

Научная статья

УДК 821.161-2

DOI: 10.5281/zenodo.14277931

СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ДИАЛОГА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ СЕМЁНА ВЯТКИНА «КАПРЕМОНТ»)

© 2024 И.П. Зайцева¹, К.Ю. Толкачёва²

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени

П.М. Машерова»

ORCID¹: 0000-0002-4659-0929

ORCID²: 0009-0003-8326-6022



Эта статья доступна по лицензии Attribution 4.0 International
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.ru>

В статье на материале пьесы одного из современных драматургов – Семёна Вяткина – демонстрируются характерные особенности драматургической речи настоящего периода. Исследовательское внимание сосредоточено на ведущей композиционно-речевой зоне произведения драматургии – речевых проявлениях действующих лиц, которые для адресата являются основным источником сведений не только о языковой личности персонажа, но и о его личности в принципе. Наиболее значимыми для воплощения авторской концепции представляются те участки драматургического диалога, которые имеют форму полилога (при этом необходимо учитывать, что возможности для выражения собственной позиции у драматурга весьма ограничены). Анализ именно этих фрагментов позволяет, с точки зрения авторов статьи, наиболее полно выявить набор интенций того или иного действующего лица, включая и его скрытые намерения, и тем самым сформировать представление о его коммуникативной стратегии в целом. Реплики персонажей в полилоге априори приобретают разнонаправленность, что, с одной стороны, создаёт возможности для полифоничного представления адресату действующих лиц; с другой – актуализует коммуникативные качества используемых последними речевого материала: слов, выражений высказываний в целом.

Ключевые слова: Семён Вяткин, пьеса, драматургический диалог, полилог, монолог, интенции, коммуникативная стратегия.

Для цитирования: Зайцева И.П. Своеобразие современного драматургического диалога (на материале пьесы Семёна Вяткина «Капремонт») / И.П. Зайцева, К.Ю. Толкачёва // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д. Филология и психология. – 2024. – № 5. – С. 25–40. – <https://doi.org/10.5281/zenodo.14277931>.

Введение. Диалог как одна из основных форм речи оказался в центре особого внимания языковедов достаточно давно – более столетия назад, когда в лингвистическом знании, наряду с исследованием истории и устройства языка – аспектов, приоритетных для XIX-го века, – наметился поворот к изучению его функционирования. В начале прошлого столетия появился ряд работ, однозначно воспринимаемых сегодня как филологическая классика по исследованию феномена диалога, – как, например, часто упоминаемая, хотя и не посвящённая собственно диалогу работа Л.В. Щербы «Восточнолужицкое наречие» (1915), где исследователь утверждает, что (цитата приводится с соблюдением оригинальной орфографии) «подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь въ діалогѣ. Въ діалогѣ куются новые слова, формы и обороты; къ діалогу прежде всего приложимо все то, что говорится о дѣйствіи психологическихъ и

физиологических факторов, изменяющих язык» [9, с. 4]; обширное исследование Л.П. Якубинского «О диалогической речи» (1923) [10] и др.

На протяжении минувшего столетия теория диалога логичным образом развивалась, будучи дополняемой результатами исследования нового материала: как письменных текстов различной функционально-стилистической принадлежности, так и – что позволило существенно уточнить и скорректировать ряд аспектов теоретического осмысления изучаемого феномена – *звучащей* речи, произносимой информантами в различных ситуациях общения. При этом в отдельные периоды, под влиянием некоторых факторов, интерес к диалогу значительно возрастал – как, например, в 80-е годы, когда с утверждением **прагматики** (и, соответственно, появлением **лингвистической прагматики**) «был разработан понятийный аппарат, который позволяет осуществить проникновение в структуру диалога, которое раньше было невозможно» [7, с. 30]. Процитированная статья Е.В. Падучевой опубликована в тематическом номере научного журнала «Известия АН СССР. Серия литературы и языка» (1982), посвящённом обсуждению проблемы «Речевая стратегия и диалог», само появление которого подтверждает, что оформление лингвистической прагматики в отдельное направление языкознания способствовало расширению спектра аспектов рассмотрения диалога.

На новейшем этапе лингвистического и в целом гуманитарного знания диалог остаётся феноменом, находящимся в центре внимания представителей как филологических наук, так и многих междисциплинарных направлений: *функциональной лингвистики*, *колоквиалистики* (теории разговорной речи), *коммуникативной лингвистики* и *коммуникативной стилистики текста*, *теории речевых актов*, *межкультурной коммуникации* и т.п. Современная драматургическая речь в этих условиях видится весьма «выгодным» исследовательским материалом, что обусловлено несколькими причинами, основные из которых целесообразно кратко охарактеризовать.

