

2. Солганик, Г. Я. К проблеме модальности текста / Г. Я. Солганик // Русский язык. Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст : сб. науч. тр. / Моск. гос. ун-т. – М. : МГУ, 1984. – С. 173–186.

3. Потебня, А. А. Из записок по русской грамматике : в 4-х томах / А. А. Потебня. – Т. III. Об изменении значения и заменах существительного. – М. : «Просвящение», 1968. – 250 с.

4. Виноградов, В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) / В. В. Виноградов. – М.–Л. : Гос. учеб.-пед. изд-во, 1947. – 766 с.

5. Виноградов, В. В. Язык художественного произведения / В. В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1954. – № 5. – С. 4–26.

6. Одинцов, В. В. Грамматические формы в художественной прозе / В. В. Одинцов // Стилистика художественной литературы. – М. : Наука, 1982. – С.76–85.

7. Чичерин, А. В. Идеи и стиль / А. В. Чичерин. – М. : Сов. писатель, 1968. – 374 с.

#### *References:*

1. Studia grammatical (1978). In Kontexte der Grammatiktheorie. Akad. der Wiss. der DDR. Zentralinst. Berlin: Akademie. (In Ger.),

2. Solganik, G. Ja. (1984). K probleme modal'nosti teksta [On the problem of text modality]. In Russkij jazyk. Funkcionirovanie grammaticheskikh kategorij. Tekst i kontekst [Russian language. Functioning of grammatical categories. Text and context] (pp. 173–186).– Moscow: Moscow State University Publ.. (In Russ.).

3. Potebnja, A. A. (1968). Iz zapisok po russkoj grammatike: v 4-h tomah [From notes on Russian grammar: in 4 volumes]. Vol III. Ob izmenenii znachenija i zamenah sushhestvitel'nogo [On changing the meaning and substitutions of a noun]. – Moscow: «Prosvjashhenie» Publ. (In Russ.).

4. Vinogradov, V. V. (1947). Russkij jazyk (Grammaticheskoe uchenie o slove) [Russian language (Grammatical doctrine of the word)]. – Moscow-Leningrad : State stud.-pedagog. Publ. (In Russ.).

5. Vinogradov, V. V. (1954). Jazyk hudozhestvennogo proizvedenija [The language of a work of art ]. Voprosy jazykoznanija, 5, 4–26. (In Russ.).

6. Odincov, V. V. (1982). Grammaticheskie formy v hudozhestvennoj proze [Grammatical forms in fiction]. In Stilistika hudozhestvennoj literatury [Stylistics of fiction] (76–85). – Moscow: Nauka. (In Russ.).

7. Chicherin, A. V. (1968). Idei i stil' [Ideas and style]. – Moscow : Sovet writer Publ. (In Russ.).

УДК 82-2:316.77:316.276

## **СОВРЕМЕННЫЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНО-КОГНИТИВНОЙ ПАРАДИГМЫ**

*И.П. Зайцева*

*Витебский государственный университет имени П.М. Машерова*

В статье демонстрируются возможности расширения исследовательских аспектов драматургического диалога, которые в рамках коммуникативно-когнитивной парадигмы появились в результате достижений лингвистики и ряда междисциплинарных областей на этапе новейшего знания. Новые подходы к диалогу в принципе: всестороннее изучение интенций коммуникантов, в частности – акцент на возможности их трансформирования в процессе осуществления диалогического общения; выявление аспектов обусловленности диалога коммуникативной ситуацией, которые ранее не принима-

лись во внимание, и т. п. – обусловили также более глубокое и разноаспектное осмысление диалога в художественной речи. Анализ драматургического диалога, функционирующего в пьесах современного периода, позволяет наглядно продемонстрировать расширившиеся возможности изучения эстетически осложнённого диалога, выявляя при этом особенности индивидуально-авторской манеры драматурга. Так, установлено, что разного рода трансформации интенций персонажей пьесы не только отражают характерные особенности их языковых личностей, но и воплощают в той или иной форме (в основном, имплицитно, в формирующейся подтекстовой информации) концептуальный смысл, вложенный автором в словесно-художественную структуру.

