этом увлекая публику своим повествованием. Метафора *стендап* в приведенных примерах 167 и 168 употребляется в качестве положительной характеристики политического выступления, не придавая такому сравнению комизма или насмешки.

Подобно тому, как ряд значимых элементов театрального здания перенесен в политическую сферу, различные элементы самого театрального действия используются в метафорическом виде в медиа-политическом дискурсе. В примере 169 сопоставляются совещание, проводимое президентом страны, с театральным выступлением, в котором выделяют *акты, антракты, второе действие*.

В ходе одного судебного процесса ответчик показал исключительную некомпетентность, путая фамилии и факты. Этот процесс получил

негативное описание в СМИ, поэтому неудивительно выглядит метафора **повторить на бис** (пример 170), которая достаточно ярко передает тот факт, что указанный судебный процесс имеет мало общего с реальностью.

Помимо явных отсылок к театральному выступлению, содержащихся во фразеологических оборотах **выйти на сцену** и **покинуть сцену**, означающих начало и конец какого-либо действия, в политической публицистике используются более сложные театральные понятия. Так, началу какого-либо действия может предшествовать **третий звонок** (пример 175), после которого, как известно, в зал больше не пускают зрителей, так как начинается спектакль. Другими семиотическими сигналами к началу представления являются **погасший свет** (пример 176), момент, когда все **зрители займут свои места** (пример 179) или когда **заиграет музыка** (пример 178). Отмеченные примеры показывают, что подобные символы невербального поведения участников театрального действия уместны и в политическом дискурсе. Вербальным примером начала несценического действия можно считать пример 179, где употребляется фраза **шоу начинается** или пример 177, где упоминается **пролог**.

Завершение театрального действия также может символически сопровождаться погасшим светом и падением занавеса. В политической публицистике нами обнаружен пример употребления выражения **немая сцена**, которая уместна как в финале пьесы, в конце спектакля, так и в публицистике. Завершение какой-либо ситуации может выражаться через сравнение с **финалом спектакля** (пример 177).

Кроме начала и окончания спектакля, в театральном искусстве большое внимание может уделяться конкретному поступку, совершаемому в середине всей постановки. Лексически акцентировать внимание на каком-либо определенном моменте можно с помощью термина **мизансцена** (пример 172), который подчеркивает важность момента повествования. Внимание к

событиям, происходящим перед финалом или влияющим на финал, можно сфокусировать путем сравнения какого-либо политического действия с *кульминацией* (пример 171) или *кульминационным моментом* (пример 177). Так, в рамках многосторонней политической встречи обсуждались некоторые темы, но самой важной оказалась тема ядерного оружия в Иране. Обсуждение самой важной темы в примере 177 было метафорически названо *кульминационным моментом*.

В цирковом искусстве внимание к какому-либо моменту выступления может привлекаться с помощью *барабанной дроби* (пример 174), после которой совершается какой-либо опасный трюк. В политическом дискурсе *барабанная дробь* может использоваться в прямом значении, так, поддержка политика на митинге может сопровождаться ударами в барабаны, криками в дудки болельщиков, поджиганием фаеров и т.п.

Рассмотрим немецкие примеры.

180. *Dann wird sie ihren doppelten Salto mit gegenläufiger Schraube in der Neutralitätspolitik nicht mehr drehen müssen.* (нем. *Тогда не следует разрешать им крутить двойное сальто с обратным винтом в политике невмешательства*).

181. *Ist der Streit um Hilfe für die Ostukraine eine Posse - oder doch ein Drama? Hunderttausende Menschen leben in den Bezirken Lugansk und Donezk in permanenter Existenzangst, viele ohne Wasser und Strom, ohne Nahrung und Medizin.* (нем. *Является ли спор о помощи восточной Украине фарсом или драмой? Сотни тысяч человек живут в районе Луганска и Донецка в страхе перед завтрашним днем, многие без воды и электричества, без питания и медикаментов*).

182. *Zum Ende des Wahlkampfs haben die Türken erlebt, wie sich der Wettbewerb der Parteien in eine Mischung aus **Soap-Opera und Tragödie** verwandelte.* (нем. К концу выборов турки узнали, как соревнование между партиями превратилось в помесь из **мыльной оперы и трагедии**).

183. *Als "**politische Spielchen und Pantomime**" bezeichnete Patten Forderungen auch deutscher CDU-Abgeordneter im Europaparlament, die EU-Kommission solle ihre geplante Wiederaufbauhilfe von 200 auf 500 Millionen Euro aufstocken.* (нем. В качестве «**политических игр и пантомимы**» обозначил Паттен долговые обязательства немецкого депутата ХДС в Европарламенте, которые еврокомиссия собиралась увеличить на запланированную помощь при восстановлении с 200 до 500 миллионов евро).

184. *Es war eine **Reprise** der Attacke, mit der ein irakischer Journalist 2008 weltweit bekannt wurde: Während einer Pressekonferenz hatte er damals seine Schuhe ausgezogen und Präsident George W. Bush damit beworfen.* (нем. Это была **реприза** атаки, благодаря которой иракский журналист в 2008 году стал всемирно известным: Во время пресс-конференции он снял ботинок и бросил в президента Джорджа Буша).

185. *Beim Dinner der Vereinigung der Pressekorrespondenten im Weißen Haus bewies US-Präsident Obama die Qualitäten eines **Stand-Up Comedians**.* (нем. Во время обеда ассоциации пресс-корреспондентов в Белом доме президент США Обама доказал качества **стендап-комедианта**).

186. *Silvio Berlusconi folgt einem politischen Verhaltensmuster, das nur eine Melodie kennt, und die **spielt** der Mediokrat **da capo** - immer wieder von vorne, stets wiederholend.* (нем. Сильвио Берлускони следует одному

политическому образцу поведения, зная только одну мелодию и **играя** медиократа **на бис**, всегда с начала, всегда повторяя).

187. *Es gibt eine bestimmte Mechanik des Skandals: Auf die ansteigende Empörung und Erregung, die Anlaufphase des Skandals, folgt üblicherweise eine Art **Trommelwirbel**, der die **Kulmination** der Ereignisse erwarten lässt; alle warten dann gespannt auf einen Höhepunkt, auf irgendein tatsächlich oder vermeintlich erlösendes Ereignis - das dann meist im Rücktritt eines tatsächlich oder angeblich Verantwortlichen besteht.* (нем. Существует определенная механика скандала: За поднимающимся негодованием и беспокойством, которые существуют на начальном этапе скандала, следует по обыкновению вид **барабанной дроби**, который оставляет ждать **кульминацию** события; все с нетерпением ожидают апогея, какого-либо фактического или потенциального события – которое потом заключается в отказе фактических или предполагаемых ответственных).

188. *Doch weder solche **perfiden Inszenierungen** noch perfekt **choreographierte** Triumphmärsche werden längerfristig darüber hinwegtäuschen können, dass die Hamas bei diesem Geiselnegeschäft längst nicht alle Ziele erreicht hat.* (нем. Ни подобные коварные **инсценировки**, ни отлично **хореографически поставленные** марши триумфа не могут быть на долго скрыты от этого, чтобы Хамас не добилась всех целей своими сделками с заложниками).

189. *Hunderte Anhänger Chodorkowskijs haben sich versammelt, rufen erst "Freiheit", dann "Russland ohne Putin", schließlich "Schande" - ein **Crescendo** der Wut, das bis hinauf in den Gerichtssaal dringt und das hastige Wispern des Richters übertönt.* (нем. Сотни сторонников Ходорковского собрались, сначала кричали «Свобода», потом «Россия без Путина», под

конец «Позор» - **креcendo** ярости, которое доносилось вплоть до зала суда и заглушало поспешный шепот судьбы).

190. *Wer demnächst mal wieder über den Zustand der Koalition lästern will, der braucht nur ein Wort und er hat die Lacher auf seiner Seite: Meldegesetz. Eine Posse, eine Komödie, ein Sommerlochwitz.* (нем. Кто в скором времени захочет вновь позлословить о положении коалиции, тому необходимо всего одно слово и на его стороне окажутся смеющиеся: Закон лебеды. **Фарс, комедия, шутка в мертвый сезон**).

191. Название статьи «Assads blutige **Wahlparodie**». (нем. Кровавая **пародия** на выборы Асада).

192. *Umgekehrt darf die Politik ihn nicht **instrumentalisieren**.* Das achthundert-köpfige Hofamt steuert jeden Schritt der kaiserlichen Familie. (нем. Наоборот ему не разрешается **манипулировать** (*досл. переделывать для какого-либо музыкального инструмента) в политике).

193. *Etwa 40 Prozent wollen diesen Sonntag mit Ja stimmen. Für diejenigen, die in Wirtschaft, Medien und Politik **den Ton angeben**, ist das nur schwer zu verstehen.* (нем. Около 40 процентов собираются в это воскресенье голосовать «За». Тем, кто **задает тон** в экономике, медиа и политике, это сложно понять).

194. *Wichtig sei, dass Tschechien den Stabilitäts- und Wachstumspakt extrem ernst nehme, sagte Merkel weiter: "Das ist ein wichtiger **Gleichklang**".* (нем. Важно, чтобы Чехия очень серьезно отнеслась к соглашению о стабильности и развитии. Далее Меркель сказала: «Это важное **созвучие**»).

195. *In anderen EU-Staaten gibt es bereits die Befürchtung, dass der frühere "deutsch-französische EU-Motor" dauerhaft **aus dem Takt geraten** könnte.*

(нем. *В других государствах Евросоюза уже есть опасения, что прежняя долговечная немецко-французская движущая сила может выпасть из такта*).

196. *Allerdings würde er seine Urheberschaft in diesem Fall sicher über die Internetseite der Rebellen schnellstmöglich **hinausposaunen** wollen.* (нем. *Однако, в этом случае он хотел бы уверенно **раструбить** так быстро, как это возможно о своем авторском праве на этом сайте бунтарей*).

197. *Was für ein **Paukenschlag** von Barack Obama: Millionen illegale Einwanderer sollen nicht abgeschoben werden.* (нем. *Что за **бой в литавры** со стороны Барака Обамы: Миллионы нелегалов не будут выдворены*).

198. Обсуждение статьи «*Sinkende Umfragewerte: FDP setzt Krisentreffen an*». Johann58: *Selbst wenn man nicht **die erste Geige spielt** ist es erforderlich den **Ton zu treffen**. Wenn aber der **Dirigent** versagt und nicht erkennt wenn jemand **falsh spielt**, dann **taugt das ganze Orchester nichts**.*

Arniston: *man muss nicht die **erste geige spielen**, bevor er das instrument gab.* (нем. Йохан58: *Если не **играешь главную роль**, необходимо **выбрать** правильную **тональность**. Если **дирижер** не справляется и не различает, когда кто-то **фальшивит**, то у всего оркестра **разлад в игре**. Арнистон: *Не следует **играть главную роль**, пока не возьмешь инструмент в руки*).*

199. *It's **showtime** - und mit ihrem Mann hat es die Spendensammlerin sogar schon auf den Titel des Spiegel geschafft.* (нем. ***Представление началось** – вместе со своим мужем **сборщица пожертвований работала под заглавием «Шпигель»**.*)

Немецкий медиа-политический дискурс активно привлекает различные жанры не только театральных представлений, вроде *Posse* (нем. ***фарс***)

(пример 181), *Drama* (нем. *драма*) (пример 181), *Komödie* (нем. *комедия*) (пример 190), *Tragödie* (нем. *трагедия*) (пример 182), *Reprise* (нем. *реприза*) (пример 184), но и паратеатральные жанры, например, *Soap-Opera* (нем. *мыльная опера*) (пример 182) или *Stand-up* (нем. *стендан*) (пример 185). Зачастую в одном предложении могут комбинироваться два жанра. Если комбинируются противоположные *Posse und Drama* (нем. *фарс* и *драма* в примере 181), то эти метафоры показывают противоречивую ситуацию, которая, вероятно, для исполнителей политического действия выглядит положительно, но СМИ оценивают его как издевательство, поэтому употребляется метафора с отрицательным смыслом. Если используются подряд несколько метафор со стилистически схожей оценкой *Posse, Komödie, Sommerlochwitz* (нем. *фарс, комедия, шутка в мертвый сезон* в примере 190), то каждая последующая метафора усиливает предыдущую, накапливая эмоциональный заряд «ненастоящести». Следует отметить тот факт, что нами не зафиксировано примеров, когда бы последовательно использовались метафоры, передающие трагические театральные жанры, вроде драмы и трагедии. А в российском политическом дискурсе мы отметили пример, где употреблены *драма* и *мелодрама* (пример 166).

В данном фрейме мы привели контекст, в котором употреблено название циркового трюка: *двойное сальто с обратным винтом* (пример 180), которое является сложным метафорическим образом, поэтому он редко употребляется в немецкой публицистике. Данный образ имеет сложную стилистическую окраску, поскольку одновременно может выражать сарказм и иронию по отношению к политическому событию. Употребление данной метафоры носит ситуативный характер, что делает ее «свежей».

Интересен пример 183, где употреблены метафоры *Spielchen und Pantomime* (нем. *политическая игра* и *пантомима*). Жанр пантомимы, кажется, подходящим примером, который следовало бы заимствовать политическому дискурсу из сферы театра, в качестве метафоры напрасных

или иллюзорных действий какого-либо политика, пытающегося доказать свои слова поступками. В таком значении и следует понимать указанную метафору в примере 183, но в российском медиа-политическом дискурсе нами не найдены примеры употребления *пантомимы*.

