

На правах рукописи

ЗАЙЦЕВА ИРИНА ПАВЛОВНА

**СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РЕЧЬ: СТРУКТУРА,
СЕМАНТИКА, СТИЛИСТИКА**

Специальность 10.02.01 - русский язык

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора филологических наук

МОСКВА-2002

Работа выполнена на кафедре русского языка филологического факультета
Московского педагогического государственного университета

Научный консультант: доктор филологических наук,
профессор **Черемисина Н.В.**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **Ширяев Е.Н.**
доктор филологических наук, профессор **Осипова Л.И.**
доктор филологических наук, профессор **Лаврова С.Ю.**

Ведущая организация: Российский университет Дружбы народов

Защита состоится «16» декабря 2002 г в 14⁰⁰ час
на заседании Диссертационного Совета Д 212.154.07 при
Московском педагогическом государственном университете
по адресу: 119992, г Москва, Малая Пироговская ул, д.1, ауд _____

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Московского педагогического государственного университета
по адресу: 119992, г Москва, Малая Пироговская ул, д.1

Автореферат разослан «6» ноября 2002 г

Ученый секретарь диссертационного совета Т.П. Соколова Т.П.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Необходимость считаться с моральным и эстетическим уровнем своего времени вынуждает драматургов к известной примитивности и упрощенности, а одновременно создает то, что спустя века они являются для нас гениальными не только личным своим гением, но гением всей своей эпохи.

Каждая страна и каждое десятилетие ^{имеют} именно тот театр, которого они заслуживают. Это нужно понимать буквально, потому что драматическая литература всегда находится впереди своей эпохи.

Максимилиан Волошин, «Лица и маски»

Минувший – XX-й – век, безусловно, войдет в историю как эпоха революции в гуманитарных науках, характеризующаяся, помимо прочего, явной активизацией контактов и усилением взаимовлияния между различными научными областями. Так, на протяжении всего прошедшего столетия лингвистика тесно взаимодействовала с философией, психологией, социологией и т.д., что привело к появлению пограничных, «стыковых» дисциплин, среди которых лингвокультурология, психолингвистика, прагматилистика и другие.

Привлечение в филологию новых методов исследования, разработка ранее неизвестных или мало принимавшихся во внимание аспектов изучения речевых произведений (текстов) вывели филологическую науку на качественно иной уровень. Особый интерес представляют в сложившейся ситуации факты художественного словесного творчества, поскольку их рассмотрение с учетом достижений современного научного знания, с одной стороны, позволяет более полно и глубоко уяснить сущность ряда параметров, определяющих специфику художественной речи (причем и тех, которые традиционно считались почти досконально изученными); с другой стороны – комплексный подход к анализу художественных текстов позволяет обнаружить ряд явлений и тенденций, характеризующих коммуникативную картину современного социума в целом, где передача информации через посредство разного рода эстетически осложненных средств общения занимает немаловажное место.

Во второй половине XX-го века сформировались и утвердились кардинально новые подходы к анализу художественных текстов разных типов и жанров, основанные на принципах, прежде либо менее актуальных, либо вообще не принимавшихся в расчет. Сказанное касается прежде всего поэтических и прозаических художественных произведений – именно они являются объектом анализа в большинстве работ (Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия 1977; Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза 1977; работы В.И. Григорьева (Григорьев 1979; Григорьев 1983; Григорьев 1986); Очерки по стилистике художественной речи 1979; Одинцов 1980; Очерки истории языка русской поэзии XX века (пять выпусков коллективной монографии,

изданные в 1990-1995 гг.); Кожевникова 1994 и др.) *Драматургические* произведения рассматриваются исследователями-лингвистами гораздо реже – и сегодня справедливо замечание Т.Г. Винокур о том, что «язык и стиль драматургии вообще остается наименее изученной областью художественной речи» (Винокур Т. 1977, 136).

Определенное внимание в отечественных исследованиях по художественной речи драматургическому языку все же уделялось, однако преимущественно объектом анализа в них являлись произведения русской классической литературы: А. Пушкина (Винокур Г. 1991, Черемисина 1987, Садикова 1993); А. Грибоедова (Винокур Г. 1959, Одинцов 1979); А. Островского (Ревякин 1974, Николина 1988, Можяева 1989); М. Горького (Ларин 1974-а; Ларин 1974-б; Борисова 1956; Борисова 1970; Полищук, Сиротинина 1979; Борисова, Гадышева 2000); А. Чехова (Ларин 1974-в; Люлько 1956; Афанасьев 1992; Фадеева 1985). Перечисленные работы отличны по жанру, затронутым в них аспектам изучения языково-стилистических особенностей пьес, по объему и т. д., в большинстве их исследовательские интересы сосредоточены на так называемых речевых характеристиках персонажей, т. е. на ведущей композиционно-стилистической «зоне» текста пьесы – собственно драматургическом диалоге, хотя в некоторых уделено внимание и «зоне» автора произведения драматургии (см., например, работу Николина 1988), а также комплексному анализу художественной драматургической структуры с учетом взаимодействия в ней двух основных композиционно-речевых пластов (Ларин 1974-в, Черемисина 1987, Садикова 1993).

Особое значение для разработки лингвопоэтического изучения драматургических произведений имели появившиеся более полувека назад исследования Г.О. Винокура (Винокур Г. 1959, Винокур Г. 1991), а также написанные несколько позднее работы Б.А. Ларина (Ларин 1974-а, Ларин 1974-б, Ларин 1974-в), заложившие основы многоаспектного рассмотрения речевой ткани пьес с учетом эстетического трансформирования в художественном произведении всех элементов, образующих текстовое пространство.

Безусловно значимым событием в разработке данной проблемы следует считать опубликование в 1977 году работы Т.Г. Винокур «О языке современной драматургии» (Винокур Т. 1977) – наиболее полного и глубокого исследования языково-стилистических особенностей русской драматургии 60-70-ых годов XX-го столетия, где на базе анализа обширного материала выявлены тенденции (действующие как в сфере речи персонажей, так и речи авторской), отличающие пьесы означенного времени от драматургии предшествующих периодов, причем особое внимание уделено разного рода явлениям синкретичного свойства, сближающим речь драматургическую с художественной прозаической речью.

Существенную роль в повышении внимания к изучению драматургической речи сыграл явно возросший во второй половине XX-го столетия интерес к разговорной речи в целом, воплотившийся во многих исследованиях (см., например, работы Русская разговорная речь. Тексты 1978; Земская, Китай-

городская, Ширяев 1981; Русская разговорная речь 1983; Китайгородская, Розанова 1999; Культура русской речи 2000 и другие). В работах, посвященных рассмотрению различных процессов и явлений, характерных для разговорной речи, нередко объектом исследования является диалог (либо полилог), в том числе и диалог драматургический, так как в большинстве случаев современные пьесы включают – в эстетически трансформированном виде – именно разговорную речь. Разностороннее изучение естественной разговорной речи способствовало, таким образом, более тщательному изучению и отдельных аспектов речи диалогической (структурного, семантического и др.); в то же время неразграничение в большинстве случаев естественной и эстетически осложненной диалогической речи не стимулировало выявления характерных признаков, отличающих речевую сферу персонажей драматургического произведения от живой разговорной речи, реализуемой в сфере практического общения.

Сложность лингвостилистической и – шире – лингвоэстетической интерпретации драматургических художественных текстов очевидна: во многом она связана с особенностями «преломления» в произведениях, принадлежащих к драматургическому литературному роду, речевых средств, образующих основные словесно-композиционные пласты текста пьесы.

Драматургия XX-го и начавшегося XXI-го столетий в целом отличается идейно-художественным своеобразием и жанрово-стилистической новизной, которые изучены явно недостаточно – это в полной мере относится и к *драматургии русской*, в развитии которой на протяжении означенного времени можно выделить несколько периодов, качественно отличающихся друг от друга.

Объектом диссертационного *исследования* являются художественные драматургические произведения, появившиеся в 80-90-е годы XX-го столетия и в начале века XXI-го; они также характеризуются рядом специфических черт. *Во-первых*, активное развитие и взаимодействие в этот период самых разных художественных методов и направлений обусловило тот факт, что в большинстве рассматриваемых пьес *одновременно* присутствуют (в разных пропорциях) элементы различных литературных стилей и т.д., что, безусловно, нашло отражение в *отборе и организации словесного материала*, вводимого в пьесы. *Во-вторых*, будучи наиболее приближенной к собственно коммуникативной сфере общенационального языка, речевая ткань пьес последних лет отразила множество современных языковых процессов, присутствующих современному языку явлений. В их числе есть и такие, которые актуализировались совсем недавно и весьма неоднозначно оцениваются лингвистами, культурологами и представителями иных гуманитарных областей. Детальное изучение эстетически преобразованных единиц и категорий современного общенационального языка, с одной стороны, позволит установить *характерные языково-стилистические особенности современной драматургии*, а с другой – полнее проанализировать *состояние коммуникативно-речевой ситуации нашего времени*, а также выработать определен-

ные оценочные критерии в этой сфере. В-третьих, некоторые процессы, свойственные художественной драматургической речи в целом, настолько активизировались в драматургии последних десятилетий, что позволяют предположить довольно существенные *качественные сдвиги* в стилистике драматургии как вида словесно-художественного искусства – *сдвиги*, затрагивающие и *композиционно-речевую*, и *жанрово-стилистическую* стороны пьес.

Современная драматургическая речь – речевая ткань художественных произведений, написанных в последние два десятилетия – представляет собой во многом специфическое и крайне мало изученное явление. Это обусловлено рядом причин. Во-первых, на протяжении означенного периода претерпел многочисленные изменения язык практический (*нехудожественная речь*), что вызвано прежде всего влиянием различных экстралингвистических факторов (социальных и др.). Происходящие изменения не могли не получить отражения в *языке художественной литературы*, тем более – в драматургии, которая связана с актуальными моментами языковой жизни эпохи теснее иных словесных искусств.

Во-вторых, в последнее время все чаще пересматриваются и переоцениваются собственно принципы создания словесного художественного произведения, среди которых и *принцип отбора автором языкового материала* для введения его в художественный текст, а также *закономерности организации речевой ткани словесно-художественной структуры*. В связи с жанрово-стилистической спецификой драматургии названные явления нередко находят в современных драматургических текстах весьма своеобразное воплощение. Естественно, что упомянутые аспекты лингвистики современных пьес нуждаются в тщательном исследовании, в частности – с позиций лингвистической эстетики.

В-третьих, именно в драматургии в наибольшей, по сравнению с другими видами художественной словесности, степени отразились процессы, характерные в целом для культурной ситуации конца прошлого и начала нынешнего столетий (*стремление к универсализму, совмещению «языков» различных искусств, актуализация понятия «игры» как для создания, так и для восприятия разного рода эстетически преобразованных речевых фактов* и т.д.), что также затронуло лингвистическую и композиционную стороны художественных драматургических произведений, а в ряде случаев повлияло на них весьма существенно.

Специальные лингвистические исследования, анализирующие своеобразие современных драматургических текстов, пока отсутствуют, в то время как очевидно, что произведения драматургии, появившиеся в постперестроечный период, нередко отличаются не только существенным идейно-художественным своеобразием, но и *жанровой и лингвистической новизной*.