Во-первых, несмотря на различные новшества (в жанровой квалификации, образах выводимых героев, безусловно – в речевом оформлении персонажной и авторской речи и т.п.), которые – как и художественную литературу нашего времени в принципе – отличают современные драматургические произведения, в пьесах как репрезентантах этого рода литературы ведущей композиционно-речевой зоной остаётся *драматургический диалог*, зафиксировавший *речь персонажей*. Поскольку же в большинстве современных пьес художественно осмысливаются ситуации из обыденной жизни, нередко – подчёркнуто бытовые (что не мешают авторам поднимать в своих произведениях многие из ключевых для современного социума проблем, в том числе и морально-нравственной, философской и т.п. значимости), то – во-вторых – в большинстве случаев речь персонажей имеет форму *диалога* или же *полилога*, которые по ряду значимых коммуникативно-стилистических параметров противопоставлены *монологу* (ср. в связи с этим известное высказывание Л.В. Щербы (цитата приводится с соблюдением оригинальной орфографии): «... монологъ является въ значительной мѣрѣ искусственной языковой формой» [9, с. 4]). Следствием обозначенной особенности является частое обращение современных драматургов к приёму *стилизации* речи изображаемых ими персонажей под *разговорную* речь (в её как *разговорно-литературной*, так и *разговорно-просторечной* разновидностях – в зависимости от типа языковой личности персонажа, его роли в выражении авторской концепции и иных особенностей пьесы). Таким образом, в-третьих, изучение своеобразия художественного драматургического диалога позволяет уточнить и ряд аспектов исследования диалога в принципе, в том числе и функционирующего в сфере сугубо практического общения.

Материал и методы исследования. Материалом для рассмотрения в настоящей публикации выбрана пьеса «Капремонт» Семёна Вяткина (2019) [12] – как одного из представителей молодого поколения российских драматургов, в творчестве которого присутствует довольно много черт, типичных для драматургии современного периода. Семён Вяткин – один из учеников Николая Коляды, автора пьес, театрального режиссёра, актёра, создателя и художественного руководителя «Коляда-театра» в Екатеринбурге, ещё на рубеже XX–XXI веков завоевавшего признание как адресатов – читателей-зрителей, так и режиссёров: его пьесы в течение нескольких десятилетий активно ставятся на сценах и столичных, и областных театров (критики нередко называют Н. Коляду «самым репертуарным» драматургом, «прочно утвердившимся на столичной сцене в начале 90-х годов» (Нина Малыгина). В драматургическом творчестве С. Вяткина нашли отражение и многие черты авторского почерка Николая Коляды, характерные для современных пьес в целом.

К настоящему моменту в творческом багаже С. Вяткина девять пьес и три драматургических произведения, жанр которых определён автором как *инсценировки*; некоторые из них опубликованы: в литературном журнале «Кольцо А» Союза писателей Москвы, членом которого является драматург, и литературно-художественном и публицистическом журнале «Урал», ежемесячно выходящем в Екатеринбурге; он также является членом Союза театральных деятелей. С пьесой «Капремонт», выбранной в данном случае как объект анализа, автор стал финалистом Всероссийского проекта «Цех драматургов», что, как представляется, среди прочего свидетельствует и о её достаточно качественном художественном уровне.

При проведении исследования использовались общенаучные методы: наблюдения, сопоставления и обобщения, а также специальные филологические методы: композиционного анализа, контекстуального и семантико-стилистического анализа, метод интерпретации словарных дефиниций.

Основная часть. Ряд типичных для современной драматургии особенностей рассматриваемой пьесы становится очевидным уже при первоначальном знакомстве с ней. Название «Капремонт» при первичном его восприятии отсылает к изображению в пьесе бытовой ситуации, знакомой каждому человеку (именно *при первичном*, поскольку смысл названия словесно-художественного произведения как одной из «сильных» для восприятия позиций сколько-нибудь полно, адекватно авторскому замыслу можно осознать лишь *после* прочтения, как правило – в результате ретроспективного его осмысления). Номинация *капремонт* является разговорным вариантом устойчивого выражения *капитальный ремонт* – ср.: «♦ *Капитальный ремонт* – полный ремонт, касающийся основных частей (здания, станка и т.п.)» [11, с. 633]; «КАПРЕМОНТ ... Разг. Капитальный ремонт» [11, с. 641]. Жанрово произведение обозначено как *пьеса в одном действии*; число действующих лиц невелико, их всего *четверо* – эти свойства присущи многим из современных драматургических произведений. При представлении персонажей (в одном из так называемых «рамочных» компонентов драматургического текста: списке действующих лиц) автор ограничивается только перечнем их имён, не снабжёнными какими-либо характеристиками (указанием возраста, профессии, родственных связей и т.п.): Владимир, Галина, Шур Шуровна, Сантехник.