Укажем и тот факт, что метафора *стендап* (пример 185) в немецком политическом языке также лишена негативных оценок, а напротив, подчеркивает ораторские способности политического деятеля. В словаре издательства Duden «Das neue Wörterbuch der Szenensprachen» зафиксирована новая для немецкого языка лексема Stand-up-Comedian (нем. 'стендап-комедиант'), которая определяется как: «Ein Komiker, der seine Gags nicht nur auswendig lehrt, sondern auch aus dem Stegreif vorträgt, ist ein Stand-up-Comedian. Seine Show entwickelt sich spontan, seine Witze sind improvisiert, sein Anliegen weniger politisch motiviert. Diese Art von Comedytheater ist mit dem Kabarett verwandt, unterscheidet sich aber von diesem inhaltlich. Während der Kabarettist ironisiert und auch die großen Themen der Gesellschaft und Politik aufgreift, beschreibt der Stand-up-Comedian mehr die Welt im Kleinen, seinen eigenen Alltag und seine persönlichen Konflikte mit seinem Umfeld». (нем. *Комик, который не только заучивает шутки, но и шутит экспромтом, называется стендап-комедиантом. Его шоу развивается спонтанно, его шутки – это импровизация, его задача менее политизирована. Этот вид комедийного театра родственен кабаре, от которого отличается своим содержанием. В то время как артист кабаре иронизирует, подхватывая важные общественные и политические темы, стендап-комедиант описывает мир в мелочах, свои будни и личные конфликты с окружением*).

Мы привели эту цитату, чтобы показать, что понимание стендапа в Германии и в России несколько различаются. Российский стендап в политической сфере – это высшая похвала ораторскому мастерству политика, который говорит о важных общественно-политических вопросах и делает это достаточно профессионально. При этом очевидно, что политическое

выступление всегда является подготовленным и отрепетированным. В Германии стендап – это импровизация, быстрая и острая реакция политика на какую-либо ситуацию.

Метафора *da capo spielen* (нем. *играть на бис* в примере 186) выступает синонимом к повторяющемуся действию, важным уточнением здесь является первая часть метафоры *мелодия на бис*, поскольку позволяет отнести эту метафору к сфере «музыка». Возвращение политика на свой пост после перерыва уместно сопоставить с *игрой на бис*, как это сделано в примере 186. В примере 187 метафоры *Trommelwirbel und Kulmination* (нем. *барабанная дробь* и *кульминация*) помогают соотнести эти примеры со сферой цирка, поскольку барабанная дробь более характерна перед каким-либо цирковым трюком, чем перед каким-либо театральным действием.

В немецкой политической публицистике наиболее популярными театральными метафорами начала и конца какого-либо действия являются фразы: *занавес открылся, занавес закрылся*. Акцентирование внимание публики в театре или цирке на каком-либо конкретном моменте представления возможно через *барабанную дробь*. Заострить внимание на конкретном моменте какой-либо ситуации в политическом дискурсе также возможно с помощью *барабанной дроби* (пример 187) или через английскую фразу (It's showtime) – *представление началось* (пример 199). Нами зафиксировано употребление фразеологического оборота *Klappe zu, Affe tot* в немецком политическом дискурсе („*Es gibt Polizeireporter, Gerichtsreporter, aber Gefängnisreporter gibt es nicht. Keiner fragt, was geschieht nach dem Urteil? Deckel zu, Affe tot*“ – нем. *Существует репортер из полицейского участка, репортер из зала суда, но репортера из тюрьмы нет. Никто не спрашивает, что происходит после приговора суда? Крышка, все кончено*). Заголовок газеты: «*Norwegischer Terrorist Breivik Klappe zu, Affe tot!*» – нем. *Норвежский террорист Брейвик – все кончено*). Фразеологическое выражение *Affe tot, Klappe zu* предположительно имеет цирковое

происхождение. Идиоматический словарь издательства Duden отмечает ограниченность употребления данного выражения, ставя пометку *salopp* (фамильярный).

Обозначение событий, предшествующих финалу политических поступков, метафорически может быть названо ***Kulmination*** (нем. ***кульминацией***) (пример 187). Обратим внимание, что ***кульминация*** предшествует ***апогею***, так распределяются эти термины и в театральной сфере. В ходе политического скандала распределение в точности повторяется.

Политическое событие, которое выглядит ненастоящим и излишне фальшивым сравнивается с ***пародией*** (пример 191). Отметим то обстоятельство, что наиболее часто ***пародией*** в политическом дискурсе метафорически называют процесс выборов. В российском политическом дискурсе выборы скорее сравнят с ***комедией*** или ***балаганом***, т.е. действием, которое вызывает смех, но является реальным.

Еще раз подчеркнем важную роль музыки в качестве области-источника метафор в немецком политическом дискурсе. Так, начало какого-либо политически значимого действия может метафорически сравниваться с процессом ***задания тона*** (нем. ***den Ton angeben*** в примере 193). Этот образ, по нашему мнению, является достаточно ярким, поскольку музыканты вновь собранного оркестра подстраиваются под основной тон, создавая ***Gleichklang*** (нем. ***созвучие***) (пример 194), так и политики для успешного взаимодействия выбирают основной тон и подстраиваются под него. Политик, мнение которого отличается от остального «оркестра», ***выпадает из такта*** (нем. ***aus dem Takt geraten*** в примере 195). Пример 198 иллюстрирует мнение читателей издания www.stern.de на политическую статью. Мы привели два таких мнения для иллюстрации того факта, что некоторые политические события могут очень точно и иронично

описываться через отсылки к музыкальным явлениям. Так, главная политическая роль сравнивается с *игрой на скрипке* (нем. *Geige spielen*), главный представитель политической власти сравнивается с *дирижером* (нем. *Dirigent*), который должен *den Ton zu treffen* (нем. *выбрать правильный тон*) для политического развития всей страны. Если этот политик перестает различать реальную работу своих подчиненных и иллюзию, позволяя им *falsh spielen* (нем. *фальшивить*), по правительству такой страны перестает быть эффективным, как и оркестр, у которого появляется *taugt das ganze Orchester nichts* (нем. *разлад в игре*). Политика – это всегда сфера для манипуляций, поэтому попытки оказать влияние на какого-либо политика, могут сравниваться с попытками адаптировать или *переделать* какое-либо произведение *для инструмента* (нем. *instrumentalisieren* в примере 192).

Обращение к музыкальным образам для переносной характеристики каких-либо политических поступков отмечено в примерах 196 и 197, в которых политик дал опрометчивые заявления перед большой аудиторией. Передавая эмоции сарказма, автор сравнил эти заявления с *Paukenschlag* (нем. *бой в литавры* в примере 197). Другой автор предположил, что политик *hinausposaunen* (нем. *раструбил* в примере 196) о своем решении. Подчеркнем тот факт, что музыкальная сфера является смежной театральному искусству, поэтому она получила достаточно серьезное распространение в немецкой политической публицистике в виде терминов, фразеологизмов и метафор.

3.5. Фрейм «Реакция публики и прием, оказываемый представлению»

Люди, следящие за ходом политических событий, часто в политической публицистике сравниваются со «зрителями» или «публикой». Подобная метафорическая номинация выглядит уместной, поскольку люди, наблюдающие за теми или иными политическими событиями, могут свободно выражать свою оценку происходящему или деятельности конкретного политика. Другими словами, политик, который старается понравиться аудитории, сравнивается с актером, разные политические события, выстраиваемые по театральным законам (например, предвыборные ролики кандидатов, агитации), сравниваются с театральными жанрами, аудитория, которая наблюдает за происходящим и реагирует, сравнивается со зрителями. В данном фрейме приводятся примеры положительной реакции людей (аплодисменты, крики «бис» и «браво») и отрицательные (свист, крики, демонстрация различных жестов).

200. *У входа в Большой Кремлевский дворец Путина поприветствовал комендант Кремля, после чего президент прошел через Георгиевский и Александровский залы в Андреевский зал под музыку Чайковского и **аплодисменты** первых рядов гостей.*

201. *Говорил Путин сурово, чеканил слова. Чеченцы то и дело взрывались **аплодисментами**.*

202. *В результате **аплодисментами** и криками «Браво!» сопровождалась почти каждая фраза Медведева и каждый вопрос к нему.*

203. *Жители Крыма поддерживают действия властей, хотя все лавры пока достаются старейшине крымского политического олимпа,*

первому лицу республики Константинову. Его появление **приветствуют овациями**, а фамилию **скандируют** вместе со словом «Россия».

204. Рассмотрение и принятие резолюции сопровождалось скандалом: замглавы российской делегации в ПАСЕ Леонида Слуцкого, который высказался против тезиса о давлении России на Украину, пытались **освистать и захлопать**.

205. Во время открытия турнира фанаты **освистали** Русеф и не преминули **исполнить матерную речовку**, направленную против госпожи президента, находившейся в тот момент на трибуне.

206. Участники митингов **выкрикивают лозунги** в поддержку «Беркута», **скандируют** «Россия, Россия!» и «Путин, помоги!».

207. Впрочем, отношение киевлян, мимо которых сегодня проходил Лукашенко, к нему разное. Кто-то при его приближении **хлопал в ладоши**, а кто-то начинал **скандировать** почему-то «Путина — геть».

208. Особенно расположить к себе гаранта Конституции старались казаки. Один из представителей ансамбля «Казацкий круг» сыграл на балалайке, а потом **спел частушку**: «А президент у нас хороший, а мы не выдадим его. Семерых в могилу сгоним за него за одного».

209. Недавний визит координатора «Левого фронта» Сергея Удальцова в Казань, где сей политик не только провёл совместную пресс-конференцию с представителями местных национал-сепаратистов из «Азатлыка» (тех самых, которые этой весной **рукоплескали** появлению базы НАТО в Ульяновске, а месяц назад вместе с салафитами из «Хизб ут-Тахрир» устроили антироссийский шариятский митинг в столице Татарстана), но и заявил о желательности альянса радикальных

исламистов и татарских националистов с “белоленточным” Болотом, как можно более наглядно подтверждает данный прискорбный факт.

210. *К неимоверному удовольствию фотокорреспондентов, сей субъект был подхвачен несметной милицейской силой и как-то хитро, вверх тормашками запихан в узкую дверь уазика. Толпа **начала несогласованно улюлюкать**, а циничные фотокоры, сделав заветный кадр, принялись рассуждать о том, что не худо бы подогнать сюда какие-нибудь водометы — а то совсем снимать нечего....*

211. *Столь неожиданное выступление Анана **вызвало неподдельный восторг дипломатов, генсека даже вызвали на бис.***

После сопоставления политической сферы и театральной (Фрейм I), политического деятеля и актера (Фрейм II), здания, в котором происходят политически значимые события, и здания театра (Фрейм III), самого политического выступления и театральной постановки (Фрейм IV), завершением нашего исследования станет сравнение зрителей в театре и аудитории, наблюдающей за политической жизнью страны. Очевиден тот факт, что «фальшь», «искусственность» и «ненастоящность», следующие из театральных параллелей и метафор, распространяются и на аудиторию, которая смотрит на политические выступления и порой верит в реальность того, о чем говорят политики. Из приведенных примеров во фреймах с I по IV мы подобрали нейтральные в стилистическом плане номинации людей, наблюдающих за политикой в стране, а именно: *электорат* (пример 12), *оппозиция* (пример 19), *студенты* (пример 33), *целевая аудитория* (пример 67), *участники митинга* (пример 138), *люди* (пример 141). В примере 92 дается резко негативная характеристика участникам массового митинга — *биомасса*. Нами выбраны примеры, которые имеют отношение к театру, а именно: *публика* (примеры 10, 132), *зрители из почтеннейшей публики* (пример 84), *зрители* (примеры 84, 87, 94, 131). Отметим то обстоятельство,

что по данным РАС реакция «зритель» появляется на стимулы «театр», «кино», «спектакль», «сцена». Мы можем предположить, что журналисту, использующему лексемы «публика» и «зрители» важно их наличие в тексте, поскольку они завершают метафорический образ описываемого политического действия. Так, в примерах 8, 85, 93 и 94 есть сравнение определенного политика с актером или каким-либо театральным амплуа, есть сопоставление политических действий и театральных, а в завершение люди называются «зрителями» или «публикой». Таким образом подчеркивается, что структура актер-пьеса-зритель может использоваться не только в театральной сфере, но и в политической. Обратимся к примерам, приведенным нами в данном фрейме.

Частотными примерами, описывающими положительную реакцию аудитории на слова или поступки политика, являются *аплодисменты* (примеры 200, 201, 202), *крики «браво»* (пример 202), *приветствие аплодисментами* (пример 174), *приветствие овациями* (пример 203), *хлопанье в ладоши* (пример 207). Отметим тот факт, что подобные примеры уместны как во время приветствия политика (пример 200, 207), так и в ходе его выступления в качестве поддержки (примеры 201 и 202).

Эффектное выступление политика может сопровождаться не только *аплодисментами* (примеры 200, 201, 202), но и *рукоплесканием* (пример 209), а также *вызовом на бис* (пример 211).

Самыми популярными негативными реакциями публики следует считать такие: *освистание* (примеры 204, 205), *улюлюканье* (пример 210), *исполнение матерной речевки* (пример 205), *скандирование* (пример 207). Негативная реакция может быть вызвана какими-либо словами или поступками политика (примеры 204, 209). Если политик оказывается среди нелояльной к нему аудитории, то отрицательная реакция у людей может

появиться при встрече с таким политиком (пример 207), где протестующие кричали «Путина геть!» при встрече с А. Лукашенко.

Такие примеры, как *скандировать* и *выкрикивать лозунги* могут выражать как поддержку со стороны публики (примеры 207, 203), так и недовольство, протест (примеры 207 и 208). Кроме того, *скандирование* может быть многозначным словом. В примере 92 использовано выражение «нестройно скандировать», которое сложно считать однозначно положительной или отрицательной характеристикой, поскольку это выражение является производным от «стройно скандировать», в котором приставка с отрицанием «не», по нашему мнению, выглядит издевкой. Интересен пример 204, где традиционно положительная реакция «хлопать в ладони» означает факт неодобрения, что выражается в словосочетании *освистать и захлопать* слова политика.