Сказанным определяется *актуальность* предпринятого исследования.

Актуальным представляется и предпринятый в диссертационной работе *подход к изучению* речевых форм, репрезентирующих современное словес-

но-художественное драматургическое творчество, – этот подход ориентирован на *комплексный* анализ исследуемых фактов и опирается как на традиционные методы и приемы рассмотрения художественной (в первую очередь – диалогической) речи, так и на достижения последнего времени в лингвистической науке и иных гуманитарных сферах

Основной акцент в процессе проведенного исследования сделан, естественно, на *литературной* ипостаси существования драматургического искусства, хотя вторая – *сценическая* – форма бытования последнего также принималась во внимание, с учетом того, что для большинства заметных в художественно-концептуальном отношении пьес диалектически значимая связь между словесно-эстетической стороной и собственно сценическими свойствами является, как правило, *непременным* атрибутом, во многом *предопределяющим* своеобразие произведения, *одновременно* принадлежащего к двум видам искусства. Избранный подход обусловил также необходимость постоянного учета проекции (выраженной как в *эксплицитной*, так и в *скрытой* формах) элементов языка и стиля современных пьес, с одной стороны, на традиции драматургического искусства, с другой – на все многообразие процессов и явлений, *присущих* нехудожественной речи современного периода.

Цель исследования заключается в проведении *комплексного филологического* (композиционно-семантического и лингвостилистического) анализа наиболее заметных драматургических произведений 80 – 90-х годов XX-го и начала XXI-го веков. Такого рода анализ позволяет проиллюстрировать и типологически обобщить ряд существенных языково-стилистических процессов, протекающих в новейшей русской драматургии, а также дает возможность для выработки некоторых критериев оценочного свойства – прежде всего лингвоэстетических, а также – отчасти – литературно-критических.

Реализация поставленной цели обусловила решения в работе следующих *конкретных задач*:

- охарактеризовать жанрово-стилистическую типологию современной драматургии (с учетом преимущественного *сочетания* в пьесах этого периода *разных* художественных методов и стилей);
- выявить сферы общенационального языка, которые *особенно активно* осваиваются современными драматургами; установить и описать языковые процессы и явления, получившие *наиболее широкое распространение* в русских драматургических текстах конца XX-го и начала XXI-го столетий;
- исследовать и описать структуру и функции современного драматургического диалога;
- охарактеризовать наиболее распространенные в современной драматургии типы персонажей с позиций воплощения в их речевых манерах определенных особенностей «языковой личности»;
- учитывая своеобразие современных драматургических героев, рассмо-

треть соотношение «*монолог – диалог*» в речевой стихии персонажей современных пьес;

- выявить и описать способы «осложненности» словесного материала в современной драматургической речи;
- исследовать формы выражения *авторской речи* в современных пьесах с учетом *эволюции ремарки* (композиционной и функциональной) в драматургии конца XX-го – начала XXI-го столетий;
- показать своеобразие взаимодействия композиционно-речевых сфер (авторской речи и высказываний персонажей) в современном драматургическом тексте;
- выявить влияние современного социально-культурного контекста на форму и содержание анализируемых художественных произведений,

Материалом исследования послужили главным образом тексты пьес, написанных в последние два десятилетия. В составе списка этих пьес можно четко выделить три группы. Это, во-первых, произведения того поколения драматургов, которые заявили о себе в 80 – 90-е годы XX-го века и уже завоевали к настоящему времени определенную известность как в литературных, так и в театральных кругах. Театроведы и литературные критики называют этих авторов представителями «Новой-новой волны» либо «новой драмы»; среди них Михаил Угаров, Николай Коляда, Олег Ернев, Ксения Драгунская, Олег Богаев, Иван Савельев, Надежда Птушкина и др. Вторую группу авторов составляет генерация драматургов, предшествующая названной, так называемая «Новая волна» (70 - 80-е гг.), в числе этих драматургов можно назвать Алексея Слаповского, Людмилу Разумовскую, Алексея Казанцева, Людмилу Петрушевскую, Виктора Славкина и других; большинство представителей «Новой волны» работает в драматургических жанрах и в настоящее время – тексты их произведений тоже входят в материал исследования. Третья группа – это пьесы писателей, уже давно (на протяжении 30 – 40 лет) работающих в драматургии и продолжающих создавать художественные произведения, принадлежащие к драматургическому литературному роду, и в настоящее время (Леонид Зорин, Эмиль Брагинский, Юлиан Эдлис, Александр Галин, Зиновий Сагалов и др.)

Преимущественное внимание уделялось произведениям, которые, помимо существования в литературном варианте, уже достаточно успешно (в нескольких театрах, разными режиссерами) «апробированы» сценически, а авторы их завоевали определенное признание и зрителей, и читателей.

В исключительных случаях для анализа привлекаются также: 1) произведения драматургов, не входящих ни в одну из названных групп – как, например, пьесы А. Вампилова, во многом повлиявшие на стилистику и композицию современных драматургических текстов; 2) произведения авторов, известных лишь одной пьесой, чем-либо выделяющейся среди других драматургических произведений (такова, в частности, пьеса Марка «Гамаюн, или Закат на болоте»).

Научная новизна проведенного исследования определяется следующим: 1) применением (впервые) для изучения специфики современной драматургической речи *комплексного* подхода, базирующегося на *дискурс-анализе* в сочетании с элементами традиционных принципов рассмотрения особенностей художественной (преимущественно – диалогической) речи (*структурно-семантического* и др.); 2) выявлением ряда параметров, определяющих своеобразие современного драматургического текста сравнительно с текстами драматургических произведений предшествующих периодов, 3) рассмотрением типичных для современной драматургии художественных образов персонажей сквозь призму *«языковой личности»*, структура и основные параметры которой определены Ю.Н. Карауловым (Караулов 1987, Караулов 1989), 4) установлением коррелятивного взаимодействия между некоторыми процессами и явлениями, отличающими художественную драматургическую речь, воплощенную в пьесах двух последних десятилетий, с соотносительными фактами современной речевой коммуникации в целом; 5) фактом включения в структуру научного знания о художественном (эстетически осложненном) диалоге и о соотношении диалогических и монологических форм речи в принципе современной художественной драматургической речи.

Теоретическая значимость диссертации заключается прежде всего в том, что предпринятый в исследовании комплексный анализ наиболее распространенных жанрово-стилистических и композиционно-речевых форм современной драматургической речи позволяет дополнить определенными сведениями теорию диалогической речи, а также некоторые теоретические положения лингвистической поэтики (преимущественно – касающиеся структурных, функциональных и прагматических особенностей *драматургической* художественной речи).

Практическая значимость работы заключается в возможности использования полученных результатов в практике вузовского преподавания дисциплин «Лингвистический анализ текста», «Стилистика русского языка»; спецкурсов и спецсеминаров, посвященных изучению специфики языка художественной литературы, проблем лингвокультурологии, теории коммуникации, психолингвистики и социолингвистики.

Результаты проведенного исследования могут оказаться также полезными для преподавания русской словесности в лицеях, гимназиях, колледжах гуманитарного профиля; в школах и классах с углубленным изучением филологических дисциплин, прежде всего русского языка и литературы, а также сопоставительного изучения близкородственных русского и украинского языков.

Материалы, представленные в диссертации, могут быть небезынтересны не только филологам (лингвистам и литературоведам), но и культурологам, психологам и представителям иных гуманитарных областей, чья профессиональная и научная деятельность связана с проблемами речевого общения и коммуникации в целом.

Методология и методы исследования. Описание анализируемого материала – композиционно-речевых и жанрово-стилистических форм современной драматургической речи – ведется преимущественно с синхронных позиций, что, однако, не исключает и обращения (ию большей части – эпизодическо-го) к элементам диахронного анализа.

К основным из используемых методов относятся: традиционный метод наблюдения; метод сопоставительного анализа (при сравнении явлений и процессов художественной драматургической речи и речи нехудожественной, а также при выявлении своеобразия отдельных речевых форм в рамках собственно драматургического диалога); метод элементарных статистических подсчетов; метод соединения исследовательской интерпретации и интерпретирования фактов языка и стиля пьес самими драматургами; метод комплексного анализа форм драматургической речи, базирующийся на дискурс-анализе (рассмотрении специфики языка и стиля драматургии в широком экстралингвистическом контексте) в сочетании с элементами более традиционных и разработанных подходов к изучению диалогической и монологической речи (структурно-семантического, лингвостилистического, лингвопрагматического и др.).

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Художественная драматургическая речь, воплощенная в произведениях двух последних десятилетий, отличается несомненным своеобразием, обусловленным, с одной стороны, особой близостью к актуальным моментам языковой жизни современного периода, с другой – действием процессов, характерных для художественно-словесного творчества конца XX-го – начала XXI-го вв.

2. Комплексный подход к исследованию современной драматургической речи, сочетающий традиционные принципы изучения художественного диалога и принципы дискурс-анализа, позволяет более глубоко осмыслить специфику искусства драматургии как одного из важнейших видов художественной практики, в частности – способы и характер сложности словесного пространства драматургической структуры.

3. Речевая ткань современных драматургических текстов в большинстве случаев обнаруживает тесные и многообразные связи с различными сферами (социальной, психологической, межличностных отношений и др.), в которых, наряду с коммуникативно-речевой деятельностью, проявляют себя прежде всего герои пьес, однако нередко и сам драматург. Это обуславливает такое свойство современных драматургических произведений, как *повышенная дискурсивность* (либо дискурсия) – возросшее взаимовлияние всех участвующих в выражении эстетической информации элементов драматургического дискурса.

4. Диалогические формы, функционирующие в современной драматургической речи, в большинстве своем отражают протекающий в современный период процесс экспансии речевых средств, лежащих за пределами кодифицированного литературного языка, степень интенсивности которого дает сего-

дня основания говорить об определенных сдвигах беллетристической нормы современных драматургических текстов: в данной сфере наблюдается явный крен нормативности в сторону разговорной речи как коммуникативно-речевой сферы, обладающей – с точки зрения современных драматургов – большим потенциалом для решения разного рода эстетических задач (в сравнении с функциональными стилями литературного языка)

5. Современную драматургическую речь отличает некоторое *изменение соотношения собственно диалогических и монологических форм, образующих композиционно-речевую сферу персонажей*: проведенное исследование свидетельствует о возрастающем внимании драматургов последних двух десятилетий к монологической форме речи; современные пьесы по коррелятивности монологов и диалогов оказываются ближе к драматургическим произведениям начала XX-го столетия (А. Чехова, М Горького, Л Андресва), нежели к пьесам 60-70-х годов минувшего века, когда роль монологов в художественных драматургических структурах была значительно менее существенной

6. Драматургические тексты двух последних десятилетий отражают *продолжающееся усложнение* – как структурное, так и функциональное – *ремарочного пласта*, основного компонента композиционно-стилистической зоны пьесы, воплощающей «голос» драматурга. Ремарки, как и другие речевые структуры драматургического произведения, принадлежащие к сфере проявления автора (жанрово-стилистические подзаголовки, посвящения, эпитафии, пролог, эпилог и др.), нередко обладают в художественной драматургической структуре стилистической выделенностью, отличаясь явной субъективностью и повышенной экспрессией.