*Ключевые слова:* коммуникативно-когнитивная парадигма, драматургический диалог, интенция, коммуниканты, ситуация общения, эстетическая осложнённость, индивидуально-авторская манера.

## **MODERN DRAMATURGIC DIALOGUE IN THE CONTEXT OF THE COMMUNICATIVE-COGNITIVE PARADIGM**

*I.P. Zaitseva*

*Vitebsk State University named after P.M. Masherov*

The article demonstrates the possibilities of expanding the research aspects of the dramaturgical dialogue, which, within the framework of the communicative-cognitive paradigm, appeared as a result of the achievements of linguistics and a number of interdisciplinary areas at the stage of the latest knowledge. New approaches to dialogue in principle: a comprehensive study of the intentions of communicants, in particular, an emphasis on the possibility of their transformation in the process of dialogic communication; the identification of aspects of the conditionality of the dialogue by the communicative situation, which were not previously taken into account, etc., also led to a deeper and more diverse understanding of the dialogue in artistic speech. New approaches to dialogue in principle: a comprehensive study of the intentions of communicants, in particular, an emphasis on the possibility of their transformation in the process of dialogic communication; the identification of aspects of the conditionality of the dialogue by the communicative situation, which were not previously taken into account, etc., also led to a deeper and more diverse understanding of the dialogue in artistic speech. An analysis of the dramatic dialogue that functions in the plays of the modern period makes it possible to clearly demonstrate the expanded possibilities for studying an aesthetically complicated dialogue, while revealing the features of the playwright's individual author's manner. Thus, it has been established that various kinds of transformations of the intentions of the characters of the play not only reflect the characteristic features of their linguistic personalities, but also embody in one form or another (mostly implicitly, in the emerging subtext information) the conceptual meaning embedded by the author in the verbal-artistic structure.

*Key words:* communicative-cognitive paradigm, dramatic dialogue, intention, communicants, communication situation, aesthetic complexity, individual author's style.

Диалог является одним из лингвистических (а позже – и междисциплинарных) феноменов, интерес исследователей к которому проявился достаточно давно. Это обусловлено в первую очередь тем, что именно диалогическая речь, по общему мнению, является первичной формой существования языка при выполнении им как приоритетной функции – функции общения, – так и ряда других. Вслед за определениями диалога преимущественно со структурных позиций с начала второй половины XX-го столетия всё чаще появляются дефиниции данного феномена, где акцент очевидно ставится на комплексной его трактовке, обусловленной особенностями функции (как правило, мно-

гогранной), реализуемой в процессе общения. Эта комплексность, базирующаяся на приоритетности коммуникативных характеристик определяемого понятия, отчётливо присутствует, например, в определении диалога, помещённом в «Полном словаре лингвистических терминов» Т.В. Матвеевой (далее приводится лишь начальный фрагмент из этого, довольно пространного, определения): «Диалог – непосредственное речевое общение двух или нескольких лиц ...; процесс и продукт речевой деятельности коммуникантов, при котором каждое высказывание обращено непосредственно к собеседнику, а собеседники постоянно меняются ролями говорящего и слушающего. Диалог в целом – это обмен репликами-высказываниями, тесно связанными между собой и создающими общее для партнёров речевое произведение. Поскольку диалог процессуален и тесно связан с ситуацией общения, к нему применимо понятие дискурс» [2, с. 88–89]. Т.В. Жеребило в «Словаре лингвистических терминов и понятий» (2016) не только помещает развёрнутое определение диалога, но также посвящает отдельные словарные статьи отдельным его разновидностям – в частности, «диалогу, нацеленному на установление или регулирование межличностных отношений» [3, с. 111]. Помимо этого, исследовательница дифференцированно «закрепляет» отдельные виды диалога за определёнными сферами речевой коммуникации, выделяя при этом приоритетные функции каждого из них, что, на наш взгляд, также обусловлено существенной разработкой теории коммуникативистики, отчётливо проявившейся в последние десятилетия. Определяя с лингвистических позиций диалог в принципе как «форму устной речи, разговор двух или нескольких лиц; речевую связь посредством обмена словами, фразами по какой-либо теме», Т.В. Жеребило отмечает: «В художественной литературе и публицистике он < диалог > направлен на передачу интонаций живой речи в целях выразительности и экспрессивности. ... В разговорной речи диалог – одна из форм существования речи вообще» и т. д. [3, с. 110].