Не только политик может превратить свое выступление в шоу, эффектными жестами, хорошей дикцией и яркими метафорами, но и аудитория, выражая поддержку или недовольство способна на эффектную реакцию. Так, в примере 208 приводится фраза *спеть частушку*, в примере 130 *кинуть к ногам букет*, в примере 174 *вздымать знамена*. Все три примера человеческого поведения сложно представить в зале театра, но в концертном зале, во время выступления артиста поклонники могут приносить цветы и размахивать флагами с изображением артиста или группы. Такая реакция вполне типична и для церемонии награждения артиста, поэтому, следуя одной из главных идей нашего исследования, которая заключается в рассмотрении театральных и паратеатральных явлений, мы включаем эти примеры в нашу работу в качестве явлений смежных с театром.

Порой политические выступления столь неправдоподобны, что единственным желанием людей становится *покинуть зал, не дожидаясь антракта* (пример 131).

Рассмотрим немецкие примеры.

212. *Einer am Menschenrecht orientierten Politik würde es besser zu Gesicht stehen, auf der Einhaltung des Völkerrechtes zu bestehen, anstatt **Beifall zu spenden**, wenn Staaten in ihren Kampfformen völkerrechtswidrige Methoden verwenden, indem sie ohne Gerichtsprozess töten.* (нем. Было бы лучше показать политика, ориентированного на права человека, который бы настаивал на соблюдении человеческих прав, вместо того чтобы **аплодировать**, когда государства применяют воинственные методы, противоречащие нормам международного права, совершая казнь без судебного процесса).

213. *Nun sind solche Rituale bei allen Parteien üblich. Je größer die Sorgen sind, desto heftiger werden die **Beifallsstürme**.* (нем. Сегодня такие ритуалы являются обыденностью для всех партий. Чем больше беспокойство, тем интенсивнее **гром аплодисментов**).

214. *Der Stoiber-Pulk **wälzt** sich herein. Blitzlichtgewitter, Kameraschwärme, tausend Hände zu schütteln, nochmal Defiliermarsch. Warmer **Beifall**, kein **Orkan**. Die TV-Kameras schwenken dankbar auf die zahllosen "Edmund, wir danken dir"-Plakate.* (нем. Группа Штойбера **свальсировала** внутрь. Вспышки фотоаппаратов, рой камер, тысячи рукопожатий, еще раз дефиле. Теплые **аплодисменты**, никакого **шквала**. Телевизионные камеры благодарно показывают бесчисленные плакаты «Эдмунд, мы благодарим тебя»).

215. Sie verzichtet auf Jubelposen, formt ihre Hände zur berühmten Raute. Sie will reden, aber sie kommt nicht an gegen den Lärm. "So", sagt sie ins Mikrofon, doch das facht die Party nur weiter an. "Angie! Angie! Angie!" **skandieren** die Anhänger. Und **singen**: "So ein Tag, so wunderschön wie dieser". (нем. Она отказывается от поз восторга, складывая руки в рупор. Она хочет сказать, но не может из-за шума. «Итак», говорит она в микрофон, и как будто начинается вечеринка. «Анги! Анги! Анги!» **скандируют** сторонники. И **поют**: «Такой день, прекрасный как этот»).

216. An diesem Dienstag lässt sich der Regierungschef freilich nicht blicken. Deshalb darf Fraktionschef Joachim Herrmann zu den Demonstranten gehen und sich von ihnen **auspfeifen** lassen. "Stoiber = Räuber", steht auf einem der Transparente, das ihm vor die Nase gehalten wird. (нем. В этот вторник глава правительства позволяет себе не выгнать. Поэтому руководитель фракции разрешает Йохиму Херману выйти к демонстрантам и быть **освистанным**. «Штойбер-вор» - написано на одном из транспарантов, который держат перед его носом).

217. Название статьи: «Rechtsextreme **randalieren** nach Pogrom-Gedenkfeier». [нем. Ультраправые **неустовствуют** после годовщина погрома].

218. Etwa 160 000 Menschen protestieren und **randalieren**, mehrere Straßenbahnwagen werden umgeworfen. (нем. Около 160 000 человек протестуют и **неустовствуют**, несколько трамваев будут перевернуты).

219. **Brüllen, schlagen, treten**: Ukrainische Polizisten gingen sofort mit großer Gewalt gegen die Demonstranten vor - völlig grundlos. (...) Bevor die Polizei auf sie los ging, **riefen** die Menschen minutenlang **im Chor**: "Schande über Janukowitsch!". (нем. **Ревут, дерутся, наступают**: Украинские

полицейские под сильным давлением вышли против демонстрантов абсолютно безосновательно. (...). Перед тем как полицейский приблизился к ним, люди около минуты кричали хором «Позор Януковичу»).

220. *Das Publikum johlte «weniger, weniger», woraufhin Wilders versicherte: „Das werden wir dann regeln“.* (нем. Публика **горланила** «меньше, меньше», после чего Вильдерс заверил, что «Это будет нами урегулировано»).

В немецкой политической публицистике меньше внимания уделяется аудитории, поскольку из приведенных нами примеров мы смогли выделить только одну нейтральную номинацию, а именно: *демонстранты* (примеры 45, 216, 219). Обратим внимание на тот факт, что протесты и митинги в немецких СМИ являются наиболее популярной сферой, при описании которой используют театральные метафоры. В российской публицистике политические митинги и политические акции протеста стали описывать только в последнее время, поскольку подобное демократическое волеизъявление населения страны почти на десять лет не становилось актуальной темой для обсуждения. Так, после августовского путча (1991 года), протестов против Чеченской войны (1994-1995 гг.) и протестов против ввода войск НАТО в Югославию (1999г.) только в 2011 году в России возобновятся протестные митинги, о которых начнут писать не только местные, но и международные издания.

Корме нейтральных в стилистическом плане *демонстрантов*, немецкий политический дискурс активно использует такие лексемы, как **зрители** (примеры 58), **зрители в цирке** (пример 103) и **слушатели** (пример 117). Пример 117 косвенным образом подтверждает наше предположение о том, что музыкальная сфера является достаточно значимой областью (после театра) в немецкой политической публицистике, откуда заимствуются

образы, которые метафорически (или переносно) используются журналистами в текстах СМИ. Отметим пример 156, в котором употреблено слово «группы» (от англ. Groupie - 'поклонница поп- или рок-группы, сопровождающая своих кумиров во время гастролей'). Сравнивая лояльную политическую аудиторию политика с *группы*, сам политик или политическая партия автоматически сопоставляются с музыкальной группой.

Положительная реакция аудитории на слова или поступки политического деятеля зачастую сопровождается *Beifall* (нем. *аплодисментами* в примерах 212, 213, 214). Обратим внимание на тот факт, что *аплодисменты* имеют несколько «степеней», от нейтральных аплодисментов в примере 212, до *Beifallsstürme* (нем. гром аплодисментов в примере 213). Пример 214 содержит выражение *wärmer Beifall* (нем. *теплые аплодисменты*), что можно считать промежуточной стадией между примерами 213 и 212, с другой стороны, в примере 214 важна вторая часть: *wärmer Beifall, kein Orkan* (нем. *теплые аплодисменты, никакого шквала*). В самом примере речь идет о дани уважения к политическому деятелю, в этой связи «теплые аплодисменты» можно считать синонимом к русскому выражению «теплый прием».

Положительным проявлением человеческой реакции можно назвать *skandieren und singen* (нем. *скандирование* и *распевание песен* в примере 215). В примере 117 *скандирование* уже отражает отрицательное отношение публики к происходящим событиям.

Отрицательными с точки зрения стилистики следует назвать такие выражения, как: *auspfeifen lassen* (нем. *быть освистанным* в примере 216), *brüllen, schlagen, treten* (нем. *рев публики, драки, неистовствование* в примере 219), *im Chor reifen* (нем. *кричать хором* в примере 219), *johlen* (нем. *горланить* в примере 220).

Отметим пример 189, где употребляется музыкальный термин *Crescendo* (нем. *крещендо*), обозначающий в контексте примера нарастающий гнев и ярость толпы. *Крещендо*, вместе с *кричать хором, распевать песни, слушателями* также отсылают к сфере исполнения музыки, а не театральному искусству.

4. Выводы по второй главе

Представленные во второй главе материалы позволяют сделать ряд выводов об общих и специфичных свойствах метафорического употребления театральной лексики в российском и немецком политическом дискурсе. Кроме того, изложенные материалы дают некоторое представление о разнице стереотипов, лежащих в основании русских и немецких театральных метафор.

Первый фрейм исследования «Виды зрелищных представлений» вместил в себя примеры различных политических акций (выборы, публичные выступления, законопроекты, демократические волеизъявления населения, судебные разбирательства), которые в политических текстах часто называются театром, цирком, буффонадой или каким-либо другим видом зрелищного искусства, смежным театральному, например, маскарад, кино, мультфильм, паноптикум, шоу, танец и т.д. Мы объединили перечисленные примеры в один фрейм на том основании, что все они означают публичный вид деятельности, который привлекает внимание зрителей яркой внешней формой. При этом содержание этой деятельности может носить развлекательный характер. Когда в СМИ проводят параллель между политическим событием и каким-либо жанром сценического искусства, то доверие к этому событию снижается, заменяемое эмоциями недоверия и иронии.

Состав слотов данного фрейма для русского и немецкого политического дискурсов практически идентичен. Более того, употребление метафоры театр абсурда, которая имеет два возможных толкования: 'бессмысленный единичный поступок' и 'несколько противоречивых поступков, которые вместе выглядят абсурдно', оказалось схожим в сравниваемых языках.

Интересны примеры с цирковыми метафорами. В российском политическом дискурсе активно используются как традиционные российские цирковые образы (*жонглеры, дрессировщики, клоуны, акробаты, воздушные гимнасты*), так и образы европейской цирковой культуры (*предсказатель, комната страха, комната смеха, карусели, иллюзионисты, факир, чревовещатель*). В немецком политическом дискурсе общее количество цирковых метафор значительно меньше.

Перечисляя различные зрелищные виды выступлений, с которыми часто сравнивают политические события в российских и немецких СМИ, мы отметили тенденцию, которая заключается в том, что немецкий политический дискурс чаще обращается к музыкальной сфере и сфере исполнения музыки. В российском политическом дискурсе музыкальные метафоры употребляются значительно реже, но при этом сфера танца представлена достаточно обширно (*канкан, пляски на столе, марионеточный танец, символические пляски*).

Интересен пример с Мэппет-шоу, поскольку этот вид изобразительного искусства (перчаточные куклы и марионетки) является традиционным для Германии и для России, с той разницей, что сейчас в сфере обсуждения политики Германии есть конкретные образы из Мэппетов (Монстр Кремля и Лягушонок), а в современных российских СМИ конкретные образы вышли из употребления.

Второй фрейм исследования «"Люди" театра, театральные ампулы» вместил в себя примеры метафорического сопоставления политического

деятеля и театрального персонажа. Традиционное театральное разделение на главных актеров и второстепенных (включая дублеров, статистов и массовку) перешло и в сферу обсуждения политики, при этом, нами отмечено, что в немецком политическом дискурсе больше внимания уделяется второстепенным героям (*играть вторую скрипку, дублер, подтанцовка, статисты в фильме*). К различиям в употреблении театральных метафор данного фрейма следует отнести и большую структурированность ролей в немецком политическом дискурсе. Так, нами обнаружены примеры употребления таких слов, как: ***ведущая роль, главная роль, коронная роль***, которые в российском политическом дискурсе используются как близкие синонимы.

К особенностям этого фрейма стоит отнести и системы персонажей (театральных амплуа), которые значительно разнятся в политической публицистике Германии и России, что, кажется, вполне очевидным, поскольку системы персонажей отражают культурную специфику. В немецком политическом дискурсе более традиционна система персонажей кукольного театра. В российском политическом дискурсе наиболее распространенными являются герои сказки «Золотой ключик», пьесы «На дне», герои произведений В.Шекспира, комедии «Горе от ума», Комедии дель арте.

Рассматривая количество слотов данного фрейма, мы установили, что в немецком политическом дискурсе отсутствует слот «организатор постановки», представленный в российской политической публицистике метафорами ***сценарист, автор***. В немецких политических текстах данные слова используются в прямом значении.

В данном фрейме мы рассмотрели образ «крокодила», который используется в политических текстах России и Германии схожим образом для описания 'злого и кровожадного политика', при этом только немецкая метафора имеет театральное происхождение, поскольку ***Крокодил*** – это

отрицательный персонаж традиционного немецкого кукольного спектакля. В российской массовой культуре образ крокодила не ассоциируется с театром.

Третий фрейм исследования «Место выступления, сценическое оформление спектакля, зрелища» вместил в себя примеры различных метафор, которые содержат отсылку к театральному или цирковому искусству. Основной слот «место, где выступает политик» представлен идентичными примерами в российском и немецком политических дискурсах: *сцена, арена, манеж, подиум, подмости*. Семантика данных метафор является идентичной, кроме того, стилистическая характеристика перечисленных примеров скорее нейтральна, поскольку эти слова часто употребляются в популярных словосочетаниях и клише: *политическая сцена, арена борьбы*.

В качестве специфической черты российского политического дискурса можно отметить архитектурные элементы циркового здания и элементы циркового выступления (*шатер, манеж, дурацкий колпак, вытаскивание кролика из шляпы*). В немецком политическом дискурсе цирковые элементы здания и циркового номера встречаются реже.

Кроме цирковых метафор, данный фрейм содержит танцевальные образы (*танцы, пуанты и трико*) в части русских примеров и музыкальные (*играть на флейте, какофония, туба и блокфлейта*) – в части немецких.

В этом фрейме мы подробно рассмотрели употребление метафоры *карусель* в русской и немецкой политической публицистике. В российском политическом дискурсе *карусель* часто входит в состав устойчивого словосочетания *избирательная карусель*, при этом сферой-источником данного образа следует считать аттракционы и парк развлечений, но не театр. Фразеологический оборот *сесть на любимого конька* имеет непосредственную отсылку к карусели и аттракционам. Карусель не является типичным элементом театра, отсылая, скорее, к европейской цирковой

традиции. Включение этого образа в данный фрейм является условным, поскольку с *каруселью* сравнивают яркое и эффектное явление политической жизни страны, которое выглядит неправдоподобным и содержит коннотацию насмешки. В немецком политическом дискурсе *карусель* более тесно связана с цирковой традицией.