Приведённые характеристики пьесы свидетельствуют, что драматург практически не использует возможности ряда рамочных элементов (жанрово-стилистического *подзаголовка* и *списка*, представляющего действующих лиц) для выражения авторской позиции, что ожидаемо повышает в этом плане степень нагрузки на драматургический

диалог и – возможно – на ремарочный пласт пьесы. Впрочем, некоторую информацию о личностях персонажей внимательный адресат может извлечь и в этом случае: двое из действующих лиц поименованы полными официальными онимами (*общеупотребительные* варианты личных имён) – **Владимир, Галина**; один из персонажей представлен не по имени, а по профессии (**Сантехник**), что может свидетельствовать либо о его периферийной роли в пьесе, либо ещё о чём-то; а один персонаж поименован *стилистически маркированным* вариантом имени, имеющего модель *имя + отчество*: **Шур Шуровна**. Это *разговорно-просторечный* вариант именивариант имени, которое в полном официальном виде (*общеупотребительная* форма имени) звучит как **Александра Александровна**, подтверждение чему находим в ономастических словарях: «Словаре русских личных имён» Н.А. Петровского («**Александр** ... *Отч.*: Александрович, Александровна»; «**Александра** ... Производные: ... Шура; Шуруня; ...» [14, с. 44]) и «Современном словаре личных имён» А.В. Суперанской («**Александр** ... рус. сокр. Шура» [18, с. 28]). Таким образом, по отношению к одному из выводимых в пьесе действующих лиц – Шур Шуровне – автор проявляет определённую субъективность, что вряд ли может быть случайным: вероятно, это своего рода сигнал адресату обратить особое внимание на речевые проявления именно этого персонажа.

Вообще следует заметить, что обращение к различным вариантам личных имён персонажей для рассматриваемой пьесы (а этот приём в той или иной степени применим автором **ко всем** действующим лицам произведения) становится весьма значащим компонентом драматургического сюжета, являясь, с одной стороны, способом *самохарактеристики*; с другой – характеризуя *позиции персонажей по отношению друг к другу*. Наконец, включение в изображаемые в пьесе события различных онимных вариантов – вплоть до очевидной языковой игры с последними – косвенно передаёт и *авторскую точку зрения* на изображаемые события, для чего у драматурга, как уже отмечалось, минимум возможностей в отличие от создателей словесно-художественных произведений, которые репрезентируют иные роды литературы. Результаты некоторых наблюдений о значимости авторского использования в отмеченных функциях различных вариантов личных имён персонажей пьесы будут представлены позже.

Шур Шуровна действительно появляется в произведении с самого начала пьесы, о чём свидетельствует и начальная обстановочная ремарка: «*Однокомнатная квартира на втором этаже старого дома. Кухня. ... За столом сидит ВЛАДИМИР, у плиты стоит ГАЛИНА, в дверях стоит ШУР ШУРОВНА*» (здесь и далее текст пьесы цитируется по источнику, указанному в списке литературы: [12]). Именно она инициирует общение, в котором формально участвуют трое (т.е. коммуникативное взаимодействие в этом случае оформлено как *полилог*), начиная его с *ни к кому не обращённой* и по сути – *ничего не значащей* фразы:

«ШУР ШУРОВНА. Нет, ну это надо же. Надо же думать, что понимать.

ГАЛИНА. Владимир, ты что – дверь не закрыл?

ШУР ШУРОВНА. Известное дело, надо. А то, что получается?

ВЛАДИМИР. И вам здравствуйте, Александра Александровна.

ШУР ШУРОВНА. Да что ты Александра, да Александровна? Мы же почти родня. Вот сколько вы тут уже живёте?

ВЛАДИМИР. В июне год будет.

ШУР ШУРОВНА. Одиннадцатого числа, известное дело, будет. Говорю же, родова почти. Шур Шуровна я. Меня тут все так зовут. Я же тут всю жизнь оттрёхала. Мы тут первые жильцы. Были.

ГАЛИНА. Вам что-то надо?

ШУР ШУРОВНА. О, Машенька, привет. В потёмках-то и не увидеть тебя.

ГАЛИНА. Меня Галина зовут.

ШУР ШУРОВНА. И давно? От ты Серёжка, от ты самец, а, известное дело. Ты же с Машкой был?