Внимание к изучению диалога как формы существования речи, значительно возросшее на этапе новейшего лингвистического и междисциплинарного знания, безусловно, не могло не отразиться и на осмыслении диалога в художественной речи, в частности – функционирующего в пьесах современного периода. Учитывая, что практически во все периоды своего существования драматургия из всех видов словесно-художественного искусства была в наибольшей степени приближена к живой разговорной речи, к тому, как говорили «в жизни» (что, конечно же, не исключает эстетической обработки используемого драматургом языкового материала), исследование речевой ткани современных пьес видится весьма актуальной проблемой не только для стилистики художественной речи, но и для коммуникативной лингвистики в целом.

Отличия нехудожественного диалога от диалога, функционирующего в словесно-художественных произведениях, осознаны исследователями достаточно давно, однако, с нашей точки зрения, в большинстве случаев констатация таких отличий достаточно поверхностный характер, поскольку внимание сосредоточивалось лишь на большей экспрессивности и / или выразительности художественного диалога в сравнении с диалогом нехудожественным, реализуемым в основном в повседневном практическом общении. Однако особая экспрессивность и выразительность нередко свойственны и диалогу в практическом общении, в частности – осуществляемому в сфере разговорной коммуникации, в связи с чем означенные особенности вряд ли можно трактовать как отличительные признаки именно художественного диалога; вероятно, в данном случае следует учитывать более принципиальные отличия разных коммуникативно-речевых сфер, сформировавшиеся на *когнитивно-эстетическом* уровне.

В одной из работ Р.А. Будагова, его статье «О сценической речи» (1984), признаки, отличающие диалог в художественной и нехудожественной речи (диалоги в драматургическом произведении обозначаются автором, вслед за интерпретируемой им кни-

гой французского исследователя П. Лартома, как *сценическая речь*), формулируются, как нам представляется, именно с учётом когнитивно-эстетических оснований. «Современную сценическую речь, – отмечает Р.А. Будагов, – трудно представить себе вне театрального «окружения» – самой постановки пьесы, её общего идейного замысла, декораций, сценического поведения актёров, их манеры передвигаться «на подмостках» и много другого. В таком «окружении» рельефнее обрисовывается и сценическая речь персонажей пьесы. ... Вольно или невольно речь одних персонажей сублимируется автором, речь других – «снижается». **Всё определяется тем, носителем какого авторского замысла выступает тот или иной персонаж пьесы. Соответственно передвигается по шкале языковых стилей и их речь.** Язык персонажей во взаимодействии с разговорной и письменной речью данной эпохи, с одной стороны, и авторским замыслом, с другой, до сих пор остаётся проблемой, почти совсем не исследованной в истории литературных языков и в истории сценической речи» (выделено мною. – И. З.) [1, с. 220–221].

Детальный анализ всех аспектов речи персонажей пьесы, причём с учётом как её текстового воплощения, так и звучания на сцене («на подмостках»), позволяет исследователю прийти, как нам представляется, к чрезвычайно важному для дальнейшей разработки теории драматургического диалога, и художественного диалога в целом, выводу: **«К типологическим свойствам сценической речи следует отнести и её способность быть одновременно речью продуманной (автором) и речью спонтанной, неожиданной (для зрителей).** Эта черта как бы переплетается с уже известной нам другой её чертой – постоянно выступать в функции «компромисса между тем, что сказано, и тем, что написано». Написанное обуславливает продуманность сценической речи, сказанное – её спонтанность, её порыв, её живое движение» (выделено мною. – И. З.) [1, с. 221]. Как можно убедиться, основой сформулированного положения является выраженный коммуникативный подход, учитывающий особенности ипостасей коммуникантов, в данном случае – автора пьесы – и его адресата, читателя / зрителя. Таким образом, диалог в пьесе характеризуется лишь *кажущейся* спонтанностью, формируемой в результате тщательной его продуманности и последовавшей за этим стилизации, которые осуществлены автором, что, конечно, предполагает несколько иные подходы к анализу диалогических форм драматургического произведения, нежели рассмотрение диалога в сфере нехудожественной, в частности разговорной, коммуникации.