Подобному рассмотрению мы подвергли образ «Хампельмана», который перешел из области детских игрушек в театральную сферу. Хампельман не является типичным театральным ампула, сохраняя семантику игрушки, которой управляет кукловод. У Хампельмана нет столь ярких характеристик как у Арлекина или Касперля, поэтому мы включили его именно в данный фрейм.

Состав слотов данного фрейма в русской и немецкой публицистике примерно одинаков.

Четвертый фрейм нашего исследования «Элементы представления, зрелищные жанры» включил в свой состав примеры метафорического употребления театральных жанров, а также отдельные элементы представления, которые переносно используют в политическом дискурсе.

Наиболее популярные названия театральных жанров (*драма, комедия, трагедия, фарс, водевиль*) активно употребляются в немецких и русских публицистических текстах. При этом тенденция к употреблению нескольких жанров отмечается в русском и немецком политических дискурсах, с той разницей, что в России зачастую используют полярные жанры (*комедия и драма*) и трагические жанры (*драма и мелодрама*), а в Германии используются полярные и комические жанры (*фарс и комедия*).

Отдельно был рассмотрен такой жанр публичных выступлений, как *стендап*, который в российской и немецкой политической публицистике имеет схожую коннотацию, а именно: восхищение ораторскими способностями политика. Этот пример заслуживает особого внимания,

поскольку стендап зародился в Америке, т.е. для Германии и России этот жанр является заимствованным.

В качестве специфики российского политического дискурса можно отметить разнообразие театральных метафор, обозначающих начало представления (*третий звонок, зрители заняли места, погас свет, заиграла музыка*). Специфическими чертами данного фрейма в рамках немецкого политического дискурса можно назвать *пантомиму* и *пародию*, которые однозначно негативно маркируют политические события как ненастоящие, пародирующие настоящие. Нами не обнаружены примеры употребления *пантомимы* в российском политическом дискурсе. Кроме того, специфичными только для немецкого политического дискурса мы считаем примеры, отсылающие к исполнению музыки (*задать тон, созвучие, выпасть из такта, фальшивить, разлад в игре, переделать для музыкального инструмента*). Мы уже отмечали, что музыкальные метафоры более популярны в немецком политическом дискурсе.

Пятый фрейм исследования «Публика, реакции публики и прием, оказываемый представлению» включил в свой состав примеры, описывающие такое поведение аудитории на разных политических событиях, которое было бы более уместно при театральном выступлении. Кроме того, аудитория политического выступления, сравниваемая с *публикой, зрителями, слушателями, группой*, стала предметом изучения в данном фрейме.

Наиболее популярными примерами данного фрейма являются: *аплодисменты, скандирование, распевание песен, крики хором, рев, освистание*. В российском политическом дискурсе нами найден пример *хлопать*, который описывает положительную реакцию аудитории на слова политика, а также пример *захлопать* – производное от 'захлопывать', который использован для описания отрицательной реакции публики.

В немецком политическом дискурсе нами установлено несколько вариантов аплодисментов, а именно: *теплые аплодисменты* и *шквал аплодисментов*. Кроме того, такие примеры как: *креcendo, кричать хором, распевать песни* и пр., подтверждают наше предположение о том, что музыка является популярным семантическим полем, смежным с театральным, которое используется в немецкой политической публицистике.

Заключение

Проведенное исследование позволило установить, что политический дискурс является динамичным пространством, которое имеет временное развитие и отражает лингвокультурную специфику. Подтверждением динамичности политического дискурса может служить диахроническое исследование театральных метафор, проведенное нами в первой главе работы, а о лингвокультурной специфике, эксплицируемой в политическом дискурсе, можно говорить, основываясь на сопоставлении театральных метафор двух дискурсов из второй главы.

Метафорическая модель «Политика – это театр» является одной из наиболее популярных моделей интерпретации политической сферы и ее участников. Эта метафора актуальна не только для российского политического дискурса, но и для немецкого. В результате нашего исследования было установлено, что театральные метафоры более частотны в немецком политическом дискурсе. Если рассматривать конкретные фреймы, на основании которых проводилось сопоставление, то можно уверенно говорить, что базовые примеры каждого фрейма употребляются идентично. Основные различия касаются сложных метафорических образов или образов, наличествующих только в одном из сравниваемых политических дискурсов. Кроме рассмотрения театра, наше исследование обращало внимание и на смежные с театром виды представлений, а именно:

цирк, танец, исполнение музыки, клоунаду, кино. Мы отказались от узкого рассмотрения театральной сферы, поскольку в этом случае речь бы шла о преимущественно стертых метафорах, которые не передают экспрессии автора и не способны оказать воздействие на читателя. С другой стороны, не всегда есть возможность определить семантическое после конкретной метафоры, поскольку она может быть уместна в театре, в цирке и в кино. Тогда, вероятно ее следовало бы отнести к театральной сфере, как наиболее древней по сравнению с кино. Но тем самым мы навязываем собственную ассоциацию и нарушаем принцип беспристрастного изложения материала.

Кроме сходств и различий в значении и употреблении театральных метафор в политической публицистике в нашей работе предложен краткий очерк дополнительных функций театральной метафоры, а также предложен вариант глубинного исследования значения класса театральных метафор. Эта часть нашего исследования, по нашему мнению, необходима, поскольку помогает «встроить» театральную метафору в один ряд с другими базовыми метафорами интерпретации политического дискурса (метафора организма, механистическая метафора, метафора болезни и т.п.).

Несмотря на большое число работ по теории политической метафоры, нам кажется, что театральные метафоры все еще не стали предметом должного исследовательского внимания.

В качестве перспектив дальнейшего исследования следует отметить:

1) рассмотрение театральной метафоры в других жанрах институционального дискурса (педагогическом, глуттоническом, экономическом, религиозном);

2) мониторинг соответствий между увеличением числа метафор и актуальными политическими событиями, как от «текста к метафоре», так и «от метафоры к тексту»;

3) рассмотрение театральной метафоры в политическом дискурсе других национально-языковых традиций;

4) изучение культурноспецифичных и гендерных аспектов употребления театральной метафоры;

5) разработка словаря зрелищных и музыкальных метафор современного политического языка России и Германии.

Список сокращений в тексте:

РАС – Русский ассоциативный словарь Караулова Ю.Н. Русский ассоциативный словарь. В 2 т./ Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. Т.І. От стимула к реакции: Ок. 7000 стимулов. М.: АСТ-Астрель, 2002. 784 с. Т.ІІ. От стимула к реакции: Более 100 000 реакций. М.: АСТ-Астрель, 2002. 992с. Данные по словарю: <https://thesaurus.ru/dict/dict.php>

БТСРЯ – Большой толковый словарь русского языка/Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 1998. Данные по словарю: <https://gramota.ru/slovari/info/bts>

Источники иллюстративного материала:

1. Подосенов С. Путин и неумеренные патриоты //Газета.ru. 2014.14.авг.URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/08/14_a_6176297.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
2. Рустамова Ф. Турецких генералов изобличили трудами Дугина //Газета.ru. 2013.05.авг. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/08/05_a_5540933.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
3. Винокурова Е. Гудкову помогут с фильтром //Газета.ru. 2013.09.июль. URL:http://www.gazeta.ru/politics/2013/07/09_a_5418217.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
4. Дергачев В., Братерский А. "Большая историческая обида" //Газета.ru. 2014.17.март. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/03/17_a_5953401.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
5. Яковина И. Капитан свобода: Джесси Вентруа собрался в президенты США //Лента.ru. 2014.12.фев. URL: <http://lenta.ru/articles/2014/02/12/jesse> (дата обращения: 30.12.2014).
6. Сурганова Е. Новая правда: Кто теперь главный на российском ТВ //Лента.ru. 2014.08.январь. URL: <http://lenta.ru/columns/2014/01/08/nontv/> (дата обращения: 30.12.2014).
7. Иногда они возвращаются: Глава "Финансгрупп" Олег Шварцман снова взбудоражил мировую общественность //Скандалы.ru. 2007.23.дек. URL: <http://scandaly.ru/2007/12/23/inogda-oni-vozvrashhayutsya-2/> (дата обращения: 30.12.2014).
8. "Театр одного актера" - выборы не повлияют на политику Грузии //Новый день.ru. 2008.23.май. URL: <http://newdaynews.ru/policy/179501.html> (дата обращения: 30.12.2014).

9. Косырев Д. Таиландского Голливуд не получилось //РИА.ру. 2009.11.авг. URL: <http://ria.ru/analytics/20090811/180527637.html> (дата обращения: 30.12.2014).
10. Лечим глазные болезни по телефону //Агронет.ру. URL: http://argonet.ru/index2.php?id=1066&Itemid=251&option=com_content&page=0&rop=1&task=view (дата обращения: 30.12.2014).
11. Охмуренный желанием: Иван Охлабстин в который раз засобирается в политику //Лента.ру. 2012.15.авг. URL: <http://lenta.ru/articles/2012/08/15/artist> (дата обращения: 30.12.2014).
12. Артемьев А. Дебаты вничью: Никола Саркози и Франсуа Олланд вничью провели телевизионные дебаты //Газета.ру.2012.03.май. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2012/05/03_a_4570905.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
13. Кузьменкова О., Винокурова Е., Карленко Е. "Стабилизация пожирает своих детей" //Газета.ру. 2013.08.май. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/05/08_a_5315965.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
14. Бочарова С. Умер враг Папая-Путина //Газета.ру. 2008.12.фев. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2008/02/12_a_2633578.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
15. Галимова Н., Волков В. "Крым - это спелая груша , которая сама упала нам в руки" //Газета.ру. 2014.17.март. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/03/16_a_5952665.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
16. Тофанюк Е., Филонов Д. Театр Дурова: почему основатель "ВКонтакте" проиграл битву за социальную сеть //Forbes.ru. 2014.20.март. URL:

<http://www.forbes.ru/kompanii/internet-telekom-i-media/252431-teatr-durova-pochemu-osnovatel-vkontakte-proigral-bitvu-za> (дата обращения: 30.12.2014).

17. Винокурова Е., Макутина М. Наш ответ "списку Магнитского" //Газета.ru. 2012.07.дек. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2012/12/07_a_4883217.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

18. Воронежские казаки переругались из-за кляузы на профессора ВГУ //Лента.ru. 2013.15.апр. URL: <http://lenta.ru/news/2013/04/15/sternin> (дата обращения: 30.12.2014).

19. Мгебришвили К., Артемьев А. Встреча с гражданином Саакашвили //Газета.ru. 2009.10.июнь. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2009/06/10_a_3209015.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

20. Холодная весна-2000 //Компания.ru. 2000.14.март. URL: <http://new.ko.ru/arhiv/item/105575-kholodnaya-vesna-2000> (дата обращения: 30.12.2014).

21. Биянова Н. Касса счастья //Газета.ru. 2009.09.июнь. URL: <http://www.gazeta.ru/financial/2009/06/09/3208782.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).

22. Позор продолжается: Штат Иллинойс увяз в коррупционном скандале //Лента.ru. 2009.22.января. URL: <http://lenta.ru/articles/2009/02/18/illinois/> (дата обращения: 30.12.2014).

23. Чепелевский В. Одинокий бегун: Конгрессмены штата Иллинойс объявили импичмент губернатору Благоевичу //Лента.ru. 2009.10.января. URL: <http://lenta.ru/articles/2009/01/10/illinois> (дата обращения: 30.12.2014).

24. Протестный город ставит на ЕР //Лента.ru. 2012.28.сентября. URL: <http://lenta.ru/articles/2012/09/28/kaliningrad/> (дата обращения: 30.12.2014).

25. Смирнов С. МММ идет в Раду //Газета.ru. 2012.02.окт. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2012/08/02_a_4707757.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
26. Козенко А. День рождения Манделы: Лидер российской оппозиции получил свой срок //Лента.ru. 2013.18.июль. URL: <http://lenta.ru/articles/2013/07/18/court> (дата обращения: 30.12.2014).
27. Матвиенко из-за санкций почувствовала себя в театре абсурда //Лента.ru. 2014.19.июнь. URL: <http://lenta.ru/news/2014/06/19/sanctions1/> (дата обращения: 30.12.2014).
28. Кузьменкова О. Случай из адвокатской тактики //Газета.ru. 2013.15.июль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/07/15_a_5430425.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
29. Нет миллиарда - сиди в тюрьме! //Компания.ru. 2013.01.апр. URL: <http://ko.ru/arhiv/item/123472-net-milliarda-sidi-v-tyurme> (дата обращения: 30.12.2014).
30. Ясинский О. Семь деталей мировой головоломки //Завтра.ru. 2001.08.окт. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2001-10-09671/> (дата обращения: 30.12.2014).
31. Стяжкина Н. На пути... //Завтра.ru. 2012.26.сен. URL: <http://zavtra.ru/content/view/na-puti/> (дата обращения: 30.12.2014).
32. Расшифровка радиопередачи "Особое мнение" на радио "Эхо Москвы" от 08.10.2012. Беседовали: А.Проханов и А. Плющев. URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/personalno/916978-echo/> (дата обращения: 30.12.2014).
33. Бушин В. Так будет не всегда! //Завтра.ru. 2011.30.нояб. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2011-12-1351/> (дата обращения: 30.12.2014).