7. Изменения, затронувшие современную драматургическую речь, обусловили определенную трансформацию соотношения двух основных композиционно-стилистических сфер драматургической художественной структуры, способствующую в большинстве случаев более тесному переплетению, взаимопроникновению «голосов» персонажей и автора в произведении. Данная тенденция наиболее отчетливо прослеживается в прозаической художественной литературе второй половины XX-го и начала XXI-го столетий, однако проведенное исследование свидетельствует о расширении сферы ее проявления – распространении и на драматургический литературный род.

Апробация работы.

Результаты исследования представлены в монографии «Поэтика современного драматургического дискурса» (объем 15, 8 п.л.); пособии к спецкурсу «О своеобразии языка и композиции современной драматургии» (объем 12 п.л.); в 32-х публикациях (из них 23 статьи) общим объемом 15 п.л.

Основные материалы исследования были освещены на международных, всероссийских, всеукраинских и региональных научных и научно-практических конференциях в течение 1993-го – 2002-го гг.:

1) на Международных конференциях «Язык и культура» (Киев): IV-й – 22-26 июня 1995 г.; VII-й – 23-26 июня 1998 г.; VIII-й – 22-27 июня 1999 г.,

2) на Международных Чтениях молодых ученых памяти Л.Я. Лившица (Харьков): Первых – 27-28 февраля 1996 г.; Вторых – 26-27 февраля 1997 г.; Третьих – 25-26 февраля 1998 г.; Четвертых – 24-25 февраля 1999 г.; Пярых – 23-24 февраля 2000 г.; Шестых – 21-22 февраля 2001 г.; 3) на Международных конференциях по актуальным проблемам семантических исследований (Харьков): VIII-й («Функциональный аспект семантики языковых единиц») – 13-15 мая 1997 г.; IX-й («Актуальные проблемы изучения текста и его единиц») – 10-11 мая 2000 г.; 4) на Крымских Пушкинских Международных чтениях: Девярых – «Пушкин и Крым» – 18-22 сентября 1999 г., Гурзуф; Десярых – «Русская литература и античность» – 16-19 сентября 2000 г., Керчь; Одиннадцатых – «Морской вектор в судьбах России: история, философия, культура» – 13-17 сентября 2001 г., Феодосия; 5) на Международной конференции «V Тернопольские славистские чтения «Актуальні історико-культурологічні та філологічні проблеми слов'язнавства: процеси інтеграції та дезінтеграції у слов'янському світі» (19-20 декабря 1997 г., Тернополь); 6) на Международной научной конференции «VII Карские чтения: Антропоцентрический подход в исследовании языка» (21-22 мая 1998 г., Нежин); 7) на Международных конференциях «Функциональная лингвистика. Язык. Культура. Общество»: I-й – 4-8 октября 1999 г., Ялта; II-й – 9-14 октября 2000 г., Ялта; 8) на Международной научной конференции «Филология на рубеже тысячелетий» (11-14 сентября 2000 г., Ростов-на-Дону); 9) на Международной научной конференции «Русская литература накануне третьего тысячелетия. Итоги развития и проблемы изучения» (5-6 декабря 2000 г., Киев); 10) на VII-ых Крымских Международных чтениях И.Л. Сельвинского (12-14 октября 2001 г., Симферополь); 11) на Международной научно-практической конференции «Человек. Язык. Искусство» (14-16 ноября 2000 г., Москва); 12) на межвузовской научной конференции «Век и Вечность: Марина Цветаева и поэты XX века» (26-28 июня 2001 г., Череповец); 13) на межвузовской научно-тематической конференции, посвященной памяти Л.Ю. Максимова (Шестые Максимовские чтения) в МПГУ (Москва, 2 марта 2001 г.); 14) на Всероссийской конференции «Проблемы речевого поведения» (21-23 апреля 1998 г., Самара); 15) на V-й Всероссийской научной конференции «Провинциальная экзистенция. К 70-летию со дня рождения Василия Макаровича Шукшина» (21-23 июля 1999 г., Барнаул); 16) на Всеукраинской научно-практической конференции «Література й історія» (25-27 сентября 1993 г.); 17) на Всеукраинской научной конференции «Види мовленнєвої діяльності: лінгвістичні та дідактичні аспекти» (18-21 октября 1995 г., Харьков); 18) на Всеукраинской научно-теоретической конференции, посвященной 110-летию со дня рождения И. Северянина «Творчість Ігоря Сєверяніна в контексті культури срібно-го віку» (23-24 мая 1997 г., Дрогобыч); 19) на Всеукраинской научно-практической конференции «П'яті Гоголівські читання (31 марта - 3 апреля 1999 г.)»; 20) на Всеукраинской научной конференции «Актуальні питання менталінгвістики» (20-22 мая 1999 г., Черкасы); 21) на Всеукраинской конференции «Ди-

алог культур в аспекте проблем обучения в высшей школе» (15-16 февраля 2001 г., Луганск).

Доклады по теме исследования обсуждались на заседаниях кафедры русского языка МПГУ (Москва, 1996, 1999, 2000, 2001, 2002 гг.); на ежегодных итоговых научных конференциях профессорско-преподавательского состава ЛГПУ им. Тараса Шевченко (Луганск, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002 гг.).

По материалам диссертационного исследования автором в течение шести лет читаются *спецкурсы* и *спецсеминары* для студентов выпускного и предвыпускного курсов студентов филологического факультета Луганского государственного педагогического университета имени Тараса Шевченко (специальности «русский язык и литература»; «русский язык, литература и практическая психология»; «русский язык, литература и английский язык»), а также для слушателей курсов повышения квалификации учителей русского языка и литературы Луганского института педагогического последипломного образования.

Структура диссертации. Последовательность анализа текстового материала обусловила структуру работы. Диссертация состоит из **Введения**, трех глав, **Заключения**, **Списка использованной литературы** и **Приложения**. Библиографические источники сгруппированы в три раздела: *Монографии и статьи*; *Справочная литература*; *Драматургические тексты* (всего 545 наименований). В Приложении представлен текстовый материал, иллюстрирующий предложенные в работе классификации диалогических и монологических высказываний, образующих современный драматургический диалог, а также основные типы ремарок, выявленные в художественной драматургической речи конца XX-го – начала XXI-го столетий.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **«Введении»** дана общая характеристика работы: объясняются причины выбора объекта и материала исследования, обосновывается актуальность темы, цель и задачи исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, характеризуются методология и методы исследования.

В **первой главе – «Драматургия в системе словесных искусств»** – показано своеобразие словесно-художественных драматургических структур сравнительно с лирикой и эпосом, прежде всего – обусловленность словесного пространства пьесы конструктивными жанрово-стилистическими параметрами драматургического произведения (§ 1 – «Драматургический род литературы в сравнении с лирикой и эпосом»). Особо подчеркнуто, что искусство драматургии, воплощаемое в двух ипостасях: *драматургических текстах* и *сценических постановках*, представляет собой художественную практику,

восходящую к древнейшей истории человечества, причем для данного литературного рода тесная связь с жизнью социума, где возникают и «живут» художественные драматургические произведения, является *одним из самых существенных* как *концептуальных*, так и *жанрово-стилистических параметров*, – значительно более выраженным, чем в лирике или эпосе. Современная драматургия, подобно всякому иному словесно-художественному творчеству, опирается на традиции, сохраняющие данный вид искусства как таковой, и в то же время *тесно связана с коммуникативно-речевыми реалиями общества*, в котором пьесы создаются авторами и воспринимаются читателями/зрителями.

Здесь же рассматривается соотношение литературной и сценической форм бытования художественного драматургического произведения, устанавливаются характерные особенности русских драматургических *текстов* современного периода: § 2 – «Литературная и сценическая ипостаси пьесы». В частности, обращается внимание на то, что результатом более тесного, чем рансе, взаимодействия между *литературной* и *сценической* ипостасями пьесы, а также активизации взаимопроникновения жанрово-стилистических форм разных литературных родов (в первую очередь – драматургии и прозы) стало появление в современный период немалого числа пьес с отчетливыми признаками текста, ориентированного прежде всего на *чтение*, на *зрительное* (а не *зрительское*) восприятие. Отношение к драматургическим произведениям подобного рода неоднозначно, и причины этого вполне очевидны с одной стороны, богатство и выразительность пьесы в ее текстовом исполнении, несомненно, закладывают основу для неординарного, эстетически значимого сценического воплощения, предполагают различные режиссерские трактовки и под.; с другой стороны, свособразный «крен» в сторону иных литературных родов, выражающийся в современной драматургии прежде всего в повышенной повествовательности многих пьес, нередко создает определенные трудности при постановке спектакля, снижая уровень сценичности произведения и т.д. – то есть делает пьесу затрудненной для *зрительского* восприятия.

Одновременная обращенность драматургии к двум видам искусства словесному и театральному – в значительной степени определяет специфику драматургического текста как феномена, принципиально отличного от лирического и прозаического художественных текстов (*особого рода осложненностью словесной ткани* и т.д.) *Текст драматургического произведения*, на наш взгляд, заслуживает самого пристального исследовательского внимания, причем со стороны не только интерпретирующих его филологов, но и театроведов и режиссеров, «просчитывающих» возможные варианты сценического воплощения пьесы. Ибо текст всегда богаче избранного режиссером и актерами *одного из вариантов* осмысления драматургического произведения, которым является спектакль.

Принципиальное значение для проведенного исследования имеет § 3 Главы I – «Современный драматургический текст как дискурс», в котором

обосновывается целесообразность и необходимость опоры на широкий экстралингвистический контекст при выявлении наиболее характерных лингвостилистических и композиционных особенностей современных драматургических произведений, то есть интерпретирование их прежде всего как *дискурсов*, т.е. прежде всего в их процессуальности, как «речи в действии». В драматургии в целом, и в особенности – в произведениях современного периода, «речь в действии» присутствует в наиболее выраженном виде, поскольку это свойство пьес «диктуется» одним из конструктивных жанровостилистических параметров данного литературного рода – принципом *жизнеподобия*, во многом предопределяющим отбор и организацию в пьесе словесного материала.

На примере текстовых фрагментов из произведений современных драматургов – **Марии Арбатовой**, **Николая Коляды** – показано, что любой современный драматургический текст, тем более – созданный автором талантливым, тонко чувствующим язык и профессионально им владеющим, может быть рассмотрен в качестве художественного универсума, где *формирующие этот универсум вербальные средства не только заключают в себе собственно языковую семантику, но и являются носителями прагматических, семиологических и иного рода смыслов, обнаруживаемых при исследовании художественного произведения с позиций современных коммуникативных теорий*.¹

Основы изучения словесной ткани художественного произведения с непременным учетом широкого экстралингвистического контекста, которые, пользуясь современной терминологией, можно определить как *дискурсивные*, были заложены еще в первой половине XX-го века трудами ученых-гуманитариев, получивших сегодня всемирное признание. Это **К. Бюлер**, **М. Хайдеггер**, **К. Юнг**, **Э. Сепир**, **М. Бахтин**, **Р. Якобсон**, **Г. Винокур**, **Л. Якубинский** и другие.