Остановимся на рассмотрении фрагмента одного из современных драматургических произведений – пьесы «Женщина над нами» Алексея Слаповского [5]. Этот популярный драматург, писатель и сценарист в одном из своих интервью высказал мнение, которое, на наш взгляд, априори «пробуждает» исследовательский интерес к его драматургическому творчеству: **«Больше всего – и в пьесах, и в киносценариях, и в книгах – люблю диалог.** Я, как Достоевский, люблю, когда люди говорят. Потому что мне самому есть о чём поговорить. Бедность и несчастье многих прозаиков и драматургов: у них персонажам не о чём разговаривать. Это оттого, что автору нечего сказать. В современном кино стало модно – минимум слов. А для меня слово – любимый инструмент. Не гонюсь за модой, редко употребляю сленг, модные словечки. Это мои амбиции – из простого делать сложное. При этом так, чтобы язык не мешал читать сам себя» (выделено мною. – И. З.) [4, с. 186].

В пьесе «Женщина над нами», написанной в 2004 году, как и во многих современных драматургических произведениях, действует небольшой круг персонажей, всего четверо (трое мужчин и одна женщина), которые в списке действующих лиц никак не характеризуются автором: мужчины названы по фамилиям, женщина — по имени. Некоторые сведения об этих действующих лицах – довольно скудные, касающиеся лишь примерного возраста и внешнего вида – читатель узнаёт из ремарки, предваряющей собственно диалог пьесы:

*«Большая пустая комната нового дома, в которой ведутся отделочные работы. Мусор, обломки кирпичей, носилки, лопаты, инструменты, в углах доски, брусья и т. п. Входят трое мужчин: ГАЧИН, ЛУКОЯРОВ и ЦАПЛИН. Осматриваются. Гачин и Цаплин одного возраста, Лукояров старше. Гачин одет в джинсы и футболку. Лукояров тоже в джинсах, но с пузырями на коленях, и тоже в футболке, но яркой, с каким-нибудь аляповатым рисунком, всё это очень не идёт к его довольно громоздкой фигуре, Цаплин – в сером костюме, в белой рубашке и в галстуке.*

*В двери появляется ОЛЬГА, молодая женщина.»* [5, с. 93].

Далее разворачивается диалог, в котором все действующие лица принимают участие:  
«ОЛЬГА (обращаясь к кому-то невидимому). Да, конечно. Я буду здесь. Нет, не нужно, зачем? Они же не уголовники какие-нибудь.

ЦАПЛИН. Вот именно!

ОЛЬГА (проходит). Ну что ж, здравствуйте!

ЦАПЛИН. Можете передать этим, которые нас сюда привезли, что я работать отказываюсь! Я законы знаю! Мне дали пятнадцать суток административного ареста с привлечением на общественные работы! Пусть незаконно! Но, подчёркиваю, общественные работы! – а не в чьём-то частном доме мусор убирать! Я согласен улицы мести, я согласен тот же мусор из мусорных баков на улице вычищать, а не... Что, хозяин дома – милицейский чин? Дармовую рабочую силу использует? Я работать не буду, можете им пожаловаться! Всё!

ЛУКОЯРОВ. Помолчи ты! И так голова трещит... Тут тепло и сухо. Не хочешь работать – сиди. Мы за тебя поработаем. Тут же надсмотрщиков нет, правильно, девушка?

ОЛЬГА. Можете вообще не работать. И я жаловаться не буду. Мне всё равно. Только ведь поймут, что вы не работаете, и пошлют, в самом деле, улицы мести. Под дождём. А сюда других приведут.

ГАЧИН. А вы, извините, кто? Архитектор, прораб, менеджер? Сотрудник милиции?

*Ольга не отвечает.»* [5, с. 93–94].