34. Антонова Е. Октябрь уж отзвучал //Завтра.ru. 1996.12.нояб. URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/1996-11-128octob/> (дата обращения: 30.12.2014).
35. Проханов А. Скелеты идут к Вешнякову //Завтра.ru. 2003.02.дек. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2003-12-0311/> (дата обращения: 30.12.2014).
36. Халип И. "Стоп империя" //Новая газета.ru. 2014.29.сен. URL: <http://www.novayagazeta.ru/politics/65481.html> (дата обращения: 30.12.2014).
37. Сургуладзе В. Зачем нужны общие ценности //Завтра.ru. 2014.25.фев. URL: <http://zavtra.ru/content/view/zachem-nuzhnyi-obschie-tsennosti/> (дата обращения: 30.12.2014).
38. Куклина Н. ПАСЕ удерживает Россию //Газета.ru. 2008.23.сен. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2008/09/23_a_2841649.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
39. Панфилов В. Трудно //Лента.ru. 2011.25.апр. URL: <http://lenta.ru/columns/2011/04/25/itshard/> (дата обращения: 30.12.2014).
40. Фарбер И. Судите сами //Новая газета.ru. 2013.03.июль. URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/58824.html> (дата обращения: 30.12.2014).
41. Проханов А. В Давосе на ужин подавали русских младенцев //Завтра.ru. 2008.29.январь. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2008-01-3011/> (дата обращения: 30.12.2014).
42. Das Gupta O., Klasen O. "Das ist reines Theater" //sueddeutsche.de. 2012.14.нояб. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/npd-will-verfassungstreue-pruefen-lassen-das-ist-reines-theater-1.1522784> (дата обращения: 30.12.2014).

43. Weidenfeld W. Das Spiel der Kanzlerkandidaten //focus.de. 2001.22.окт. URL: http://www.focus.de/politik/deutschland/deutschland-das-spiel-der-kanzlerkandidaten_aid_190741.html (дата обращения: 30.12.2014).
44. Öchsner T. Der "Zirkus" ist zu Ende //sueddeutsche.de. 2011.21.фев. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/hartz-iv-reform-der-zirkus-ist-zu-ende-1.1063109> (дата обращения: 30.12.2014).
45. Reitschuster B. "Anfang vom Ende des Systems Putin" //focus.de. 2012.03.март. URL: http://www.focus.de/politik/ausland/tid-25182/feindbilder-und-schmutzkampagnen-der-anfang-vom-ende-des-systems-putins_aid_720030.html (дата обращения: 30.12.2014).
46. Goetz J., Leuyendecker H. Agenten müssen draußen bleiben //sueddeutsche.de. 2013.03.нояб. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/auswertung-der-snowden-dokumente-agenten-muessen-draussen-bleiben-1.1809638> (дата обращения: 30.12.2014).
47. Wernicke C. Rätsel Obama //sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/tage-im-amt-raetsel-obama-1.393899> (дата обращения: 30.12.2014).
48. Röttgen N. Merkels eiskalte Entscheidung //stern.de. 2012.17.май. URL: <http://www.stern.de/politik/deutschland/abgang-norbert-roettgen-merkels-eiskalte-entscheidung-1828411.html> (дата обращения: 30.12.2014).
49. Katzenberger P. Präludium für Grausamkeiten //sueddeutsche.de. 2010.19.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/koalitionsverhandlungen-praeludium-fuer-grausamkeiten-1.892393> (дата обращения: 30.12.2014).
50. Crolly H. Am Ende bleiben Zweifel //welt.de. 2011.31.май. URL: http://www.welt.de/print/welt_kompakt/debatte/article13404078/Am-Ende-bleiben-Zweifel.html (дата обращения: 30.12.2014).

51. Dausend P. Warten auf Guido //welt.de. 2003.07.январь. URL: <http://www.welt.de/print-welt/article328431/Warten-auf-Guido.html> (дата обращения: 30.12.2014).
52. Hohe Strompreise schaden der Industrie //welt.de. 2010.31.июль. URL: <http://www.welt.de/debatte/article8745897/Hohe-Strompreise-schaden-der-Industrie.html> (дата обращения: 30.12.2014).
53. Biermann T. Gute Seiten, schlechte Seiten //welt.de. 2012.26.сентябрь. URL: http://www.welt.de/print/welt_kompakt/article109464652/Gute-Seiten-schlechte-Seiten.html (дата обращения: 30.12.2014).
54. Reuters T. McCain kritisiert Putin als Leiter eines Marionettentheaters //de.reuters.com. 2008.16.февраль. URL: <http://de.reuters.com/article/idDEHUM63573520080216> (дата обращения: 30.12.2014).
55. Das Gupta O. "Es war einfach passiert" //sueddeutsche.de. 2013.09.ноябрь. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/dieter-hildebrandt-ueber-die-pogromnacht-es-war-einfach-passiert-1.1812855> (дата обращения: 30.12.2014).
56. Geißler: Das Problem der CDU ist die FDP //sueddeutsche.de. 2011.04.август. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/cdu-richtungsdebatte-geissler-das-problem-der-cdu-ist-die-fpd-1.1127919> (дата обращения: 30.12.2014).
57. Das Gupta O. "Ich bin hoch gespannt auf den Tag X" //sueddeutsche.de. 2012.18.июнь. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kabarettist-dieter-hildebrandt-zum-geburtstag-blamiert-habe-ich-mich-aber-was-das-war-alles-weg-1.1363306> (дата обращения: 30.12.2014).
58. Gruber P. Jagdszenen aus Iowa //focus.de. 2008.02.январь. URL: http://www.focus.de/politik/ausland/uswahl/tid-8428/us-wahl_aid_231172.html (дата обращения: 30.12.2014).

59. Medick V. Steinbrücks Stasi-Akte: "In den Unterhaltungen bezeichnet er sich als Marxist" //spiegel.de. 2013.23.авг. URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/spd-kanzlerkandidat-steinbrueck-legt-stasi-akte-im-internet-offen-a-918121.html> (дата обращения: 30.12.2014).
60. Vorsamer B. Hillary gegnerlos //sueddeutsche.de. 2014.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/podiumsdiskussion-im-sz-forum-hillary-gegnerlos-1.786484> (дата обращения: 30.12.2014).
61. Skandal-Band Pussy Riot bleibt in Knast //stern.de. 2012.25.июль. URL: <http://www.stern.de/politik/ausland/beten-fuer-putins-ende-skandal-band-pussy-riot-bleibt-im-knast-1864844.html> (дата обращения: 30.12.2014).
62. Zum Anhören: Kremlmonster vs. Greenpeace //onkelfisch.de. 2013.07.окт. URL: <http://onkelfisch.de/blog/zum-anhoren-kremlmonster-vs-greenpeace/> (дата обращения: 30.12.2014).
63. Подосенов С., Розанов Д. Порошенко сделал выбор //Газета.ru. 2014.17.июнь. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/06/16_a_6073021.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
64. Матвеева П. Ле Пен теряет миллионы и отца //Газета.ru. 2014.25.июнь. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/06/25_a_6085985.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
65. Матвеева П., Братерский А. США уводят Африку у Китая //Газета.ru. 2014.05.авг. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/08/05_a_6161681.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
66. Самингуллина А., Артемьев А., Куклина Н. Валдайская возвышенность //Газета.ru. 2008.11.сен. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2008/09/11_a_2836507.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

67. Политологи объяснили, зачем Сергея Миронова выгоняют из Совфеда //РБК.ru. 2011.06.май. URL: <http://top.rbc.ru/politics/06/05/2011/587604.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
68. Позиция "Против" //РБК.ru. 2011.24.нояб. URL: <http://top.rbc.ru/politics/24/11/2011/626522.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
69. Бражица А., Сергеев В. Иран получил последнее предупреждение //Газета.ru. 2006.10.январь. URL: http://www.gazeta.ru/2006/01/10/oa_183965.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
70. Бычков А. Обессиленная Италия выбрала сильного старика //Газета.ru. 2013.22.апр. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/04/22_a_5269501.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
71. Бинарный глава государства //Лента.ru. 2010.22.нояб. URL: <http://lenta.ru/columns/2010/11/22/double/> (дата обращения: 30.12.2014).
72. "Защитник простых граждан" и "трюкач и хитрец" - десять лет спустя Горбачев выставляет оценки //Лента.ru. 2001.25.декабрь. URL: <http://lenta.ru/articles/2001/12/25/gorbachev> (дата обращения: 30.12.2014).
73. В Киргизии завели дел о выборах трехлетней давности //Лента.ru. 2010.07.сентябрь. URL: <http://pda.lenta.ru/news/2010/09/07/case> (дата обращения: 30.12.2014).
74. Савина Е. Президент на 99% //Газета.ru. 2012.05.март. URL: http://www.gazeta.ru/politics/elections2011/2012/03/05_a_4026293.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
75. Филипенко А. "Грузинская мечта" уверенно выиграла выборы у партии Саакашвили //РБК.ru. 2014.16.июнь. URL: <http://top.rbc.ru/politics/16/06/2014/930315.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).

76. Гладышева Н., Билевская Э. Альтернативный Явлинский //Газета.ru. 2008.03.июнь. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2008/06/03_a_2743420.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
77. Дергачев В., Галимова Н. Собянина подстрахуют статисты //Газета.ru. 2014.25.апр. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/04/25_a_6009169.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
78. Сурначева Е. Запад не кормит ТИГРа //Газета.ru. 2009.07.май. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2009/05/07_a_2983650.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
79. Галимова Н. Тройка избранных //Газета.ru. 2014.25.авг. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/08/24_a_6188453.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
80. Макутина М. Мэр в треугольнике //Газета.ru. 2013.03.окт. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/10/03_a_5680613.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
81. Ульянова Ж., Рустамова Ф. Брак в "болотном деле" //Газета.ru. 2013.26.июль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/07/26_a_5511689.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
82. Барабанов И., Левченко А. "Родина" изгнала из себя "Родину" //Газета.ru. 2005.28.июнь. URL: http://www.gazeta.ru/2005/06/28/oa_162117.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
83. Рустамова Ф. "Включаемся в работу с Дамаском" //Газета.ru. 2013.09.сен. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/09/09_a_5645045.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
84. Неглинина Е. Избирком заметил только выгодные нарушения //Газета.ru. 2004.14.март, URL: http://www.gazeta.ru/2004/03/14/oa_114697.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

85. Судовцев Г. Буратино //Завтра.ru. 2000.16.май. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2000-05-1623/> (дата обращения: 30.12.2014).
86. Табло //Завтра.ru. 2011.23.март. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2011-04-0512/> (дата обращения: 30.12.2014).
87. Фурсов А. ЕГЭ и другие //Завтра.ru. 2011.21.дек. URL: <http://zavtra.ru/content/view/ege-i-drugie-2/> (дата обращения: 30.12.2014).
88. Лаврова Л. Игра в ящик //Завтра.ru. 2013.27.фев. URL: <http://zavtra.ru/content/view/igra-v-yaschik-2013-02-27-000000-2/> (дата обращения: 30.12.2014).
89. Фурсов А. Десталинизация: тайные коды //Завтра.ru. 2011.01.июнь. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2011-06-1441/> (дата обращения: 30.12.2014).
90. Боссарт А. Защита Буратино //Новая газета.ru. 2001.12.апр. URL: <http://2001.novayagazeta.ru/nomer/2001/26n/n26n-s00.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
91. Макаренко А. Гамлет таврического уезда - он же Троянский конь? //Завтра.ru. 2013.06.авг. URL: <http://zavtra.ru/content/view/gamlet-tavrisheskogo-uezda-on-zhe-troyanskij-kon/> (дата обращения: 30.12.2014).
92. Лысков А. Потрава //Завтра.ru. 2000.09.окт. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2000-10-1061/> (дата обращения: 30.12.2014).
93. Раевская З. Эхо Нью Йорка Марш Антимира //Завтра.ru. 2014.21.сен. URL: <http://zavtra.ru/content/view/-eho-nyu-jorka-marsh-antimira/> (дата обращения: 30.12.2014).
94. Богомолов Ю. Время немой сцены //Газета.ru. 2007.23.нояб. URL: http://www.gazeta.ru/comments/2007/11/23_a_2333487.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

95. Халип И. Бенефис в погорелом театре //Новая газета.ru. 2014.29.авг. URL: <http://www.novayagazeta.ru/politics/65027.html>(дата обращения: 30.12.2014).
96. Быков Д., Собчак К. Власть делает самоубийственные ходы //Сноб.ru. 2011.31.дек. URL: <http://snob.ru/selected/entry/44864> (дата обращения: 30.12.2014).
97. Азар И. Все идет по Путину //Газета.ru. 2007.03.окт. URL: <http://www.gazeta.ru/politics/elections2007/articles/2213833.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
98. Schlötzer C. Ikone der Islamisten //sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/kommentar-ikone-der-islamisten-1.844668> (дата обращения: 30.12.2014).
99. Anwalt brigt Erbin vom Tegernsee um Vermögen //Merkur-online.de. 2014.04.сен. URL: <http://www.merkur-online.de/lokales/region-tegernsee/tegernsee/anwalt-bringt-erbin-tegernsee-vermoegen-3832839.html> (дата обращения: 30.12.2014).
100. Bachstein A. Berlusconi darf nicht für Europa-Wahl kandidieren //sueddeutsche.de. 2014.20.март. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/urteil-in-italien-berlusconi-darf-nicht-fuer-europa-wahl-kandidieren-1.1917569> (дата обращения: 30.12.2014).
101. Kiew firdert Militärhilfe ähnlich wie für den Irak //sueddeutsche.de. 2014.21.авг. URL: <http://www.zeit.de/politik/ausland/2014-08/ukraine-fordert-militaerhilfe> (дата обращения: 30.12.2014).
102. Schlötzer C. Zeitdes Zorns //sueddeutsche.de. 2011.14.сен. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/umbruch-im-nahen-osten-zeit-des-zorns-1.1141709> (дата обращения: 30.12.2014).