Значимость учета категории дискурса для театральной семиотики определяется в первую очередь тем, что словесная ткань драматургического произведения, непременно ориентированного и на сценическое воплощение, принципиально не может быть сколько-нибудь адекватно интерпретирована *без учета всех дискурсионных составляющих (кинестическое поведение, пространственное поведение и др.)*: «Если под речью (дискурсом) подразумевается «высказывание, рассматриваемое с точки зрения дискурсивного механизма, который его обуславливает» (Геспен), то дискурс спектакля есть организация текстовых и сценических материалов в соответствии с ритмом и взаимозависимостью, свойственными этому поставленному спектаклю» (Пави 1991, 81).

¹ По сути подобным образом может быть интерпретирован любой художественный (и не только художественный) текст – это блестяще продемонстрировано, в частности, книгой **В.П. Руднева** «Винни Пуха» А Милна самые различные гуманитарные дисциплины: аналитическую философию, логическую семантику, теорию речевых актов и т.д. Однако в драматургическом произведении, в связи с изначально заложенной в нем «двойственностью», многие явления и закономерности художественной словесной структуры выявляются, на наш взгляд, более отчетливо и полно.

Дополнение традиционных методов и методик изучения драматургической речи *элементами дискурс-анализа* позволяет, таким образом, более полно и многообразно исследовать эстетическую осложненность практически всех речевых составляющих драматургической структуры, относительно «упорядочить» подтекстово-ассоциативную информацию художественного произведения, соотнеся ее, с одной стороны, с образами конкретных персонажей (уровень индивидуальных дискурсов), с другой – с концептуально-эстетической позицией драматурга (уровни всеохватного дискурса).

Вторая глава – «Речевая стихия персонажей в современной драматургии» – посвящена выявлению специфики ведущей композиционно-стилистической зоны драматургического текста, которую образуют высказывания персонажей, – *собственно драматургического диалога*. Первые два параграфа (§ 1 – «Диалогическая форма речи Диалогические единства и их классификация» и § 2 – «Художественный диалог, его специфика Аспекты изучения диалога в драматургическом произведении») посвящены преимущественно рассмотрению различных аспектов эстетически осложненного диалога в сравнении с диалогом практической направленности, а также характеристике основных подходов при выявлении своеобразия диалога в художественной – в первую очередь драматургической – речи (в частности, это «метод» языковой маски», разработанный Г.О. Винокуром; подходы, описанные в работах М.Б. Борисовой, посвященных драматургии М. Горького, и др.). Особое внимание обращено на тот факт, что вплоть до 70-х годов XX-го столетия анализ драматургического диалога преимущественно сводился к установлению специфических диалогических черт собственно лингвистического характера (лексических, семантических, синтаксических). Более общие свойства представленной в пьесах диалогической речи обычно описывались с позиций теории диалога в целом – без разграничения диалогов в художественных и нехудожественных текстах, а также диалогических структур, функционирующих в *разножанровых произведениях словесного творчества* (прозаических, драматургических, лирических).

В § 3 Главы II – «Современный драматургический персонаж как языковая личность» – продемонстрировано, что реализация комплексного подхода к анализу речевой стихии персонажей современных драматургических произведений, который реализован в реферируемой диссертации, предусматривает существенную опору на категорию «языковой личности» персонажа как основополагающий фактор структурированности современного драматургического дискурса – прежде всего в связи с практически отсутствием каких бы то ни было ограничений для введения в пьесы речевых средств из всех составляющих национальный язык функционально-коммуникативных разновидностей (подязыков). Целесообразность обращения к категории *языковой личности* предопределяется и тем, что через посредство этого понятия осознается «опредмечивание в речевых поступках основных стихий художественного образа» (Ю.Н. Караулов). В ситуации, характерной для современной драматургической речи, именно феномен *языковой личности* определяет как ха-

рактически развертывания речевой стихии персонажей, так и своеобразие словесного оформления отдельных участков драматургической структуры. Роль персонажей, которым в драматургическом дискурсе принадлежит значительное количество высказываний, в структурировании художественного пространства пьесы очень велика, и с ее учетом возможно более адекватное приближение к авторскому замыслу, выявление индивидуально-авторских черт писательской манеры драматурга, и прежде всего – свойств лингвистического характера.

§ 4 Главы II – «Основные типы и разновидности диалога в пьесах конца XX-го – начала XXI-го столетий» – один из центральных в работе, поскольку в нем типологизируются необыкновенно разнообразные по своим особенностям диалогические формы, функционирующие в современной драматургической речи. Типологию данных диалогических форм целесообразно, на наш взгляд, формировать с преимущественным учетом характера коммуникативных намерений и целей участников процесса общения, в значительной степени предопределяющего отбор и организацию вербальных компонентов драматургического дискурса в их сочетании с несловесными составляющими. От коммуникативных установок участников диалога зависит, таким образом, как именно под воздействием эстетической функции будет осложнено в конкретной диалогической структуре словесное пространство, *какого рода дополнительные смыслы, отражающие речевое своеобразие драматургических персонажей, а также в известной степени выявляющие суть авторской позиции, будут сформированы в пространстве текста пьесы* – т.е., в конечном итоге, насколько адекватно концепция драматурга будет воспринята адресатом (читателем/зрителем). Именно характер коммуникативных намерений и целей участников диалога, существенно влияющий на отбор и организацию всех составляющих драматургического дискурса, дает основания для разграничения диалогических форм, наблюдаемых в современной драматургической речи, на *диалоги унисонного типа*, представленные разновидностями УД-1, УД-2 и УД-3, и *диалоги диссонансного типа*, находящие воплощение в разновидностях ДД-1, ДД-2 и ДД-3.

Функционирующие в современной драматургической речи *унисонные диалоги* – при широком разнообразии конкретных диалогических форм, в которых они воплощаются в отдельных пьесах – обладают рядом конструктивных признаков, позволяющих объединять их в один тип. Прежде всего к таким признакам следует отнести непременное присутствие в диалогах данного типа *поэтической функции языка в сочетании с фатической* первая из указанных функций изначально предопределена эстетической осложненностью диалога в художественном драматургическом произведении, вторая обеспечивается характером коммуникативных намерений участников общения, в которых преобладает *настрой на коммуникативное взаимодействие, на межличностные контакты* и под.

Помимо этого, в большинстве драматургических *диалогов унисонного ти-*

на отчетливо выражена и *информативная* функция языка², что во многом обуславливается смысловой осложненностью диалога в драматургическом произведении по сравнению с «диалогом в жизни» (Р.А. Будагов): во-первых, диалог в пьесе продумывается автором заранее (т.е. по сути своей лишен спонтанности даже в случае намеренной стилизации под живую разговорную речь, чрезвычайно характерной для современной драматургии); во-вторых, любой речевой акт, происходящий между персонажами любой пьесы, «обязан развивать действие пьесы и различными путями «сцепляться» с другими диалогами в той же пьесе» (Будагов 1984, 212), что также способствует присутствию в диалогической речи персонажей информации эпического, описательного, характерологического и иного свойства.

При реализации в процессе коммуникации *унисонных* драматургических диалогов разновидности УД-1 персонажи, участвующие в общении, наделяются примерно *равными коммуникативными правами*, обеспечивающими соответственно приблизительно одинаковые их возможности ведения разговора, что выражается в сходном объеме реплик, попеременном переходе инициативы от одного субъекта речи к другому (например, герои пьес поочередно задают вопросы, стимулирующие продолжение разговора) и т.д. Такие диалоги – с относительно равноправным статусом коммуникантов – нередки в современных пьесах, однако их нельзя назвать и особо распространенными. Унисонные диалоги, относящиеся к разновидности УД-1, функционируют в пьесах Г. Башкуева «Чио-Чио-Саня», А. Образцова «Блуждания», Л. Зорина «Маньяку» и других авторов.

Диалоги *унисонного* характера, относимые ко второй разновидности (УД-2), по нашим наблюдениям, гораздо более частотны в современных драматургических текстах. Данную разновидность составляют диалогические формы, воплощающие речевые события, где опускается (во всяком случае, в определенных фазах коммуникативного акта – как правило, на начальной его стадии) явный диктат одного из персонажей, по инициативе которого чаще всего и возникает собственно общение. Второй персонаж (исходно – слушающий), также становящийся более или менее активным участником коммуникативного процесса, изначально обычно не проявляет желания вступить в диалог и его поддерживать. Степень неинициативности может, естественно, быть неодинаковой: от формального согласия с говорящим, выраженного в различных (словесных и невербальных) вариациях, до индифферентности, а иногда и враждебного неприятия; однако в течение диалога исходная позиция нередко трансформируется, нередко весьма существенно. В подобных случаях мы наблюдаем, как говорящий «втягивает» слушающего в диалог, чаще всего прибегая к разного рода «уловкам»: сообщению интригующей (неожиданной, явно требующей разъяснения и под.) коммуникативного парт-

² При фатической коммуникации в сферах, где эстетическая (поэтическая) функция языка не является преобладающей, а может выступать лишь в качестве «сопутствующей» (в частности, в разговорной речи, обслуживающей сферу неофициального, личного общения) реализация информативной функции не входит в число первоочередных задач коммуникантов – ср., например «К зоне фатического общения тяготеет реализация метаязыковой и поэтической функций» (Китайгородская, Розанова 1999, 31)

нера информации, оригинальной самопрезентации и т.д., – что, безусловно, находит отражение и в системе речевых средств (как в их отборе, так и в организации). В диалогических ситуациях подобного рода обычно четко представляет собственные коммуникативные намерения лишь один из собеседников – тот, кто, преследуя определенные цели (иногда интуитивно, на уровне подсознания), всячески стимулирует развертывание диалога, его продолжение. Второй же участник диалогического общения скорее «плышет по течению»: принципиально его диалог не интересует – на начальной стадии он поддерживает разговор либо из вежливости, либо из иных соображений и на этом этапе готов к прекращению коммуникативного акта в любую минуту. В то же время внешне диалог подобного характера может выглядеть как вполне гармоничный и в структурном, и в смысловом отношении.

Унисонные диалоги разновидности УД-2, как уже отмечалось, широко распространены в драматургии последних лет, поскольку современных авторов интересуют преимущественно коммуникативно-речевые ситуации, в которых в той или иной форме (чаще всего – имплицитно) присутствуют элементы конфликта – необходимого атрибута драматургического произведения. Разнообразие социальных и психологических типов современных драматургических персонажей, неоднозначность изображаемых в пьесах ситуаций и под также способствуют преимущественному положению (пусть и кратковременному) в речевом общении *одного из коммуникантов*, определяющего общий характер развития диалога и отчасти конкретные речевые средства воплощения речевого замысла (второй собеседник в диалогах разновидности УД-2 обычно в целом довольно адекватно реагирует на произносимое инициатором общения, следуя предлагаемой последним схеме разговора). Унисонные диалоги данной разновидности частотны для пьес **М. Арбатовой** «Взятие Бастилии», «Виктория Васильева глазами посторонних», «Уравнение с двумя неизвестными», «Сны на берегу Днепра», «По дороге к себе» (Арбатова 1999); **Н. Птушкиной**: «Жемчужина черная, жемчужина белая», «Мало секса», «Овечка»; **Л. Разумовской**: «Биография», «Житие Юры Курочкина и его близких», «Бесприданник»; они присутствуют в произведениях **В. Малагина** «После волка пустынного», **А. Коровкина** «Около любви», **И. Савельева** «Путешествие на краю» и других авторов.