ВЛАДИМИР. Какая Машка? Я Владимир.

Пауза.

ШУР ШУРОВНА. Это третий этаж?

ВЛАДИМИР и ГАЛИНА. Второй!

Пауза.

ШУР ШУРОВНА. Это я что получается? Промахнулась?

ВЛАДИМИР. Получается.

ГАЛИНА. А как вы зашли?

ШУР ШУРОВНА. Так. На четвёртом у нас Питюхины живут. Они мне за подъезд ещё в этом месяце не отдали. Ну, вот, от них, тогда, к Серёжке с Машенькой и забегу.

ГАЛИНА. Владимир, ты дверь не закрыл, получается?

ШУР ШУРОВНА. Ещё два этажа трёхать. Так о чём это я? А-а!.. Ну, так вот. Второй этаж значит. Ну, правильно. Надо мной прямо. Ну-ну. И что вы? Что вы тут?

ВЛАДИМИР. Так это, мы...

ГАЛИНА. Живём мы тут. Вам что-то надо от нас?

ШУР ШУРОВНА. Известное дело. Что это у нас тут? (*проходит к плите, заглядывает в кастрюлю.*) Ничего, что я так, по-домашнему? Ужинать, значит, собираетесь?

ГАЛИНА. Значит.

ШУР ШУРОВНА. Приятно кушать. Я тут с рождения, всю жизнь тут оттрёхала. Мне тут, известное дело, всё родное.

ВЛАДИМИР. Может, уже присядете?

ГАЛИНА. Владимир.

ШУР ШУРОВНА. А вот за это спасибо, уважили бабку. Весь день на ногах, а мне ещё на четвёртый трёхать. Отчего не присесть? Мы же почти родня, правильно? Чего ножкой шаркать?» [12].

Приведённый фрагмент драматургического диалога демонстрирует присутствующие в речи Шур Шуровны очевидные признаки *разговорно-просторечного* регистра общения, которые проявляются, с одной стороны, в вербальном наполнении принадлежащих ей реплик и соответствующей организации словесного материала в них; с другой стороны – в явно низкой культуре ведения разговора.

В репликах этого персонажа обнаруживается множество речевых элементов, лежащих за пределами не только кодифицированного литературного языка, но и литературно-разговорной разновидности последнего: это *просторечные*, *диалектные*, а то и безусловно *бранные* слова и выражения. Это такие лексические единицы, как: *родова* – *диалектизм*, функционирующий в ряде сибирских говоров (хабаровских, прибайкальских, иркутских и т.п.; «**Родовá** ... *собир.* 1. Родня, родственники. ... Иркут., Прибайкалье. *Вся родова хорошая, а этот будто и не наш, не родня.* Краснояр., Том. *Родова съезжается* ... Новосибир. *Она ореховска родова, там родилась.* ...» [16, с. 143]); ряд слов, употреблённых в *сниженных* (*разговорных* либо *просторечных*) значениях: *самец* («САМЕЦ ...

2. Чрезмерно чувственный, похотливый мужчина (разг. пренебр.)» [19, с. 851]), *промахнулась* («ПРОМАХНУТЬСЯ ... 2. перен. Ошибиться, оплошать (разг.)» [19, с. 757]), *уважили* (бабку) («УВАЖИТЬ ... 2. кого (что). Оказать кому-н. уважение, выполнив его желание (прост.). *Уважить старика*» [19, с. 1014]) и т.п. Особенно часто Шур Шуровна использует диалектный глагол *трёхать* (в одном из значений являющийся глаголом движения: «Трёхать ... 2. Неперех. Медленно идти, тащиться. *А вон и деда трёхат. Ты пока до базара трёхашь, полдня пройдёт*» [17, с. 77]), который в её речи не только расширяет значение, свойственное ему в диалектном языке (например, употребляется в значении 'провести' (жизнь), но и образует несколько дериватов – в частности, в её речи несколько раз встречается глагол, представляющий видовую пару (совершенного вида) для приведённого раньше: *оттрёхать*. Это подтверждает как процитированный текстовый фрагмент: *Я же тут всю жизнь оттрёхала; Ещё два этажа трёхать; Я тут с рождения, всю жизнь тут оттрёхала; Весь день на ногах, а мне ещё на четвёртый трёхать*; – так и последующее развитие драматургического диалога: *Я тут всю жизнь оттрёхала, от звонка до звонка* – и т.п.