103. Ulrich S. Manege frei für den Politmagier //sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/wahl-in-italien-manege-frei-fuer-den-politmagier-1.211717> (дата обращения: 30.12.2014).
104. König M. Streiten sich zwei Terrornetzwerke //sueddeutsche.de. 2014.04.сен. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/al-qaida-gegen-is-streiten-sich-zwei-terrornetzwerke-1.2116109> (дата обращения: 30.12.2014).
105. Lutz B. "Wir sind alle Statisten" //sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/augenzeuge-wir-sind-alle-statisten-1.652133> (дата обращения: 30.12.2014).
106. Nienhuysen F. Boxer mit politischen Ambitionen //sueddeutsche.de. 2013.26.окт. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/praesidentschaftskandidat-vitali-klitschko-boxer-mit-politischen-ambitionen-1.1804620> (дата обращения: 30.12.2014).
107. Kolb M. Republikaner auf der Suche nach mehr Herz //sueddeutsche.de. 2013.06.фев. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/amerikas-konservative-republikaner-auf-der-suche-nach-mehr-herz-1.1592655> (дата обращения: 30.12.2014).
108. Babyigit G. Ein Ticket für zwei Gagner //sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/us-vorwahlen-ein-ticket-fuer-zwei-gegner-1.596193> (дата обращения: 30.12.2014).
109. Weinzierl U. Der Sonderfall Österreich ist zu Ende //welt.de. 2002.26.нояб. URL: <http://www.welt.de/print-welt/article273089/Der-Sonderfall-Oesterreich-ist-zu-Ende.html> (дата обращения: 30.12.2014).
110. Feltes S. Die Balance zwischen Nähe und Distanz //ausburger-allgemeine.de. 2014.25.март. URL: <http://www.augsburger-allgemeine.de/landsberg/Die-Balance-zwischen-Naehе-und-Distanz-id29303697.html> (дата обращения: 30.12.2014).

111. Weimer W. Guido statt Oskar //Handelsblatt.de. 2009.13.фев. URL: <http://www.handelsblatt.com/archiv/weimers-woche-guido-statt-oskar/3111032.html> (дата обращения: 30.12.2014).
112. Fried N. Reise ins Zentrum der Krise //sueddeutsche.de. 2012.08.окт. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/merkel-in-griechenland-reise-ins-zentrum-der-krise-1.1490734> (дата обращения: 30.12.2014).
113. Rösler verhöhnt Grüne als neue Spießbürger //spiegel.de. 2013.04.май. URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/parteitag-der-fdp-roesler-attackiert-gruene-a-898066.html> (дата обращения: 30.12.2014).
114. Nienhuysen F. Choreograph der Macht im Kreml //sueddeutsche.de. 2011.04.дек. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/wladislaw-surkow-choreograph-der-macht-im-kreml-1.1225652> (дата обращения: 30.12.2014).
115. Avenarius T. Ein Trio aus drei Dirigenten //sueddeutsche.de. 2010.19.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/georgien-ein-trio-aus-drei-dirigenten-1.916392> (дата обращения: 30.12.2014).
116. Kuhn J. Italiens Strippenzieher gibt die Fäden aus der Hand //sueddeutsche.de. 2013.02.окт. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/berlusconis-gescheiterter-umsturz-der-strippenzieher-gibt-die-faeden-aus-der-hand-1.1785781> (дата обращения: 30.12.2014).
117. Nach Berlusconi Rücktritt soll Monti regieren //Welt.de. 2011.13.нояб. URL: http://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/brennpunkte_nt/article13714472/Nach-Berlusconi-Ruecktritt-soll-Monti-regieren.html (дата обращения: 30.12.2014).

118. Кузьменкова О., Смирнов С., "Еще четыре года" //Газета.ru. 2012.07.нояб. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2012/11/07_a_4843569.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
119. Дергачев В., Подосенов С. Честно и неохотно //Газета.ru. 2014.15.сен. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/09/15_a_6214645.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
120. Новиков К. "Внутренне готов к любому исходу" //Газета.ru. 2014.03.фев. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/02/03_a_5879389.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
121. Кузьменкова О. Бук Офаме //Газета.ru. 2012.01.нояб. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2012/11/01_a_4837249.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
122. Перцев А. Сюжет для снятия //Газета.ru. 2013.16.июль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/07/16_a_5433153.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
123. Кузьменкова О. Обама в режиме повтора //Газета.ru. 2013.13.фев. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/02/13_a_4963749.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
124. Азаренко А. Вялотекущая гонка //Газета.ru. 2014.19.апр. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/04/19_a_5998473.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
125. Резник И. Публичный административный ресурс //Газета.ru. 2013.12.апр. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/04/12_a_5253205.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
126. Сергеев В. Борьба за каждый волос избирателя //Газета.ru. 2004.20.окт. URL: http://www.gazeta.ru/2004/10/20/oa_137018.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

127. Гаспарян А. Бен Всемогущий: остались ли у ФРС силы спасти экономику США //РБК.ru. 2011.29.авг. URL: <http://top.rbc.ru/economics/29/08/2011/612646.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
128. Болотова О., Бочарова С. Охотный ряд //Газета.ru. 2010.24.март. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2010/03/24_a_3342442.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
129. Единороссы не смогли принять заявление //Газета.ru. 2012.08.фев. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2012/02/07_kz_3992249.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
130. Проханов А. Пророк Исаия и Сектор Газа //Завтра.ru. 2005.23.авг. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2005-08-2311/> (дата обращения: 30.12.2014).
131. Пастухов В. Развод по-евразийски //Новая газета.ru. 2013.28.авг. URL: <http://www.novayagazeta.ru/columns/59728.html> (дата обращения: 30.12.2014).
132. Смоленцов В. Сука-любовь и кобель НТВ //Завтра.ru. 2007.05.июнь. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2007-06-0641/> (дата обращения: 30.12.2014).
133. Проханов А. От Мертвого моря к Чистым прудам //Завтра.ru. 2012.16.май. URL: <http://zavtra.ru/content/view/ot-myortvogo-morya-k-chistyim-prudam/> (дата обращения: 30.12.2014).
134. Сидоренко С., Артемьев А. Визит на фоне усталости //Газета.ru. 2010.28.окт. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2010/10/28_a_3432198.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
135. Проханов А. Басня Путина Федеральному собранию //Завтра.ru. 2004.02.июнь. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2004-06-0311/> (дата обращения: 30.12.2014).

136. Владычица лесная //Завтра.ru. 2012.20.авг. URL: <http://zavtra.ru/content/view/vladyichitsa-lesnaya/> (дата обращения: 30.12.2014).
137. Проханов А. Черная дыра русской истории //Лента.ru. 2012.08.фев. URL: <http://lenta.ru/articles/2012/02/08/prokhanov/> (дата обращения: 30.12.2014).
138. Тукмаков Д. Политтеатр для патриотов //Завтра.ru. 2005.08.июнь. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2005-06-0831/> (дата обращения: 30.12.2014).
139. Мулин С. "Правый" суд //Новая газета.ru. 2008.03.июль. URL: <http://www.novayagazeta.ru/politics/39589.html> (дата обращения: 30.12.2014).
140. Филатов В. Взгляд из Женевы //Завтра.ru. 2001.13.фев. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2001-02-1373/> (дата обращения: 30.12.2014).
141. Делягин М. Рамзан Владимирович Навальный //Завтра.ru. 2012.29.январь. URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/ramzan-vladimirovich-navalnyiy/> (дата обращения: 30.12.2014).
142. Kahlweit C. Entrücktes Kiew, kriegerischer Osten //sueddeutsche.de. 2014.19.авг. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/ukraine-entruuecktes-kiew-kriegerischer-osten-1.2093487> (дата обращения: 30.12.2014).
143. Männer sollen auf ihre Witze aufpassen, findet Gysi //sueddeutsche.de. 2014.10.апр. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/buchvorstellung-von-rainer-bruederle-die-unschuld-von-der-hotelbar-1.1933820-2> (дата обращения: 30.12.2014).
144. Matern T. Wahlen in Birma: Die Maske der Diktatur // Sueddeutsche.de. 2010.09.нояб. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/wahlen-in-birma-die-maske-der-diktatur-1.1020212> (дата обращения: 30.12.2014).
145. Zekri S. Aufstand in Libyen: Die Maske fällt //Sueddeutsche.de. 2011.24.авг. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/aufstand-in-libyen-die-maske-faellt-1.1134252> (дата обращения: 30.12.2014).

146. Denkler T. "Hinter Putins eiskalter Maske verbirgt sich ein Vulkan" //sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/russland-experte-rahr-hinter-putins-eiskalter-maske-verbirgt-sich-ein-vulkan-1.646517> (дата обращения: 30.12.2014).
147. Frankreich in der ersten Reihe, ganz vorn //Zeit.de. 2009.21.сен. URL: <http://www.zeit.de/2009/12/Frankreich-Nato> (дата обращения: 30.12.2014).
148. Wer ist Dmitrij Medwedjew? //sueddeutsche.de. 2008.22.апр. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/bildstrecke-wer-ist-dmitrij-medwedjew-1.182536-15> (дата обращения: 30.12.2014).
149. Denkler T. "Handschellen und Haftanstalt" //sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/krawalle-am-mai-debatte-im-bundestag-handschellen-und-haftanstalt-1.445983> (дата обращения: 30.12.2014).
150. Frank M. Die schicke Dame und der melierte Kavalier //sueddeutsche.de. 2010.19.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/wahl-die-schicke-dame-und-der-melierte-kavalier-1.918821> (дата обращения: 30.12.2014).
151. Jungclaussen J. Sparkurs beendet Hybris der Iren //Zeit.de. 2010.25.нояб. URL: <http://www.zeit.de/wirtschaft/2010-11/irland-schuldenkrise-sparkurs-eurohilfen> (дата обращения: 30.12.2014).
152. Ole von Beust kritisiert Merkel: "Ich bin der Kapitän an Bord" //sueddeutsche.de. 2010.08.июль. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/ole-von-beust-im-interview-auch-mal-einen-minister-rausschmeissen-1.971525-3> (дата обращения: 30.12.2014).
153. Kolb M. "Geert Wilders will gar nicht regieren" //sueddeutsche.de. 2010.08.июнь. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/niederlande-wahl-interview-geert-mak-geert-wilders-will-gar-nicht-regieren-1.954728> (дата обращения: 30.12.2014).

154. Joffe J. Nicht nach Palästina! //Zeit.de. 2014.09.январь. URL: <http://www.zeit.de/2014/03/zeitgeist-palaestina-gebietstausch> (дата обращения: 30.12.2014).
155. Prantl H. Lob der Unruhe //sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/protest-in-deutschland-lob-der-unruhe-1.445078> (дата обращения: 30.12.2014).
156. Lange Liste der Unterschiede //sueddeutsche.de. 2013.16.октябрь. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/nach-dem-scheitern-von-schwarz-gruen-koalition-der-offenen-hintertuer-1.1795851-2> (дата обращения: 30.12.2014).
157. Osel J. Die Groupies des Helmut Schmidt //sueddeutsche.de. 2014.11.февраль. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/das-politische-buch-die-groupies-des-helmut-schmidt-1.1885499> (дата обращения: 30.12.2014).
158. Zekri S. Heilung von Plattfüßen ohne Nebenwirkung //sueddeutsche.de. 2014.04.март. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/al-sisi-als-aegyptens-praesident-heilung-von-plattfuessen-ohne-nebenwirkung-1.1904645> (дата обращения: 30.12.2014).
159. Schneider J. Anbietern an rechts und links //sueddeutsche.de. 2014.12.сентябрь. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/afd-spitzenkandidat-gauland-anbiedern-an-rechts-und-links-1.2125561> (дата обращения: 30.12.2014).
160. Kohl C. Wenn die Schminke zerrinnt //sueddeutsche.de. 2010.10.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/silvio-berlusconi-macht-sich-lustig-ueber-seine-kritiker-ich-bin-ein-fremdkoerper-in-der-politik-wenn-die-schminke-zerrinnt-1.648642> (дата обращения: 30.12.2014).
161. Артемьев А. "Чтобы Медведев не расправлял крылья" //Газета.ru. 2008.08.февраль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2008/02/08_a_2629327.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

162. Кузьменкова О. Срок не меньше президентского //Газета.ru. 2013.05.июль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/07/05_a_5414533.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
163. Тарошина С. Переключая выборы //Газета.ru. URL: <http://www.gazeta.ru/column/taroschina/2476270.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
164. Дергачев В. "На Кипр теперь не полечу отдыхать" //Газета.ru. 2014.12.июль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/07/12_a_6111505.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
165. Сергеев А. Запад сомневатется в "оранжевом порядке" //Газета.ru. 2006.23.июнь. URL: http://www.gazeta.ru/2006/06/23/oa_205089.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
166. Седельников С., Шишкунова Е. Владимир Путин выступил на Генассамблее ООН //Газета.ru. 2003.25.сен. URL: <http://www.gazeta.ru/2003/09/25/zaropadopulo.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
167. Дергачев В. Донбасские игры патриотов //Газета.ru. 2014.10.июль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/07/10_a_6109365.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
168. Настоящий буйных мало //Лента.ru. 2010.21.дек. URL: <http://lenta.ru/columns/2010/12/21/minsk/> (дата обращения: 30.12.2014).
169. Переквалифицироваться //Лента.ru. 2011.27.июнь. URL: <http://lenta.ru/articles/2011/06/27/prohorov/> (дата обращения: 30.12.2014).
170. Павлова П., Румянцев Ф. Никому не Рада //Газета.ru. 2006.05.июль. URL: http://www.gazeta.ru/2006/07/05/oa_206794.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

171. Руднева Е., Сапожников Б. Дума надсмеялась над генпрокурором //Газета.ru. 2003.23.апр. URL: <http://www.gazeta.ru/2003/04/23/gosdumasdala.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
172. Братерский А. Взаимные обвинения //Газета.ru. 2014.18.июль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/07/18_a_6118397.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
173. Левченко А., Левичев Н. "Он хочет прийти и умертвить Шеина..." //Газета.ru. 2012.14.апр. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2012/04/14_a_4345717.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
174. Тарощина С. Зачем Навальный полез за плиттус //Газета.ru. 2013.12.фев. URL: <http://www.gazeta.ru/column/taroschina/4714681.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
175. Проханов А. Марш неутомленных //Завтра.ru. 2007.26.июнь. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2007-06-2771/> (дата обращения: 30.12.2014).
176. Стрелков И. Достоинства унижительного мира //Завтра.ru. 2014.08.июль. URL: <http://zavtra.ru/content/view/dostoinstva-unizitelnogo-mira/> (дата обращения: 30.12.2014).
177. Азар И. Торчит одинокий подсолнух //Газета.ru. 2007.27.март. URL: http://www.gazeta.ru/2007/03/27/oa_235019.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
178. Нагорный А. Мировой театр Обамы //Завтра.ru. 2009.30.сен. URL: <http://www.zavtra.ru/content/view/2009-09-3031/> (дата обращения: 30.12.2014).
179. Кузьменкова О. "Это у политиков жизнь налаживается, у меня все по-старому" //Газета.ru. 2013.09.авг. URL:

http://www.gazeta.ru/politics/2013/08/08_a_5546937.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

180. Ляпин Р. Вызов "Русской зиме". О планах пятой колонны //Завтра.ru. 2014.19.март. URL: <http://zavtra.ru/content/view/vyizov-russkoj-zime-o-planah-ryatoj-kolonyi/> (дата обращения: 30.12.2014).