Таким образом, первый блок драматургического диалога ограничен двумя ремарками: довольно объёмной начальной, где помимо описания внешности и возраста персонажей, в общих чертах описывается и место действия, и более частного свойства, характеризующей поведение Ольги. Из этой части диалога, в котором в той или иной мере участвуют **все** персонажи пьесы, выясняется, что на месте действия (новый дом, в котором ведутся отделочные работы) находятся трое мужчин, которые, судя по всему, направлены на общественные работы за какие-то правонарушения (об этом свидетельствуют слова Цаплина: *Мне дали пятнадцать суток административного ареста с привлечением на общественные работы!*). Косвенно это подтверждается и тем, что действующие в пьесе лица поименованы лишь по фамилии, т. е. сугубо официально, как это необходимо для документов, которые скорее всего были составлены при задержании.

Наиболее пространная реплика в приведённом фрагменте принадлежит Цаплину, который к тому же явно выделяется среди других своим внешним видом (*в сером костюме, в белой рубашке и в галстуке*), что, вероятно, должно свидетельствовать о его принадлежности либо к интеллигенции, либо к иным представителям среднего класса

– чиновникам, офисным работникам и т. п. Этот персонаж, активно выражая протест против той ситуации, в которой он оказался, демонстрирует своими высказываниями весьма возбуждённое эмоциональное состояние, что весьма отчётливо воплощается в его речи: достаточно отметить, что из десяти высказываний, составляющих самую объёмную его реплику, семь являются восклицательными по своей эмоциональной окраске. Остальные персонажи высказываются по поводу своего положения и более лаконично, и менее эмоционально. Появившаяся Ольга со всеми участниками диа-

лога ведёт себя подчёркнуто вежливо и доброжелательно, никак не реагируя на эмоциональную речь Цаплина, однако и не отвечая на вопрос Гачина о том, кем она является.

В продолжении разворачивающегося диалога, где также участвуют все персонажи пьесы, предполагаемая ситуация, объединившая этих действующих лиц, дополняется новыми подробностями, однако кардинально не меняется:

«ЦАПЛИН. Лично мне плевать! Я согласен под дождём, но по закону! Какой-то подлец построил дом – наверняка на ворованные деньги, а теперь ещё ему и даром убирай тут! У нас что, вообще никакого порядка нет нигде?

ЛУКОЯРОВ. Из-за таких, как ты, и нет.

ЦАПЛИН. Это почему?

ЛУКОЯРОВ. Орёшь много. А это уже – беспорядок. (Ольге.) Что делать-то?

ГАЧИН (глядя на Ольгу). Нет, я так не могу. Я не могу работать, не познакомившись с человеком, который нас будет курировать эти пятнадцать суток. Как вас зовут?

ОЛЬГА. Ольга меня зовут. Я жена того подлеца, который построил этот дом на ворованные деньги.

ЦАПЛИН. Я не утверждал! Я только предположил! В любом случае это частный дом – и я не обязан!

ЛУКОЯРОВ. Да помолчи ты!

ГАЧИН (озираясь). Итак, что делать?

ОЛЬГА. Ничего особенного. Убрать весь мусор. Привести всё в порядок. Подготовить основу для паркета – ну, какие-то там проложить бруски или, я не знаю... (Лукоярову). Вы ведь, мне сказали, были строителем?

ЛУКОЯРОВ. Был. Лаги надо проложить. Сумеет.

ОЛЬГА. Можете не торопиться, на пятнадцать дней вам как раз хватит. Работать будете во второй половине дня, я так попросила. Я ведь живу здесь, на втором этаже, там уже всё отделано.

ГАЧИН. С мужем?

ОЛЬГА (не ответив). Так что, с двенадцати до шести – и всё.

ЛУКОЯРОВ (адресуясь к Цаплину). Никогда! Только с восьми утра до восьми вечера мусор возить! Под дождём! Иди, герой, а мы тут помаленьку...

ЦАПЛИН. Мы с вами на ты не переходили!

ЛУКОЯРОВ. А я с тобой уже перешёл. Ты чего такой нервный?