Унисонные диалоги третьей разновидности (УД-3) представляют диалогические формы, на наш взгляд, наиболее органично «вписывающиеся» в художественные драматургические структуры, так как отличительной их особенностью является воплощение в речевой стихии персонажей не только *зарождающихся противоречий* между действующими лицами (это в определенной мере свойственно и диалогам разновидности УД-2), но и, как правило, отражение *эволюции этих противоречий*, передача их динамического развертывания (причем чаще всего – по нарастающей) в процессе речевой коммуникации персонажей. В диалогах данной разновидности проявляющиеся в процессе общения признаки межличностных противоречий не становятся определяющими для для развертывания диалогической формы, предо-

пределяя при этом большую часть ее структурных, семантических и иных свойств; однако в то же время они достаточно отчетливо присутствуют в речевом акте, воплощаясь в различных «несоответствиях», заметных на общем фоне в целом довольно «гладкого» развития диалогической речи. В речевых формах, воплощающих данную разновидность диалогов, на определенных участках опускается несовпадение точек зрения собеседников, выраженное, однако, чаще всего не декларативными, а, скорее, «сглаживающими» остроту способами. Эти несовпадения, проявляющиеся как в прямых возражениях (отрицательная реакция на содержание реплики-стимула), так и косвенным образом (например, своеобразные «уточнения» сказанного партнером, постепенно формируют (и в вербальном слое, и в подтекстовом) смысловые пласты, по ряду моментов контрастирующие с основным содержанием диалога, в результате чего обеспечивается развитие диалогической структуры по нескольким взаимодействующим, «переплетающимся» линиям.

Унисонные диалоги разновидности УД-3 очень частотны в современных пьесах – вероятно, и потому, что они представляют очень «выгодную» речевую форму, позволяющую драматургу воплотить отношения между персонажами во всей их сложности и разнообразии, образно конкретизировать суть многих неоднозначных по своей сути явлений. Особо «пристрастны» к созданию диалогов данной разновидности авторы пьес, зарекомендовавшие себя как мастера речевых портретов персонажей: М. Арбатова (пьесы «Пробное интервью на тему свободы», «Сейшен в коммуналке», «По дороге к себе», «Взятие Бастилии» и др.), Л. Разумовская (пьесы «Житие Юры Курочкина и его близких», «Бесприданник», «Домой!..», «Биография» и др.); А. Галин («Клоун и бандит», «Аномалия», «Чешское фото», «Конкурс», «Сирена и Виктория» и др.), Н. Птушкина («Мало секса», «Плачу вперед!», «Овечка»); Л. Зорин («Невидимки», «Лузган», «Маньяк» и др.), О. Богаев («Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги», «Страшный суП, или Продолжение следует») и другие.

Таким образом, диалоги унисонного типа, наблюдаемые в современной драматургической речи, как правило, возникают в относительно благоприятном коммуникативно-психологическом «климате», когда участники речевого акта – в большей или меньшей степени – в целом стремятся к тому, чтобы коммуникация была успешной, что, в свою очередь, предопределяет характер их речевого поведения и выбор конкретных речевых средств в процессе общения. Стремление в целом к гармонизации в ходе диалога межличностных отношений обуславливает и внимание каждого из коммуникантов к речевому поведению собеседника, обычно достаточное для того чтобы диалог – при всех возможных «отклонениях» от заданной схемы общения (экспрессивные, ассоциативные и иного рода «отступления» от основного предмета разговора) – все же сохранял в своей основе единый тематический стержень, подкрепляемый и сугубо лингвистическими способами связи между отдельными репликами диалогами либо более обширными фрагментами диалогической структуры (композиционно-речевыми зонами – обычно двумя-

тремя, – обнаруживающими внутри диалогической формы более тесное смысловое и структурное единство): *разнообразные виды повторов* (прямые, синонимические и т.д.); *речевые средства многозначно-«сквозного» характера* (например, различные трансформации фразеологизма); *лексический, семантический и иного рода параллелизм* и др.

Рассмотренные в работе разновидности унисонных диалогов (УД-1, УД-2 и УД-3), безусловно, дают лишь общее представление о возможных вариантах соотношения коммуникативных намерений участников речевого акта (нередко – весьма различных по своим социальным, психологическим и иного рода признакам) в тех случаях, когда в процессе общения в целом доминирует установка на взаимопонимание, преобладает стремление *обоих партнеров вести разговор преимущественно в фатическом ключе*. Конкретные речевые формы, в которые заключаются диалоги унисонного типа, в каждом случае отличаются своеобразием (композиционным, смысловым, стилистическим и т.д.), о чем можно судить и по приведенным в качестве иллюстраций примерам

К числу конструктивных признаков художественных драматургических диалогов *диссонансного типа*, наблюдаемых в современных пьесах, в первую очередь следует отнести *своеобразие коммуникативно-психологического контекста*, в котором данные диалогические структуры формируются. Возникновение диалогов этого типа в подавляющем большинстве случаев связано с уже существующей у коммуникантов «*презумпцией*» межличностного антагонизма, могущего проявляться в широком диапазоне речеповеденческих форм: оба участника коммуникативного акта либо один из них (реже) еще до начала разговора усматривают в партнерс по речевому общению никак не единомышленника, а по меньшей мере оппонента (а нередко – и настоящего врага), испытывая по отношению к нему чувства, отнюдь, мягко говоря, не способствующие коммуникативному сотрудничеству. Палитра эмоциональных реакций, сопровождающих диссонансные диалоги, отличается широким разнообразием: от настороженности и недоверия до острой обиды, гнева, возмущения, негодования – и воплощается в столь же разнообразном диапазоне речевых жанров явно «эмоционального» свойства (спор, ссора, выговор и т.д.), отмеченных очевидным присутствием *эмотивной языковой функции*, так как установка на экспрессивность произносимого выражена в них весьма отчетливо.

(Теоретически можно предположить, что эмотивная функция не обязательно должна отличать диалоги данного типа, поскольку негативное отношение к собеседнику может быть выражено и при помощи речевых средств, лишенных экспрессивной окрашенности. Однако проанализированные нами диалогические формы оснований для подобного утверждения не дают. Возможно, это объясняется тем, что объектом исследования явились художественные драматургические диалоги, к числу обязательных свойств которых относится эстетическая осложненность всех составляющих драматургического дискурса доминирование в рассматриваемых структурах эсте-

тической (поэтической) функции, актуализирующей образный потенциал всех речевых элементов, вероятно, стимулирует и всевозможные проявления в данных диалогических формах функции эмотивной.)

Эмотивная функция реализуется в диалогах диссонансного типа в сочетании с функцией поэтической (эстетической), предопределенной отнесенностью репрезентирующих диссонансные диалоги речевых форм к сфере художественной речи, а также с функцией апеллятивной, поскольку диалоги данного типа в большинстве своем отмечены желанием коммуникантов разрешить возникшие противоречия именно путем воздействия как на сознание, так и на подсознание партнера по общению (с наибольшей отчетливостью апеллятивная функция языка проявляется в речи персонажей, инициировавших диссонансные диалоги и сохраняющих в них лидерство на всем протяжении коммуникативного акта либо на значительной его части).

Информативная функция, которую обычно включают в число ведущих при нефатической коммуникации,³ – а диалоги рассмотренного типа по реализуемым в них коммуникативным намерениям принадлежат, судя по нашим наблюдениям, почти исключительно к сфере нефатического общения – как свидетельствует проведенный анализ, сохраняется в диссонансных диалогических структурах, функционирующих в современной драматургической речи, лишь частично, поскольку выяснение либо передача определенной информации практически всегда относится к сопутствующим, а не основным целеустановкам коммуникантов.

К первой разновидности диссонансных диалогов (ДД-1) мы относим диалогические формы, сопровождающие наиболее декларативные проявления межличностного антагонизма: собеседники явно отрицательно настроены по отношению друг к другу (нередко – открыто враждебно), отнюдь не скрывают этого, а, наоборот, всячески подчеркивают в речевом общении, что выражается во взаимных обвинениях, оскорблениях и прочих речевых реакциях негативного характера. Иллюстрацией развития диалогической формы по модели ДД-1 может служить разговор *Ефима Голдина* и *Жанны Калмыковой* из пьесы А. Галина «Аномалия», а также диалоги между *Филипом* и *Валентиной* (пьеса А. Фортескью «Коллекция»), *Викторией* и *Константином* из пьесы А. Галина «Сирена и Виктория» и др.

Между участниками диссонансных диалогов, относящихся ко второй разновидности (ДД-2), также изначально существуют межличностные противоречия, диапазон проявлений которых очень широк – собственно, чаще всего речевое общение возникает в подобных случаях из-за обострения этих противоречий в определенный момент. Однако в диалогических формах, принадлежащих к данной разновидности, налицо ведущая роль одного из коммуникантов, как правило (хотя и не обязательно), и являющегося инициатором речевого акта. Второй из коммуникативных субъектов поначалу нередко всячески старается – по разным причинам – избежать участия в общении. Ког-

³ См., например Китайгородская, Розанова 1998, 31

да диалог, несмотря на это, все же возникает, роль «втянутого» помимо его воли в разговор участника остается более пассивной, нежели другого, что, как правило, демонстрируют и его речевые реакции, в которых присутствуют разного рода лингвистические элементы, свидетельствующие о нежелании продолжать разговор.

Как показывают наши наблюдения, коммуникативное неравноправие речевых субъектов находит воплощение прежде всего в структурных и лингвистических особенностях диалогической формы. «преимущество» одного из участников выражается в больших по объему репликах, в значительном разнообразии используемых речевых средств, передающих «эмоциональный натиск» на собеседника, и т.д.

Иллюстрацией диалога, разворачивающегося по схеме ДД-2, может служить разговор старика *Митрича* с сыном *Колькой* из пьесы *А. Коровкина* «Кукла для невесты», между *Боголюбовым* и *Александром* (пьеса *Л. Разумовской* «Конец восьмидесятых»). Диссонансные диалоги разновидности ДД-2 легко обнаруживаются во многих пьесах *Н. Коляды* («Затмение», «Половики и валенки», «Черспаха Маня», «Театральный роман-с» и др.), а также в драматургических произведениях *А. Славовского* «Клинч», *Ж. Унгарда* «Аделаида» и иных современных авторов.