181. Kahlweit C. Wie Putin mit den Opfern spielt //sueddeutsche.de. 2014.13.авг. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/konflikt-in-der-ukraine-wie-putin-mit-den-opfern-spielt-1.2086674> (дата обращения: 30.12.2014).

182. Schlötzer C. Seifenoper und Tragödie //sueddeutsche.de. 2014.30.март. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/kommunalwahlen-in-der-tuerkei-seifenoper-und-tragoedie-1.1924736> (дата обращения: 30.12.2014).

183. Wernicke C. "Europa leistet genug für den Irak" //sueddeutsche.de. 2010.19.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/sz-gespraech-mit-chris-patten-europa-leistet-genug-fuer-den-irak-1.931233> (дата обращения: 30.12.2014).

184. Augstein F. Der reichste Bürger Pakistans //sueddeutsche.de. 2010.18.авг. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/flut-in-pakistan-das-land-ertrinkt-der-praesident-verreist-1.989441-2> (дата обращения: 30.12.2014).

185. Obama beim Pressedinner: Yes, we grin //Spiegel.de. 2012.29.апр. URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/us-praesident-obama-scherze-ueber-mitt-romney-bei-pressedinner-a-830438.html> (дата обращения: 30.12.2014).

186. Kornelius S. Da capo, Berlusconi //sueddeutsche.de. 2010.10.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/kommentar-da-capo-berlusconi-1.739462> (дата обращения: 30.12.2014).

187. Prantl H. Die Halbwertszeit der politischen Demut //sueddeutsche.de. 2011.11.апр. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/schwarz-gelb-und-atomausstieg-die-halbwertszeit-der-politischen-demut-1.1083533> (дата обращения: 30.12.2014).
188. Münch P. Perfide Inszenierung //sueddeutsche.de. 2011.14.окт. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/gefangenenaustausch-in-nahost-perfide-inszenierung-1.1163904> (дата обращения: 30.12.2014).
189. Zekri S. Putins gefährlichster Gegner //sueddeutsche.de. 2010.28.дек. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/chodorkowskij-urteil-putins-gefaehrlichster-gegner-1.1040489> (дата обращения: 30.12.2014).
190. Denkler T. Auf dem Scherbenhaufen der Unkenntnis //sueddeutsche.de. 2012.10.июль. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/debatte-um-das-meldegesetz-auf-dem-scherbenhaufen-der-unkenntnis-1.1407625> (дата обращения: 30.12.2014).
191. Gierke S. Präsidentschaftswahl in Syrien: Assads blutige Wahlparodie //sueddeutsche.de. 2014.03.июнь. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/praesidentschaftswahl-in-syrien-assads-blutige-wahlparodie-1.1982964> (дата обращения: 30.12.2014).
192. Neidhart C. Ein Kaiser, moderner als sein Land //sueddeutsche.de. 2013.27.дек. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/japan-und-der-tenno-ein-kaiser-moderner-als-sein-land-1.1851352> (дата обращения: 30.12.2014).
193. Theile C. Gefährliche Strategie des Ignorierens //sueddeutsche.de. 2014.30.нояб. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/ecopor-initiative-in-der-schweiz-gefaehrliche-strategie-des-ignorierens-1.2242651> (дата обращения: 30.12.2014).
194. Prag will EU-Fiskalpakt auch ohne Unterschrift erfüllen //Zeit.de. 2012.03.апр. URL: <http://www.zeit.de/news/2012-04/03/international-prag-will>

eu-fiskalpakt-auch-ohne-unterschrift-erfuellen-03165202 (дата обращения: 30.12.2014).

195. Abendessen mit Krisenstimmung //sueddeutsche.de. 2010.11.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/merkel-und-sarkozy-in-hannover-abendessen-mit-krisenstimmung-1.284944> (дата обращения: 30.12.2014).

196. Nienhuysen F. Rechnung mit vielen Unbekannten //sueddeutsche.de. 2010.19.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/flugzeugabstuerze-in-russland-rechnung-mit-vielen-unbekannten-1.917284> (дата обращения: 30.12.2014).

197. Kornelius S. "Das ändert den Charakter des Landes" //sueddeutsche.de. 2014.22.нояб. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/global-betrachtet-raukenschlag-von-obama-1.2232428> (дата обращения: 30.12.2014).

198. Sinkende Umfragewerte: FDP setzt Krisentreffen an //Stern.de. 2010.05.фев. URL: <http://www.stern.de/politik/deutschland/sinkende-umfragewerte-fdp-setzt-krisentreffen-an-1541280.html> (дата обращения: 30.12.2014).

199. Vernetzung als Vereinszweck //sueddeutsche.de. 2010.03.дек. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/kinderschutz-aerger-um-guttenberg-verein-miss-charity-meldet-sich-zu-wort-1.1031328-3> (дата обращения: 30.12.2014).

200. Алинин А. Путин-снова президент //Вести сегодня.ru. 2012.08.май. URL: <http://vesti.lv/world/theme/worldpolitics/23388-putin-snova-prezident.html> (дата обращения: 30.12.2014).

201. Барабанов И., Румянцев Ф. Ушел незамеченным //Газета.ru. 2005.12.дек. URL: http://www.gazeta.ru/2005/12/12/oa_181301.shtml (дата обращения: 30.12.2014).

202. Винокурова Е. Студентов отчислили от Медведева //Газета.ru. 2011.20.окт. URL: http://www.gazeta.ru/politics/elections2011/2011/10/20_a_3808214.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
203. Братерский А. Неопознанные военные и красотки в купальниках //Газета.ru. 2014.01.март. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/03/01_a_5931933.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
204. Новиков К. "Упражнение в ненависти" //Газета.ru. 2014.30.январь. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/01/30_a_5876033.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
205. Карцев Д. Президентская самба на костях сборной //Газета.ru. 2014.13.июль. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/07/13_a_6112397.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
206. Евстифеев Д., Дергачев В. "У нас брат на брата не пойдет" //Газета.ru. 2014.07.апр. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/04/07_a_5983581.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
207. Азаренко А. Конфетно-букетный Киев //Газета.ru. 2014.07.июнь. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2014/06/07_a_6062845.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
208. Ульянова Ж. "А президент у нас хороший, а мы не выдадим его" //Газета.ru. 2013.02.авг. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2013/08/02_a_5539029.shtml (дата обращения: 30.12.2014).
209. Бойков И. Левые и леваки //Завтра.ru. 2012.05.сентябрь. URL: <http://zavtra.ru/content/view/levyie-i-levaki/> (дата обращения: 30.12.2014).

210. Фефелов А. Марш отсюда! //Завтра.ру. 2007.17.апр. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2007-04-1833/> (дата обращения: 30.12.2014).
211. Жугулев И. Израилю ООН по тамтаму //Газета.ру. 2003.20.сен. URL: <http://www.gazeta.ru/2003/09/20/tamtamompoiz.shtml> (дата обращения: 30.12.2014).
212. Denkler T. Beifall für blutige Rache //Sueddeutsche.de. 2011.03.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/bin-ladens-tod-deutschland-und-das-voelkerrecht-beifall-fuer-blutige-rache-1.1092192> (дата обращения: 30.12.2014).
213. Braun S. Freie dramatische Partei //Sueddeutsche.de. 2013.08.март. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/fdp-in-der-krise-freie-dramatische-partei-1.1619107> (дата обращения: 30.12.2014).
214. Die Live-Ticker-Nachlese vom Politischen Aschermittwoch der CSU //Sueddeutsche.de. 2010.11.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/mit-oenen-die-live-ticker-nachlese-vom-politischen-aschermittwoch-der-csu-1.299822-4> (дата обращения: 30.12.2014).
215. König M. Visionsfrei zurück zur Volkspartei //Sueddeutsche.de. 2013.22.сен. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/cdu-party-fuer-merkel-visionsfrei-zurueck-zur-volkspartei-1.1777744> (дата обращения: 30.12.2014).
216. Beck S. Ringkämpfe mit dem Eisernen Edmund //Sueddeutsche.de. 2010.19.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/stoibers-sparplaene-ringkaempfe-mit-dem-eisernen-edmund-1.892239> (дата обращения: 30.12.2014).
217. Rechtsextreme randalieren nach Pogrom-Gedenkfeier //Sueddeutsche.de. 2010.17.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/frankfurt-an-der-oder-rechtsextreme-randalieren-nach-pogrom-gedenkfeier-1.778720> (дата обращения: 30.12.2014).
218. Das Gupta O. Soldatenmangel in britischer Armee //Sueddeutsche.de. 2014.22.июль. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/muenchner-neueste->

nachrichten-vom-juli-soldatenmangel-in-britischer-armee-1.2057683 (дата обращения: 30.12.2014).

219. Proteste gegen Timoschenko-Urteil "Schande über Janukowitsch //Sueddeutsche.de. 2011.11.окт. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/proteste-gegen-timoschenko-urteil-in-kiew-schande-ueber-janukowitsch-1.1159773-3> (дата обращения: 30.12.2014).

220. Geert Wilders, der niederlandische Islamfeind //Sueddeutsche.de. 2014.26.май. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/populismus-in-europa-das-sind-die-europaskeptiker-1.1933410-3> (дата обращения: 30.12.2014).

Список литературы:

1. Алтунян А.Г. Анализ политических текстов: Учебное пособие. – М.: Логос, 2012.
2. Анандавардхана. Дхваньялока "Свет Дхвани" Пер. с санскрита, введение и комментарии Ю.М. Алихановой. – М.: Наука, 1974.
3. Анкин Д.В. Отсутствующая метафора // Вестник Томского государственного университета. 2011. Философия. Социология. Политология. №4(16). С.5-12.
4. Апресян Ю.Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография. - М.: Школа "Языки русской культуры", 1995.
5. Аристотель. Поэтика. Риторика/ Пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013.
6. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
7. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. - М.: Прогресс, 1990.
8. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Серия языка и литературы, 1979, С.147-173.
9. Армстронг К. Краткая история мифа. Пер. с англ. А. Блейз. – М.: Открытый Мир, 2005.
10. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под. ред В.П. Нерознака. – М., 1997.
11. Астафурова Т.Н., Медведева И. Лингвориторическая специфика юридического дискурса// Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008. -№1.-С.94-99.
12. Балашова Л.В. Русская метафора: прошлое, настоящее, будущее. – М.:

Языки славянской культуры, 2014.

13. Балашова Л.В. К проблеме диахронического развития социолектной метафоры (на материале школьного жаргона XIX в. и начала XXI в.) //Тезисы докладов международной конференции Десятые Шмелевские чтения «Проблемы речевого общения». Москва: Изд-во Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2012.
14. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Основы фразеологии (краткий курс): учеб.пособие/ А.Н. Баранов, Д.О. Добровольский. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013.
15. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику: Учебное пособие. Изд.4, испр. и доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
16. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Метафора и стереотип (на материале метафорических осмыслений России и ГДР в СМИ) //Стереотипы в языке, коммуникации и культуре. – М.:Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 2009.
17. Баранов А.Н. О типах сочетаемости метафорических моделей // Вопросы языкознания №2, 2003.
18. Баранов А.Н. Дескрипторная теория метафоры. – М.: Языки славянской культуры, 2014.
19. Баранов А.Н., Казакевич Е.Г. Парламентские дебаты: традиции и новации/ А.Н. Баранов, Е.Г. Казакевич. – М.: Знание, 1991.
20. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора (материалы к словарю). – М.: Ин-т русского языка АН СССР, 1991.
21. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Словарь русских политических метафор. – М.: Ин-т русского языка АН СССР, 1994.
22. Барышников П.Н. Миф и метафора: Лингвофилософский подход. – СПб.: Алетейя, 2010.
23. Блувберг С.В. Специфические признаки современного немецкого протестантского проповеднического дискурса // Вестник ЮУрГУ.

2008. № 16. С 69-73.

24. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990.
25. Бобырева Е.В. Религиозный дискурс: ценности и жанры // Знание. Понимание. Умение. 2008. №1. С 162-167.
26. Богданов К.А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. – М.: Новое литературное обозрение, 2006.
27. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Зарубежная политическая лингвистика: учеб. Пособие/ Э.В. Будаев, А.П. Чудинов. – М.: Флинта: Наука, 2008.
28. Ваулина Е.Ю., Штельмахин Е.В. Давайте говорить правильно! Метафора в современной публицистике: Краткий словарь-справочник. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007.
29. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Пер. с итал. – М. – К.: «REFL-book» – «ИСА», 1994.
30. Винокуров В.С. Социальные ориентиры театральной деятельности в парадигме социокультурных ценностей // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 27. С 25-28.
31. Водак Р. Язык. Дискурс. Политика. /Р.Водак. – Волгоград, 1997.
32. Воркачев С.Г. Концепт счастья: значимостная составляющая // Язык, коммуникация и социальная среда. Вып. 2. Воронеж, 2002 (а). С 5-11.
33. Воркачев С.Г. Основания лингвоконцептологии // Аспекты метакоммуникативной деятельности. Теоретическая и прикладная лингвистика. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. Воронеж, 2002 (б). С 79-95.
34. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М.: Гнозис, 2004.
35. Воркачев С.Г. Болевые точки российской лингвоконцептологии // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского отделения

- РАЛК / под ред. проф. Г.Н. Манаенко. Выпуск 10. Ставрополь, 2012. С 47-51.
36. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфичное // Метафора в языке и тексте: Сб. – М.: Наука, 1988.
 37. Гоббс Т. Левиафан. - М.: Мысль, 2001.
 38. Гогоненкова Е.А. Эпистемологический статус метафоры: экспозиция проблемы // Теоретический журнал „Credo“, 2004. URL: <http://credonew.ru/content/view/409/56/> (дата обращения 10.03.2014).
 39. Голованова Е.И. Введение в когнитивное терминоведение: учеб. пособие / Е.И. Голованова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2011.
 40. Горбунов А.Г. Дискурс как новая лингвофилософская парадигма. – Ижевск: Изд-во "Удмуртский университет", 2013.
 41. Грете Л. Сыграть свою жизнь на сцене: пер. с фр. – М.: Академический проспект, 2008.
 42. Демьянков В.З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материал смысла / Отв. ред. М.В. Ляпон. – М., 2007.
 43. Державин Г.Р. Полное собрание сочинений. – Л.: 1957.
 44. Дейк Ген.А. ван. Дискурс и власть: репрезентация доминирования в языке и коммуникации. Пер. с англ. Изд. стереотип. – М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2014.
 45. Дмитриев Д.В. Толковый словарь русского языка: Ок. 7000 словар.ст.: Свыше 35 000 значений: Более 70 000 иллюстрат.примеров. – М.: ООО "Издательство Астрель": ООО "Издательство АСТ", 2003.
 46. Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990.
 47. Зализняк А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. ст. – М.: Языки славянской культуры, 2005.

48. Зверев С.Э. Военная риторика Средневековья. - СПб.: Алетея, 2011.
49. Иссерс О.С. Речевое воздействие: учебное пособие. - 3-е изд., перераб. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013.
50. Йейтс Ф. Искусство памяти. - СПб.: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997.
51. Калинина С.А. Репрезентация концепта ТЕАТР/THEATRE в русской и английской афористике // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2013. Выпуск № 4 (25). С 149-155.
52. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Перемена, 2004.
53. Карасик В.И. Языковая кристаллизация смысла. – М.: Гнозис, 2010.
54. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. - М.; СПб.: Университетская книга, 2000.
55. Кибрик А.А. Модус, жанры и другие параметры классификации дискурсов// Вопросы языкознания, №2, 2009. С.3-21.
56. Киселева Н.М. Словарь метафор немецкой разговорной речи/ Н.М. Киселева. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2015.
57. Киссель М.А. Джамбаттиста Вико. - М.: Мысль, 1980.
58. Кобозева И.М. Лексикосемантические заметки о метафоре в политическом дискурсе // Политическая лингвистика. 2010. № 2. С 41-46.
59. Корнилова Е.Н. Риторика – искусство убеждать. Своеобразие публицистики античного мира: Учебное пособие. – 3-е изд., доп. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010.
60. Кормилицина М.А., Сиротина О.Б. Язык СМИ: учебное пособие по курсу "Язык СМИ" для студентов I и II курсов подготовки бакалавров по направлению 031300 "Журналистика". – Саратов: Изд-во Саратов. Ун-та, 2011.
61. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общей редакцией Е. С.

- Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997.
62. Кронгауз М.А. Самоучитель олбанского. – М.: АСТ: CORPUS, 2013.
63. Крылова О.А. Лингвистическая стилистика. – М.: Высшая школа, 2006.
64. Крысин Л.П. Метафоры власти //Слово в современных текстах и словарях: Очерки о русской лексике и лексикографии. – М.: Знак, 2008.
65. Крысин Л.П. Метафора как средство актуализации скрытых смыслов // Экология языка и коммуникативная практика, 2014. №1.
66. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука // Вопросы языкознания № 4, 1994.
67. Куле К. СМИ в Древней греции. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.
68. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. /Под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. Изд.2-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2008.
69. Лентор Ж. Повседневная жизнь Парижа во времена Великой революции. – М.: Молодая гвардия, 2006.
70. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология // Под ред. проф. В.П. Нерознака. – М., 1997. С. 280–287.
71. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней руси. - Ленинград: "Наука", 1984.
72. Лиэнн Ш. Говори как Обама. – М.: ООО «Издательство «Добрая книга», 2010.
73. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. – СПб.: «Искусство», 1994.
74. Лучинская Е.Н., Сизоненко И.Б. Перформативность судебного дискурса // Вестник Адыгейского государственного университета.

- Серия 2: филология и искусствоведение. 2013. №1 (114). С 142-146.
75. Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: Роли. Сюжет. Стиль. Век XVII-век XX. – М.: РГГУ, 2000.
76. Марьянчик В.А. Аксиологичность и оценочность медиа-политического текста. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
77. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие/ В.А. Маслова. – 5-ое изд. – М.: Флинта: Наука, 2011.
78. Мигуренко Р.А. Метафора в неклассических интерпретациях // Известия Томского политехнического университета. 2008. Выпуск 6. Том 313. С.95-98.
79. Минский М. Структура для представления знаний // Психология машинного зрения. – М.: Мир, 1978.
80. Миронова Н.Н. Дискурс-анализ оценочной семантики. - Учебное пособие. – М.: НВИ – ТЕЗАУРУС, 1997.
81. Михайлин В.Ю., Беляева Г.А., Нестеров А.В. Шершавым языком: Антропология советского политического плаката (Труды Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии. Вып.20.). - Саратов, СПб.: ЛИСКА, 2013.
82. Михалева О.Л. Политический дискурс: Специфика манипулятивного воздействия. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
83. Моргенштерн Э. Ночной цирк. - М.: АСТ: CORPUS, 2013.
84. Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. Изд. 4-е, испр. и доп. - М.: Издательство ЛКИ, 2012.
85. Нахимова Е.А. Прецедентные феномены с ментальным polem-источником «Театр» в современном политическом дискурсе// Политическая лингвистика. 2005. № 15. С102-114.
86. Неклюдова М.С. "Я двор зову страной...": родословная одной метафоры. – М.: РГГУ, 2014.
87. Неретина С.С. Концепты политической культуры [Текст]/ С.С.

- Неретина, А.П. Огурцов; Рос.акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2011.
88. Нестеров А.В. Символический язык алхимии и поэтика Джона Донна // Вопросы филологии № 2 (5), 2000.
89. Олешков М.Ю. Эмоциональность педагогического дискурса в контексте креативности // Уральский педагогический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. 2012. № 3. С 119-123.
90. Олянич А.В. Презентационная теория дискурса. – М.: Гнозис, 2007.
91. Ортега-и-Гассет Х. Бесхребетная Испания: Сб.: Пер. с исп./ Х. Ортега-и-Гассет. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003.
92. Папилова Е.В. Немцы глазами русских в художественной словесности XIX века. – М.: ЛЕНАНД, 2014.
93. Платон. Избранные диалоги. - М.: Художественная литература, 1965.
94. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2010.
95. Полозова И.В. Метафора как средство философского и научного познания. – Автореф. дисс. ...докт. философ. наук. – М., МГУ им. М.В. Ломоносова, 2003.
96. Почепцов Г.Г. Имиджиология. – М.: Рефлбук; К.: "Ваклер", 2000.
97. Приказчикова Е.Е. Театральный дискурс наполеоновских войн в мемуарной литературе I половины XIX века // Филологический класс. 2012. №1 (27). С 4-10.
98. Пуассон А. Теории и символы алхимиков // Книга алхимии: История, символы, практика / сост., вступ. ст., коммент. В. Рохмистрова. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008.
99. Распаев А.А. Лингвосемиотическая категория театральности в англоязычном политическом нарративе [Текст]/А.А. Распаев //Дис. ... канд.филол. Наук. – Самара, 2007.

100. Распаев А.А. Лингвосомиотическая категория театральности в англоязычном политическом нарративе – Автореф.дисс. ...канд.филол.наук. – Самара, 2007.
101. Репина Е.А. Политический текст: психолингвистический анализ воздействия на электорат: Монография. – М.: ИНФРА-М, 2013.
102. Ремник Д. Мост: Жизнь и карьера Барака Обамы/ Дэвид Ремник; пер. с англ. А. Цырульниковой. – М.: Астрель: CORPUS, 2012.
103. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990.
104. Романовская Е.В. история, память и традиция в культурологии Дж. Вико // Фундаментальные проблемы культурологии. – М.: Новый хронограф: Эйдос. Т.6: Культурное наследие: От прошлого к будущему, 2009.
105. Садуов Р.Т. Автобиография как стержневая компонента политического дискурса Барака Обамы // Политическая лингвистика. 2010. Вып. 3(33). С.109-118.
106. Сарна А. Визуальная метафора в дискурсе идеологии // “Палітычная сфера”, 2005, № 4.
107. Селиверстова Л.П. Концепты с полярной аксиологией: Голливуд // Известия Российского государственного педагогического университета им А.И. Герцена. 2007. Выпуск № 37. Том 14. С 180-184.
108. Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. – СПб.: Наука, 1993.
109. Скляревская Г.Н., Ткачева И.О. Давайте говорить правильно! Политический язык современной России. Краткий словарь-справочник. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003.
110. Сенека Л.А. Нравственные письма к Луцилию. – М.: Издательство "Наука", 1977.
111. Слышкин Г.Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) // Языковая личность: институциональный и

- персональный дискурс. – Волгоград: Перемена, 2000.
112. Смолярова Т. Зримая лирика. Державин. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.
113. Соболева Н.А. Очерки истории российской символики: От тамги до символов государственного суверенитета. – М.: Языки славянских культур; Знак, 2006.
114. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004.
115. Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII-XIX вв. /ред. И.А. Богданова, А.А. Гершкович, В.И. Злыднев, Л.Н. Титова. – М.: Издательство "Наука", 1976.
116. Тимченко Г. Дорогая редакция. Подлинная история "Ленты.ру", рассказанная ее создателями/ Галина Тимченко, Антон Носик, Иван Колпаков и др. – М.: АСТ, 2015.
117. Тихонов А.Н., Ломов А.Г. Фразеологический словарь русского языка. – М.: Русский язык – Медиа, 2007.
118. Чудинов А.П. Политическая лингвистика: учеб.пособие/ А.П. Чудинов. - 3-4 изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2008.
119. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991 - 2000): Монография /А.П. Чудинов; Урал.гос.пед.ун-т. – Екатеринбург: УГПУ, 2001.
120. Фламель Н. Алхимия / Пер. со старофр. Г.А. Бутузова. – СПб.: Азбука, 2010.
121. Фоер Дж. Эйнштейн гуляет по луне: Наука и искусство запоминания. – М.: АЛПИНА ПАБЛИШЕР, 2013.
122. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – М.: Азбука-классика, 2014.
123. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.
124. Харченко В.К. Функции метафоры: Учебное пособие. Изд. 4-е. – М.:

Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012.

125. Хайруллина Д.Д. К вопросу о типологии концептов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2010. №1. Ч.2. С 218-220.
126. Храброва Е.С. Роль и функции метафоры в создании портрета политического деятеля в российском и американском политическом дискурсе. – Автореферат дис. ... к.ф.н. – Курск: Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского, 2010.
127. Цицерон. Эстетика. – М.: Искусство, 1994.
128. Шаховский В.И. Эмоциональные культурные концепты: параллели и контрасты // Языковая личность: культурные концепты: Сб. науч. тр. /ВГПУ, ПМПУ. Волгоград; Архангельск, 1996. С 80-96.
129. Шекспир У. Как вам это понравится (пер. Т. Щепкина-Куперник)// Шекспир У. полное собрание сочинений в восьми томах. – М.: Искусство, 1959.
130. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2004.
131. Штолльайс М. Око закона: история одной метафоры. – М.: Роспэн, 2012.
132. Жоль К.К. Мысль. Слово. Метафора: Проблемы семантики в философском освещении. – Киев: Наукова думка, 1984.
133. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. – СПб.: ALEXANDRIA, 2009.
128. Duden. Redewendungen: Wörterbuch der deutschen Idiomatik 3., überarbeitete und aktuierte Auflage. – Mannheim.Zürich: Dudenverlag, 2008.
129. Duden. Das neue Wörterbuch der Szenensprachen. – Mannheim.Wien.Zürich: Dudenverlag, 2009.

130. Gehr M. Metaphern und Redewendungen im politischen Kommentar. – Velbert, Deutschland: Springer VS, 2014.
131. Harms E. Der kommunikative Stil der Grünen im historischen Wandel. /Herausgegeben von Barbara Sandig. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

Список словарей, используемых при написании работы:

Отраслевые:

1. Бушуева С.К., Варламова А.П., Таршис Н.А. Театральные термины и понятия: материалы к словарю. Выпуск № II. – СПб.: ГНИУК РИИИ, 2010.
2. Лысова Ж.А. Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь. Под редакцией профессора Ю.Г. Ястребова. – СПб.: Лань, 1999.
3. Перель Э. Англо-русский и русского-английский театральный словарь. – М.: Филоматис, 2005.
4. Токмина Е.А. Искусство: англо-русский и русско-английский словарь. – Ростов н/Д.: Феникс, 2009.
5. Theatre words: An international vocabulary in nine languages. – Jönköping: Entré, 1988.
6. Fishborn G. Wörterbuch der darstellenden Künste: Russisch-Deutsch/ Deutsche-Russisch. – Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1979.

Общие:

Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений/ С.И. Ожегов; Под ред. проф. Л.И. Скворцова. – 27-е изд., испр. – М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и образование», 2011.

Толковый словарь современного русского языка. Языковые изменения конца XX столетия / ИЛИ РАН; Под ред. Г.Н. Складневской. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001.

Словарь русского языка: В 4-х т./ РАН, Ин-т лингвистических исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М.: Рус.яз., Полиграфресурсы, 1999.

Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / РАН. Ин-т рус.яз.; Под общей ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Азбуковник, 1998 – .