ЦАПЛИН. Я не нервный. Меня просто раздражает, что вас используют как рабочую скотину, а вы и рады! Где ваша гордость? Где вообще у людей гордость? (Ольге.) И вам тоже не совестно? Как рабов на плантацию вам приволакивают, между прочим, интеллигентных людей...

ЛУКОЯРОВ. Я не интеллигентный человек, меня не считай.

ГАЧИН. А я днём вообще не человек. Я ночной человек. Я живу ночью.

ЦАПЛИН. Начинается! Саша, ты позёр! Ты позёр с детства, сколько я тебя знаю, ты позёр!

ЛУКОЯРОВ. Ладно, хватит! (Ольге). Оленька, нам всё ясно. Кстати: Лукояров Дмитрий Сергеевич.

ОЛЬГА. Очень приятно.

ГАЧИН. Гачин Александр.

ОЛЬГА. Очень приятно. (Смотрит на Цаплина).

ЦАПЛИН. Не делайте вид, что вам интересно, как меня зовут! Не делайте вид, что вы вообще считаете меня за человека!

ЛУКОЯРОВ. Да заткнись ты! Оленька, значит, так. Я, в самом деле, строитель. И всё будет в лучшем виде, гарантирую. Они не захотят – я один всё сделаю. Маленькая только просьба, можно? Понимаете, все мы тут случайно. Мы приличные люди.

Но вчера... Вчера мы себе позволили. В общем, мы сейчас в нерабочем состоянии. Нам немного подлечиться – и мы сразу герои труда.

ОЛЬГА. Только чтобы вам не было хуже.

ЛУКОЯРОВ. Нам будет лучше.

ОЛЬГА. Хорошо. Я сейчас. (*Уходит.*)» [5, с. 94–95].

Приведённый фрагмент видится уже куда более информативным в плане речеповеденческой характеристики персонажей, которая выявляется в процессе анализа их речевых проявлений. Примечательно при этом, что манера речевого поведения Цаплина, как и Ольги, практически не изменяется, однако адресат получает несколько более полное представление о двух других участниках диалога, судя по всему, знакомых друг с другом ранее: Гачине и Лукоярове. Однако система высказываний последнего (именно при подходе к его речевым проявлениям как к *системе*), с нашей точки зрения, может послужить иллюстрацией к высказанному Р.А. Будаговым положению об одновременной продуманности и спонтанности сценической речи – качества, определяемого исследователем как типологическое свойство диалога в пьесе. Реплики Лукоярова, на первый взгляд, имеют вид спонтанных, являющихся непосредственными реакциями на произносимое его разными собеседниками; причём в этих репликах-реакциях явственно присутствует и ориентация на собеседника. Особенно отчётливо это ощущается в высказывании, первая часть которого обращена к уже порядком утомившему всех Цаплину, а вторая – к Ольге: «ЛУКОЯРОВ. *Да заткнись ты! Оленька, значит, так. Я, в самом деле, строитель. И всё будет в лучшем виде, гарантирую. Они не захотят – я один всё сделаю. Маленькая только просьба, можно? Понимаете, все мы тут случайно. Мы приличные люди. Но вчера... Вчера мы себе позволили. В общем, мы сейчас в нерабочем состоянии. Нам немного подлечиться – и мы сразу герои труда*».

Раздражённое и грубое *Да заткнись ты!*, адресованное Цаплину, моментально сменяется вежливыми и спокойными фразами, с обращением исключительно на «вы», как только Лукояров переключает своё внимание на Ольгу (*Оленька ...; И всё будет в лучшем виде, гарантирую; Маленькая только просьба, можно?* и т. п.). Причём изначально заданная по отношению к обоим собеседникам тональность последовательно выдерживается этим персонажем на протяжении всего приведённого фрагмента; это, как представляется, свидетельствует о том, что автор наделяет его чертами довольно состоятельной языковой личности: умением учитывать в общении статус адресата; способностью переключаться в связи с этим на разные коммуникативно-речевые регистры; владением достаточным для совершения подобных действий запасом слов и прочих языковых средств, в том числе и образного характера.