К третьей разновидности диссонансных диалогов (ДД-3) мы относим диалогические формы, воплощающие варианты речевого общения, возникшего в ситуациях, когда между коммуникантами также существуют определенного рода межличностные противоречия, которые, однако, по тем или иным причинам вуалируются, скрываются и под, либо обоими участниками, либо – реже – одним из них. Диалогические формы подобного характера, как и другие диссонансные диалоги, функционируют в сфере нефатического общения; в то же время это общение со своего рода «умыслом», где истинная (но не декларируемая, а, напротив, камуфлируемая) цель одного (как минимум) из коммуникативных партнеров либо обоих – вывести собеседника «на чистую воду»: добиться определенного ответа в связи с какой-нибудь неловкой ситуацией, уличить в неблагоприятных поступках и т.д.

В то же время в диалогических формах разновидности ДД-3, как правило, явно выражено стремление одного или обоих участников коммуникативного акта *создать видимость*, что разговор ведется «с самыми добрыми намерениями»: благожелательно, с предупреждением малейших пожеланий (как явных, так и скрытых) собеседника и т.п. Подобные диалоги внешне – прежде всего по своим формальным особенностям – часто отличаются подчеркнутой вежливостью и предупредительностью, что сближает их – опять-таки внешне – с диалогами унисонного типа; в них нередко всевозможные этикетные речевые формулы, выражающие приветствие, благодарность и под., которые, однако функционируют в данном случае не в прямом, а в *ироническом* значении. *Ироническая тональность* диалогов разновидности ДД-3, придающая многим их отдельным элементам (словам, выражениям и т.д.) иное, нередко противоположное буквальному (прямому, наиболее традици-

онному) значение, — одна из самых существенных особенностей этих диалогических форм, обуславливающая наличие в них практически всего диапазона речевых приемов, с помощью которых формируется иронический смысл (намеренное нарушение логической сочетаемости; помещение лингвистического элемента в противоречащий его семантике контекст; антифразис и мн. др.).

К диалогам разновидности ДД-3 принадлежит разговор, происходящий между героями пьесы А. Винокурова «Блоститель», диалог между *Максом* и *Машей* (пьеса Ю. Каменецкого и Э. Щедрина «Фэн Шуй»), *Коляем Коляичем* и *Елизаветой Капитоновной* (пьеса А. Пояркова «Татарин маленький») и др.

Рассмотренные разновидности диалогов диссонансного типа (ДД-1, ДД-2, ДД-3), функционирующие в современной драматургической речи, дают основания утверждать, что данный диалогический тип представлен в пьесах последних лет еще большим разнообразием воплощающих его конкретных речевых форм, нежели диалоги унисонные (в частности, это проявляется в привлечении драматургами для словесного наполнения диалогических структур более широкого спектра форм лексико-семантических и других лингвистических средств, отражающих практически все существующие в общенародном языке функционально-стилистические разновидности: от сугубо книжных до наиболее сниженных). Отчасти такое положение объясняется активным использованием современными авторами диалогических форм рассмотренного типа для *образно-речевой конкретизации конфликта пьесы* либо его составляющих — для реализации целей подобного рода именно диалоги диссонансного типа несомненно заключают в себе наиболее широкие возможности.

Общим свойством всех диссонансных диалогов следует считать *непрерывное наличие явных межличностных противоречий у участников коммуникативного акта*, находящих выражение в широком диапазоне разного рода речевых, а также сопутствующих коммуникативному акту иных реакций, подчиняющих себе большинство структурных, смысловых и других параметров диалогической формы. Основой для возникновения и последующего развертывания диалогов данного типа обычно является заведомо сформированная — в той или иной мере — предубежденность коммуникантов (причем как знакомых ранее, так и нет) по отношению друг к другу, степенью и характером которой в значительной мере определяется общая схема развития речевой диалогической формы. Конкретные же — композиционные, лингвистические и иные языковые параметры диссонансных диалогов (как, впрочем, и унисонных) определяются, помимо исходных целеустановок, социальными, психологическими и другими личностными характеристиками коммуникантов, а также общим уровнем их коммуникативно-речевых возможностей.

Небезынтересно отметить, что, судя по нашим наблюдениям, диссонансные диалоги в целом обладают меньшей — по сравнению с диалогами уни-

сонными – протяженностью. Одним из объяснений этого может служить, вероятно, то, что участники диалогов рассматриваемого типа, как правило, пребывают в состоянии повышенного эмоционального напряжения, а нередко и явного стресса. В подобных состояниях человек, как известно, не может находиться слишком долго – после всплеска негативных эмоций ему необходимо успокоиться, «прийти в себя», переключиться на более спокойный поведенческий (включая и речеведенческий) регистр, что отчасти и предопределяет ограниченную протяженность во времени речевых актов, воплощающих диалоги данного типа. В то же время в психических состояниях, обычно сопровождающих унисонные диалоги (заинтересованность в чем-либо, сочувствие, сопереживание, иногда даже эйфория и под.), человек может находиться значительно дольше, что, среди прочего, также обуславливает и большую их протяженность.

В § 5 Главы II – «Монолог как форма организации речи в драматургическом произведении. Роль монолога в современной пьесе» – анализируются высказывания персонажей современных пьес, облеченные в монологическую форму. В данном параграфе показано, что на современном этапе развития русской драматургии можно говорить об определенных *изменениях соотношения в структуре пьесы монологических и собственно диалогических высказываний*: наши наблюдения показывают, что драматурги в настоящее время уделяют большее внимание монологической форме речи, чем авторы пьес в 60-70-е годы минувшего столетия.

В то же время более явственным стал *синкретизм монологических форм*, затрудняющих их однозначную квалификацию, в связи с чем наиболее адекватным представляется различение монологов в современной драматургической речи на *уединенные и обращенные* – в зависимости от того, насколько монологическое высказывание *включено в межличностное общение и какова в нем роль конкретного адресата*. Уединенные и обращенные монологи, по нашим наблюдениям, представлены в современных пьесах примерно в равном объеме; существенное свойство, отличающее большинство монологических форм обоих типов – значительное количество в них лингвистических «сигналов» диалогичности, приобретающих, однако, в зависимости от типа монологического высказывания, *различную функциональную нагруженность, обусловленную наличием либо отсутствием ориентации на конкретного адресата*.

Одним из проявлений *углубления психологизма* в современной драматургической речи следует считать, на наш взгляд, появление монологов особого рода – отражающих своеобразие ментальности героев пьес (в большинстве своем это наши современники) и представляющих собой не логически упорядоченные речевые структуры, а своеобразно переплетающиеся «цепи» словесно оформленных впечатлений и ассоциаций, вербализованный «поток сознания». По структурно-семантическим признакам такие монологические формы сходны с *речью внутренней*, отличающейся высокой степенью ситуативной обусловленности и семантической спецификой компо-

ненов, что находит выражение в определенных лингвистических признаках высказывания (особого рода синтаксические построения; контекстуальные значения многих лексико-семантических компонентов; своеобразная интонация, передаваемая специфической системой пунктуационных знаков, и т.д.)

Третья глава – «Формы воплощения авторской речи в современных пьесах» – посвящена рассмотрению структурно-функциональной нагруженности композиционно-речевых структур, репрезентирующих в современной драматургической речи «голос» автора: *жанрово-стилистический подзаголовок; эпиграф; посвящение; список, представляющий действующих лиц; система ремарок*. В § 1 – «Нетрадиционные для драматургии речевые формы воплощения авторского «голоса» и первоначальное представление персонажей пьесы» – анализируются своеобразия авторских подходов современных драматургов к представлению адресату (читателю/зрителю) действующих в пьесе лиц, а также композиционно-речевые формы, достаточно редко наблюдающиеся в «зоне» автора драматургического произведения (эпиграфы, посвящения, прологи, эпилоги).

В § 2 – «Жанрово-стилистическая панорама современной драматургии» – речь идет о возможностях, которые используются современными драматургами для выражения собственной позиции при жанрово-стилистической квалификации ими собственных произведений.

§ 3 – «Своеобразие композиции и функций ремарочного пласта в современной драматургии» – анализируется ремарочный пласт современных драматургических произведений – с учетом трансформации функций ремарок в на данном этапе развития русского драматургического искусства.

Проведенное исследование показало, что композиционно-стилистический пласт драматургического произведения, в котором находит воплощение «голос» автора-драматурга, образуется системой взаимосвязанных речевых форм: *эпиграф; посвящение; жанрово-стилистический подзаголовок в сочетании с заглавием; список, представляющий действующих лиц; ремарки*, а также *нетипичные для текстовой структуры пьесы композиционные фрагменты*, которые на современном этапе развития драматургии уже нельзя квалифицировать как единичные (например, традиционно присущие прозаическим произведениям *пролог и эпилог*). Каждый из перечисленных композиционных фрагментов потенциально предоставляет автору пьесы определенные возможности для «проявления» себя в той или иной форме: выражения собственной точки зрения на происходящее в пьесе, оценки поведения действующих в произведении лиц и т.д.

Рассмотренные современные драматургические тексты двух последних десятилетий свидетельствуют о *продолжающемся возрастании роли ремарочного пласта* в художественных драматургических структурах (начало этого процесса отмечается исследователями уже в драматургических текстах первой трети XX-го столетия). Помимо расширения в сугубо пространственном отношении ремарочная сфера продолжает усложняться как *композиционно* (что передается при помощи членения на абзацы, использования разных

видов шрифта, разнообразных пунктуационных знаков и т.д.), так и в плане функциональной значимости (передача авторских оценок, расширение эпического слоя пьесы, формирование подтекстовой информации и т.д.).

Особо существенные изменения затронули, судя по нашим наблюдениям, ремарки, находящиеся в «сильных» позициях драматургического текста: в наибольшей степени – *предваряющие* всю пьесу либо *начинающие отдельные композиционные части* (картины, действия и т.д.) и *заключительные*. В большинстве ремарок, расположенных в указанных позициях, абсолютно явно ощущается *стилистическая выделенность* автора, что находит воплощение преимущественно в *разнообразных экспрессивных речевых средствах*; за счет подобного рода ремарок драматургическое действие существенно «раздвигается» в пространстве и во времени, в том числе и в результате взаимодействия в ремарочном фрагменте нескольких «миров» (описание реальной обстановки и воображаемой автором; введение в структуру ремарки фрагментов чужой речи и т.д.).

Изменения, наблюдающиеся в *речевой сфере воплощения авторской речи* современных пьес, видимо, в дальнейшем приведут к необходимости пересмотра существующих классификаций ремарок, которые уже, на наш взгляд, не отражают всего функционально-композиционного разнообразия, свойственного этим компонентам драматургической речи.

Анализ рассмотренных в **Главе III** композиционно-речевых форм свидетельствует о явном расширении «прав» автора в современной драматургии, выражающемся прежде всего в стилистической выделенности драматурга в художественной структуре пьесы – присутствии авторских оценок, иногда выраженных весьма явно, экспрессивной окрашенности композиционно-речевых форм, составляющих сферу проявления автора в пьесе, и др.

В «**Заключении**» излагаются основные результаты исследования современной драматургической речи в избранных аспектах.

Художественная драматургическая речь, функционирующая в произведениях, созданных в последние два десятилетия представителями разных поколений драматургов, *отличается безусловным своеобразием*.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что современные драматургические тексты в большинстве своем представляют *речевые произведения с повышенной дискурсивностью*, поскольку, как правило, *обнаруживают тесные и многообразные связи с различными сферами*, в которых, наряду с коммуникативно-речевой деятельностью, проявляют себя драматургические персонажи: *социальной, культурной, межличностных отношений* и т.д. Применение интерпретационных методик, базирующихся на принципах *дискурс-анализа в сочетании с традиционными подходами к исследованию драматургической художественной речи* (т.е. опирающихся на идеи не только лингвистики, но и семиотики, теории коммуникации, прагматики и др. наук), позволяет более глубоко осмыслить *специфику драматургических произведений как одного из «важнейших видов художественной практики»* (А. Юберсфельд); *более адекватно структурировать современные драма-*

тургические дискурсы, выявляя многомерность их речевой ткани, устанавливая способы и характер осложненности словесного материала

При подобном подходе речевой портрет каждого выведенного в пьесе персонажа, а также каждое мельчайшее звено диалога, будь то *диалогическое единство* или *отдельная реплика*, наделяются *одновременной* обращенностью, с одной стороны, к воплощению индивидуальных особенностей речи действующего лица, формирующих своеобразие, неповторимость его манеры высказываться; с другой – к выражению устами героев пьесы *концептуального смысла художественного произведения, заложенного в него драматургом*. Исследуя современные драматургические дискурсы, необходимо также учитывать, что существенная роль в формировании их своеобразия принадлежит *ключевым драматургическим персонажам* – действующим лицам, на которых автор в наибольшей степени «рассчитывает», воплощая в пьесе собственную идейно-эстетическую концепцию.

В драматургии конца XX-го – начала XXI-го столетий действуют различные по своим личностным параметрам герои, своеобразие которых помогает уяснить анализ речевых проявлений персонажей с позиций «языковой личности» – категории, описанной в работах Ю.Н. Караулова (Караулов 1987, Караулов 1989 и др.). Перспективность исследования своеобразия героев современных пьес определяется тем, что понятие *языковой личности* позволяет соотнести духовный облик персонажа с определенным набором языковых умений и качеств, отличающих его речь. Подобный подход, с одной стороны, акцентирует внимание на индивидуальном своеобразии речи действующего лица, с другой – позволяет проследить за взаимозависимостью социальных, психологических, а также иных личностных качеств и характерных черт речевой манеры. Выведенные в современных пьесах персонажи репрезентируют *разные типы языковых личностей*, однако наиболее интересными для современных авторов оказываются, по нашим наблюдениям, те, которые демонстрируют достаточно высокий уровень коммуникативно-речевой компетенции. Роль различных по типам языковой личности персонажей в организации дискурсивного пространства современных драматургических текстов (прежде всего – вербального компонента дискурса) рассмотрена на материале пьес К. Драгунской, О.Ернева, Н. Коляды, А. Слаповского, М. Арбатовой.

Диалоги унисонного и диссонансного типа, функционирующие в современной драматургической речи, с точки зрения обобщенных моделей их развертывания нельзя не являться принципиально новым явлением – они наблюдаются и в драматургии предшествующих периодов. В то же время проведенное исследование позволяет утверждать, что драматургическую речь последних десятилетий отличает явная экспансия (процесс, начавшийся несколько десятилетий назад, который приобрел сегодня особую интенсивность) всевозможных языковых средств, лежащих за пределами кодифицированного литературного языка, наиболее активно функционирующих в речи разговорной (как в разговорно-литературной, так и в разговорно-просто-

речной сферах) и имеющих, как правило, сниженную стилистическую окраску (жаргонизмы, просторечия, диалектизмы и т.д.). Речевые средства подобного характера все чаще привлекаются современными драматургами для оформления высказываний персонажей, причем в пьесах самой различной жанровой принадлежности (не только в комедиях, где это традиционный прием, но и в драмах, произведениях с выраженным трагическим началом и т.д.).

Отчасти такое положение объясняется явно повышенным интересом авторов к поведению личности в неофициальной либо полуофициальной обстановке, где создаются наиболее благоприятные условия для выявления сути человеческой личности (семейно-бытовые, дружески-интимные и подобные ситуации). С другой стороны, функционально-стилистические трансформации подобного рода обусловлены влиянием на современную драматургическую речь сформировавшимся сегодня культурно-коммуникативным контекстом, который в первую очередь находит отражение в произведениях драматургии с их установкой на *жизне-* и, соответственно, *речеподобие*.

Процесс активного контактирования современной драматургической речи с коммуникативно-речевыми сферами, лежащими за пределами литературного языка, протекает настолько интенсивно, что в целом можно, на наш взгляд, говорить об определенных изменениях в области «*беллетристической нормы*» (В.Д. Левин) в сфере драматургии: наблюдается явный кризис нормативности в сторону разговорной речи как речевого пласта, обладающего (в сравнении с традиционно выделяемыми функциональными стилями) большим потенциалом для решения разного рода эстетических задач. Видимо, поэтому и книжные речевые средства в диалогах современных пьес не только достаточно редки, но и приобретают часто (особенно при сопряжении с явно сниженными элементами) негативное звучание, свидетельствуя о недостаточном уровне языковой компетентности персонажа, неумении адекватно оценивать коммуникативную ситуацию и т.д.

Еще одна особенность современных драматургических диалогов — их *повышенная дискурсивность*, под которой мы в данном случае понимаем *возросшее взаимовлияние* всех участвующих в передаче эстетической информации элементов драматургического дискурса. Крайним проявлением названного признака можно считать диалогические формы (как правило, диссонансного характера), где содержание вербальных элементов как бы «*выхолащивается*» за счет того, что для участников таких речевых актов важно не то, *что они говорят*, а то, *как протекает общение*. В подобных случаях обычно актуализируются скрытые подтекстовые смыслы, очень существенна роль интонации и других элементов акустического, а также кинесического, пространственного и т.д. поведения (ср., например, диалог между *Тасей* и *Верой* из пьесы Н. Коляды «*Половики и валенки*» на с. , где персонажи, негодуя, просто «*перебрасываются*» словами, утратившими для них всякий смысл, — такой диалог принципиально невозможен для драматургии классической, где гармоничности формы — при всех возможных вариациях —

придерживались довольно строго.

В современной драматургической речи наблюдается и некоторое *изменение* (прежде всего – в сравнении с пьесами 60–70-х годов XX-го столетия) *соотношения диалогических и монологических форм*, хотя отношение современных авторов к введению в тексты произведений монологических форм речи нельзя определить однозначно. Наши наблюдения свидетельствуют, что в драматургии последних лет в целом возросло количество высказываний персонажей, обладающих явными признаками монолога: из 45 пьес, исследованных в данном аспекте, лишь в одной отсутствуют такого рода высказывания; процент текстового пространства, занимаемого монологами, колеблется от 3 до 70. В большинстве случаев монологические формы представляют структуры явно *синкретического свойства*, содержащие множество лингвистических «сигналов» диалогичности, обладающие в то же время существенным свойством монолога: ответственность за выполнение коммуникации практически полностью лежит на авторе высказывания, а конкретный адресат в значительной степени или полностью лишен возможности влиять на ход речевого акта. Современные пьесы, включающие монологические высказывания, по пространственному соотношению в них монологических и собственно диалогических форм, по нашим наблюдениям, оказываются ближе к драматургическим произведениям *начала XX-го столетия* (пьесам **А.П. Чехова**, **Л. Н. Андреева**, **М. Горького**), нежели к пьесам 60–70-х годов минувшего века, когда роль монологов в структуре пьесы была очень несущественной (мнение Т.Г. Винокур).

В пьесах последних десятилетий увеличилось число монологических форм, близких по своим смысловым и структурным особенностям к *монологам внутренним*, обладающим рядом специфических свойств: преобладание эмоционально-риторических структур над логическим; большая спонтанность (в художественной речи эта спонтанность стилизуется, что требует от автора немалого мастерства); повышенная ассоциативность и другие признаки, находящие отражение прежде всего в особой организации коммуникативно-речевых средств, формирующих монолог, в специфическом (преимущественно – диктуемом подсознанием) их отборе.

Определенные изменения затронули и *сферу проявления авторской речи* в современном драматургическом дискурсе – в целом их можно определить как *тенденцию к расширению «прав» автора-драматурга в художественном пространстве пьесы*. В число речевых структур, воплощающих «голос» драматурга в современной пьесе, входят: *заглавие, жанрово-стилистический подзаголовок; эпиграф; посвящение; список, представляющий действующих лиц; ремарочный пласт*, а также нетрадиционные для драматургии композиционно-речевые структуры – как, например, *пролог, эпилог, сценический эпиграф-пролог* и под. По сути все перечисленные формы так или иначе могут нести на себе печать авторской отмеченности, однако, судя по нашим наблюдениям, наиболее привлекают драматургов в данном плане *жанрово-стилистические подзаголовки, перечень действующих лиц*, а

также *ремарочная сфера*, характеризующаяся в современных пьесах явной опционностью и субъективностью.

Драматургические тексты конца XX-го – начала XXI-го столетий демонстрируют *разнообразие жанрово-стилистических форм*, обусловленное, с одной стороны, индивидуальностью авторского почерка, с другой – действием ряда тенденций развития как современной литературы (в частности – драматургии), так и искусства рубежа веков в целом: *стремление к поиску универсальных художественных средств выражения; взаимодействие, «перекрещивание» и т.д. как разновидностей внутри отдельного вида искусства, так и различных искусств* и др. В связи с активизацией означенных процессов в последнее время участились попытки авторов-драматургов уточнить, «откорректировать», более адекватно, на их взгляд, обозначить жанрово-стилистическую отнесенность создаваемых пьес, в результате чего возникли номинации типа *гомерическая трагедия* (В. Коркия), *метафизическая трагикомедия* (Ю. Мамлеев); *трагический фарс* (М. Арцыбашев и Ю. Эдлве); *эксцентрическая комедия* (С. Злотников); *сентиментальный фарс* (А. Слаповский); *романтическая драма* (Н. Птушкина); *колониальная драма* (Е. Гремина) и др.

Для таких наименований, структурно представляющих слова или (чаще) словосочетания, используются различные средства общенародного языка: элементы иных терминосистем (номенклатурные названия из сферы других видов искусства, так или иначе соотносимых с драматургией по ряду признаков (живописи, хореографии, музыки, кинематографа и т.д.); из фонда, принадлежащего художественной словесности, однако закрепленного за другими родами литературы прозой (наиболее часто) и лирикой; номинативные единицы, традиционно не относимые к числу терминологических (среди них встречаются элементы различной стилистической окраски, однако преобладают общеупотребительные и книжные).

Необыкновенный исследовательский интерес представляет *ремарочная сфера* современных пьес, применительно к которой можно говорить о ряде изменений как композиционного, так и функционально-стилистического свойства определенное увеличение в размере (ремарки, занимающие от половины до полутора страниц печатного текста, отмечены нами примерно в 1/2 всех рассмотренных пьес); *стилистическая выделенность* автора путем активного введения в ремарочные фрагменты разного рода стилистически и экспрессивно маркированных элементов; *взаимодействие* в пределах ремарки различных композиционно-речевых структур (например, включение в текст ремарки диалогических фрагментов или всевозможных *интертекстуальных отсылок*).