Это весьма выгодно отличает Лукоярова от Цаплина: речь последнего богаче и выразительнее по используемым в ней лингвистическим средствам, однако значительно уступает речи первого по своим коммуникативным качествам (способности учитывать ситуацию общения, особенности всех участников диалога и т. д.). Именно поэтому уже в самом начале знакомства с драматургическим диалогом, который в данном случае, как и в большинстве пьес, занимает большую часть словесного пространства произведения, у адресата формируется вполне определённое отношение к образу Цаплина, которое может быть выражено в диапазоне от ироничного до раздражающего, однако в любом случае будет окрашено некими отрицательными нюансами.

Дальнейший анализ драматургического диалога пьесы «Женщина над нами» А. Слаповского, как и большинства современных пьес, целесообразно, с нашей точки зрения, проводить именно с опорой на сформулированное Р.А. Будаговым типологическое качество сценической речи (диалога в пьесе), устанавливая, насколько сбалансированы *продуманность* и *спонтанность* как в драматургическом диалоге в целом, так и в системах речевых проявлений отдельных персонажей. В случае должного уровня сба-

лансированности этих характеристик воплощённая в пьесе диалогическая речь приобретает, с одной стороны, очевидную близость к речи в естественных условиях, с другой стороны – свойственную любому элементу словесно-художественной структуры эстетическую осложнённость. Именно эстетическая осложнённость привлечённого драматургом языкового материала, осуществляемая в его индивидуально-авторской манере, создаёт возможности для воплощения в словесно-художественной структуре концептуально-эстетического смысла, необходимого компонента любого литературного произведения, отличающегося художественной ценностью.

*Список источников:*

1. Будагов, Р. А. О сценической речи / Р. А. Будагов // Писатели о языке и язык писателей / Р. А. Будагов. – М. : Изд-во МГУ, 1984. – С. 205–222.
2. Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов и понятий / Т. В. Жеребило. – Изд. 6-е, испр. и доп. – Назрань : Пилигрим, 2016. – 610 с.
3. Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов / Т. В. Матвеева. – Ростов н/Д. : Феникс, 2010. – 562 с.
4. Слаповский, А. «Больше всего люблю диалог» (интервью С. Новиковой) / А. Слаповский // Современная драматургия. – 2012. – № 2. – С. 4–6, 183–186.
5. Слаповский, А. Женщина над нами / А. Слаповский // Современная драматургия. – 2004. – № 3. – С. 93–111.

*References:*

1. Budagov, R. A. (1984). O stsenicheskoy rechi [About stage speech]. In Pisateli o yazyke i yazyk pisateley [Writers about language and the language of writers] (pp. 205–222). – Moscow: Publishing house MSU. (In Russ.)
2. Zherebilo, T. V. (2016). Slovar' lingvisticheskikh terminov i ponyatiy [Dictionary of linguistic terms and concepts]. – Nazran': Piligrim. (In Russ.)
3. Matveyeva T. V. (2010). Polnyy slovar' lingvisticheskikh terminov [Complete dictionary of linguistic terms]. – Rostov n/D. : Feniks. (In Russ.)
4. Slapovskiy, A. (2012). «Bol'she vsego lyublyu dialog» (interv'yu S. Novikovoy) [“Most of all I love dialogue” (interview with S. Novikova)]. Sovremennaya dramaturgiya, 2, 4–6, 183–186. (In Russ.)
5. Slapovskiy, A. (2004). Zhenshchina nad nami [Woman above us]. Sovremennaya dramaturgiya, 3, 93–111. (In Russ.)

УДК 811

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В «РУССКИХ» ПОЭМАХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ**

*Н.В. Крицкая*

*Витебский государственный университет имени П.М. Машерова*

В данной статье проводится исследование интертекстуальных явлений в «русских» поэмах Марины Цветаевой. Введение фольклорных языковых средств и приемов дает автору возможность не только выразить свое понимание таких общечеловеческих категорий, как любовь, ненависть, месть, прощение, но, благодаря интертексту, эта возможность реализуется в более широком культурно-литературном контексте.

*Ключевые слова:* текст, интертекст, интертекстуальность, языковые средства.