Изменения, затронувшие современную драматургическую речь, обусловили определенную трансформацию соотношения двух основных композиционно-стилистических сфер драматургической художественной структуры, способствующую в большинстве случаев более тесному переплетению, взаимопроникновению «голосов» персонажей и автора в произведении. Данная тен-

денция наиболее отчетливо прослеживается в прозаической художественной литературе второй половины XX-го и начала XXI-го столетий, однако проведенное исследование свидетельствует о расширении сферы ее проявления – распространении и на драматургический литературный род

Проведенное исследование показало, что постоянная «подпитка» живой речью (даже и в целом находящейся в состоянии кризиса) оказывается необходима и словесно-художественному творчеству, причем драматургическому – в первую очередь. «Опыт развития мирового театра свидетельствует о том, что основание, основа театрального искусства – *слово*, драматургия» (выделено мною. – И.З.) (Громова 1999, 157) Для драматургии нашего времени, идейно и тематически сосредоточенной по большей части на негативных, кризисных явлениях современности, необходимо Слово с очень действенной энергетикой, способное «перекрыть» неприглядность изображаемого богатством содержащихся в нем смыслов, красок, ассоциаций. Речевая сфера персонажей пьес (помимо традиционно свойственного этой композиционно-стилистической зоне драматургического произведения назначения – художественно отображать через систему речевых проявлений образы действующих лиц) актуализирует в создавшихся условиях еще одну – чрезвычайно важную – функцию, которая всегда отличала наиболее талантливые произведения литературы: донесения до адресата (читателя/зрителя) нравственных убеждений автора, эстетически «замаскированных» речью наиболее существенных в концептуальном отношении персонажей. Собственно, искусство драматурга во многом и определяется тем, насколько удается ему «убедить» адресата в правомерности своего отношения к персонажам посредством их речевых характеристик.

Современные исследователи художественного творчества, представляющие самые разные гуманитарные сферы, все чаще говорят о том, что время тотального отрицания всего и всех уже миновало – идеалы (во многом иные, чем прежде, а во многом – опирающиеся на традиционно понимаемые общечеловеческие ценности) необходимы для самоидентификации как отдельной личности, так и нации в целом. Богатая, выразительная и вместе с тем правильная речь вне всякого сомнения по-прежнему остается одним из наиболее важных параметров духовно состоятельной личности.

Основные положения диссертации отражены в следующих работах:

I. Монография, учебное пособие

- 1). **Зайцева И.П.** Поэтика современного драматургического дискурса – М Прометей, 2002. – 252 с. (15,8 п.л.).

2). **Зайцева И.П.** О своеобразии языка и композиции современной драматургии: Учебное пособие к спецкурсу – Луганск: Альма-матер, 2002 (12 п. л.).

II. Научные статьи, тезисы докладов

1) **Зайцева И.П.** Духовная энергия современного художественного слова // Лугань. Сборник научных трудов к 200-летию города. – Луганск, 1995. – С. 149-166 (1 п. л.) – в соавторстве с Л.Н. Синельниковой, авторский вклад 50%.

2) **Зайцева И.П.** Взаимодействие семантических миров в драматургическом тексте конца XX столетия // Человек. Язык. Искусство. Материалы Международной научно-практической конференции 14-16 ноября 2000 г., МПГУ. – М.: Моск. пед. госуд. ун-т, 2000. – С. 87-90 (0,25 п. л.).

3) **Зайцева И.П.** Комедия-сатира И. Северянина «Глимутрок» (опыт лингвостилистического анализа) // Творчість І. Северяніна в контексті культури срібного віку: Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції, присвяченої 110-літтю від дня народження І Северяніна. – Дрогобыч, 1997. – С. 39-46 (0,7 п. л.).

4) **Зайцева И.П.** Ремарка в современной драматургии как отражение трансформации драматургического жанра // Slavica Ternopolensia: Актуальні історико-культурологічні та філологічні проблеми слов'язнавства процеси інтеграції та дезінтеграції у слов'янському світі – Тернополь, 1997. – С. 132-138 (0,3 п. л.).

5) **Зайцева И.П.** Речевая модель персонажа современной пьесы // Проблемы речевого поведения. Материалы всероссийской конференции «Проблемы речевого поведения» 21-23 апреля 1998 г., Самара. – Самара, 1998. – С. 114-120 (0,5 п. л.).

6) **Зайцева И.П.** Наблюдения над речевой тканью «Лакейской» Н.В. Гоголя // V Гоголівські читання. Збірник матеріалів. – Полтава, 1999. – С. 163-168 (0,3 п. л.).

7) **Зайцева И.П.** Ремарка в современной драматургии: структура и функции // Критика. Драматургия. Театр. Из докладов, представленных на I-IV Чтениях молодых ученых памяти Л.Я. Лившица. – Харьков, 1999. – С. 63-75 (0,6 п. л.).

8) **Зайцева И.П.** Драматургия в семиотическом пространстве конца XX столетия // Диалог культур в аспекте проблем обучения в высшей школе: Материалы конференции – Луганск, 2001. – С. 17-26 (0,5 п. л.).

9) **Зайцева И.П.** Интертекстуальный характер современной пьесы // Язык и культура. – Вып. I – Т. IV. Язык и художественное творчество – Киев. Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2000. – С. 184-19 (0,6 п. л.).

10) **Зайцева И.П.** Пьеса Олега Ернева «Тезей» (Опыт анализа) // Крымский Пушкинский научный сборник – Вып. I (10). Русская культура и античность. – Симферополь: «Крымский Архив», 2001. – С. 192-199 (0,45 п. л.).

11) Зайцева И.П. Современный драматургический персонаж в речевом исполнении // Язык и культура. – Вып. 2 – Т. III. Язык и художественное творчество. – Киев: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2000. – С. 117-126 (0,6 п.л.).

12) Зайцева И.П. Фигуры речи как средство стилизации в исторической драме Э. Радзинского // Русская филология. Украинский вестник. – № 1-2. – Харьков, 1998. – С. 17-21 (0,55 п.л.).

13) Зайцева И.П. Эпическое начало в современной драматургии (Лингвистический и композиционный аспекты) // Язык. Литература. Методика – Луганск, 1996. – С. 78-89 (0,5 п.л.).

14) Зайцева И.П. Языковая игра и современный драматургический текст // Русская филология. Украинский вестник. – 1999. – № 3-4. – Харьков, 1999. – С. 51-55 (0,45 п.л.).

15) Зайцева И.П. Специфика воплощения монологической речи в пьесах конца XX столетия // Филология на рубеже тысячелетий. Материалы международной научной конференции. – Вып. 2 Язык как функционирующая система – Ростов-на-Дону: «Донской издательский дом», 2000 – С. 151-153 (0,2 п.л.).

16) Зайцева И.П. О языке и композиции русской «женской» драматургии конца XX столетия // Шестые Чтения молодых ученых памяти Л.Я. Лившица. – Харьков: ХГПУ им. Сковороды, 2001. – С. 15-16 (0,1 п.л.).

17) Зайцева И.П. Специфика драматургического диалога в пьесах конца столетия // Функциональная лингвистика. Язык. Культура. Общество. Материалы конференции. Ялта, 4-8 октября 1999 г. Симферополь. CLC, 1999. С. 59-61 (0,2 п.л.).

18) Зайцева И.П. Специфика организации драматургического диалога в пьесах конца XX столетия // Функциональная лингвистика. Язык. Культура. Общество – II. Материалы конференции. Ялта, 9-14 октября 2000 г. – Симферополь: CLC, 2000. – С. 128-132 (0,4 п.л.).

19) Зайцева И.П. Театр Луганска в современной культурной ситуации: своеобразие современного драматургического персонажа // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. (За матеріалами симпозіуму «Наука Луганщини у контексті розвитку регіону» 21-22 квітня 1999 року) – 1999 – № 2 – С. 61-66 (0,3).

20) Зайцева И.П. Преобразование драматургического языка в «маленьких трагедиях» Пушкина (на материале «Пира во время чумы») // А.С. Пушкин. Творчество и традиции. Филологический сборник – Луганск, 1999. – С. 4-13 (0,6 п.л.).

21) Зайцева И.П. Пушкинская реформа языка русской драматургии // Пушкин и Крым. Материалы IX Международной научной конференции: В 2-х книгах. – Кн. 1. – Симферополь: Крымский Архив, 2000 – С. 32-37 (0,4 п.л.).

22) Зайцева И.П. Гумилевская трактовка одного из «вечных» литературных образов (о речевой манере главного героя пьесы «Дон Жуан в Египте») // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Та-

раса Шевченка – 2000 – № 10. – Луганск, 2000 – С. 57-63 (0,3) – в соавторстве с С.А. Матвеевой, авторский вклад 50%

23) **Зайцева И.П.** Пьеса Николая Гумилева «Актеон»: лингвостилистическая интерпретация с позиций акмеизма // Русская филология Украинский вестник. – Харьков, 2000. – № 3-4. С. 34-36 (0,4 п.л.) – в соавторстве с С.А. Матвеевой, авторский вклад 50%.

24) **Зайцева И.П.** Имя собственное как сильная позиция в восприятии художественного текста // Види мовленнєвої діяльності: лінгвістичні та дидактичні аспекти: Тези наукової конференції та III-го Українсько-німецького симпозиуму – Харьков, 1995. – С. 32-34 (0,15 п.л.).

25) **Зайцева И.П.** Эпическое начало в современной драматургии // Поэтика художнього тексту: Матеріали доповідей і повідомлень Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Вип. I – Киев-Херсон, 1996. – С. 227-229 (0,2 п.л.).

26) **Зайцева И.П.** Композиционно-стилистические особенности киноповестей Василия Шукшина // Провинциальная экзистенция К 70-летию со дня рождения Василия Макаровича Шукшина Тезисы докладов Всероссийской научной конференции (21-23 июня 1999 г., Барнаул). – Барнаул, 1999 – С. 36-38 (0,2 п.л.).

27) **Зайцева И.П.** Диалог в современной пьесе // Функциональный аспект семантики языковых единиц Материалы VIII Международной конференции по актуальным проблемам семантических исследований. Ч II. – Харьков, 1997. – С. 36-38 (0,2 п.л.).

28) **Зайцева И.П.** Пьеса Владимира Набокова «Скитальцы» (опыт анализа) // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. – 2000. – № 10. – Луганск, 2000. – С. 57-63 (0,3 п.л.).

29) **Зайцева И.П.** Современный драматургический текст и языковая личность // VII Карские чтения. Антропоцентрический подход в исследовании языка: Материалы научной конференции. 13-14 мая 1998 г., Нежин – Нежин. 1998. – С. 75-77 (0,15 п.л.).

30) **Зайцева И.П.** Духовный потенциал современной драматургии // Формування духовної культури української молоді: Збірник наукових праць. – Ч. II. – Луганск, 1997. – С. 185-190 (0,35 п.л.).

31) **Зайцева И.П.** Специфика отображения действительности в киноповестях Василия Шукшина // Актуальні проблеми менталінгвістики. – Киев Черкасы, 1999. – С. 123-125 (0,2 п.л.).

Зайцева