Ещё одна особенность речевого портрета Шур Шуровны – обилие в её высказываниях «слов и словосочетаний, не несущих в конкретном тексте смысловой нагрузки, а поэтому засоряющих речь» [6, с. 593] – так называемых *слов-паразитов*, что является одним из признаков *фамильно-разговорной* речевой культуры (одной из сфер общения, лежащих за пределами литературного языка). Наиболее частотный из таких элементов – выражение *известное дело*, постоянное присутствующее в речи этого персонажа, причём на всём протяжении драматургического диалога: *Ну, это ваше дело, известное дело; Да раньше строили на века, известное дело; Питюхины на четвёртом, известное дело; Известное дело, с пятого по подвал с тряпкой в зубах; С Лёньчиком я договорилась, известное дело* и т.п.

Помимо этого, высказывания Шур Шуровны демонстрируют низкий уровень культуры её коммуникативно-речевого поведения в принципе, которое, в частности, отличается явной *бесцеремонностью*: например, она не считает необходимым заранее сообщать о своих визитах или хотя бы стучаться в квартиры не очень знакомых ей людей (арендаторов); нередко открывает эти квартиры ключами, которые оставлены ей хозяевами квартир как «старшей по подъезду», как она себя позиционирует (ШУР ШУРОВНА. *Я, как старшая по подъезду, обязана всех оповестить*) и т.п. При этом, находясь без приглашения в арендуемых квартирах, она ведёт себя абсолютно по-хозяйски, пренебрегая всеми приличиями – ср., например: ГАЛИНА. *Живём мы тут. Вам что-то надо от нас?* – ШУР ШУРОВНА. *Известное дело. Что это у нас тут? (проходит к плите, заглядывает в кастрюлю.) Ничего, что я так, по-домашнему? Ужинать, значит, собираетесь?* (выделено нами. – И.З., К.Т.). При этом «старшая по подъезду» даже не даёт себе труда запомнить по именам тех людей, в квартиры которых она считает для себя нормальным входить без спроса – ср., в частности: ШУР ШУРОВНА. *О, Машенька, привет. В потёмках-то и не увидать тебя.* – ГАЛИНА. *Меня Галина зовут.* – ШУР ШУРОВНА. *И давно? От ты Серёжка, от ты самец, а, известное дело. Ты же с Машкой был?* – ВЛАДИМИР. *Какая Машка? Я Владимир* (выделено нами. – И.З., К.Т.).

Некоторые из особенностей, подтверждающих вывод о низком уровне коммуникативно-речевого поведения Шур Шуровны, более отчётливо выявляются на тех участках драматургического диалога, где высказывания персонажей оформлены как *полилог*; для рассматриваемой пьесы – это общение *трёх* либо *четырёх* коммуникантов.

Полилог как форма организации речи в значительной степени сходен с диалогом, на что обращают внимание многие исследователи – например: «**ПОЛИЛОГ** – обмен репликами между тремя и более говорящими, *форма непринуждённой разговорной речи*. Термин возник наряду с термином «диалог» и *в определённых случаях совпадает с ним по значению*. Как и для диалога, для полилога характерна смысловая и композиционная связанность реплик. Но эта связанность, по верному замечанию Т.Г. Винокур, имеет «большую амплитуду колебаний», т.е. более сложна и свободна, чем в диалоге, поскольку *в полилоге различна степень вовлечения собеседников в разговор (от инициации общения до немого соучастия)*.

Полилог встречается в разных сферах общения, *широко используется в художественной речи, особенно в драматургии и кино*» (курсив наш. – И.З., К.Т.) [13, с. 454].

Т.Г. Винокур, на которую ссылается автор приведённого определения полилога, очень тонко и точно замечает, что признак равной речевой активности участников коммуникации, который рядом исследователей считается наиболее характерным признаком полилога (см., например: [20]), является лишь «инвариантом полилогической формы», поскольку конкретные формы полилога в разных коммуникативных сферах репрезентируют множество «промежуточных форм, в которых реактивная роль собеседников градуируется – от позиции адресата до позиции слушателя / наблюдателя – и может, оставаясь невербализованной, влиять на развитие полилога ответным неречевым действием» [2, с. 351]. Обусловлено это в первую очередь тем, что «ситуативная связанность, спонтанность, нелинейность получают в содержательно-смысловой структуре полилоге максимальное отражение» [Там же; см. также: 1].

Представляется, что именно драматургический дискурс позволяет выявить все отмеченные качества полилога наиболее многопланово и отчётливо, что предопределяется в первую очередь конструктивными параметрами драматургии как литературного рода, о чём одному из авторов уже приходилось размышлять в ряде работ – см., в частности: [3; 4; 5].

Перечисленные выше особенности коммуникативно-речевого поведения Шур Шуровны в значительной степени характеризуют его, образно говоря, внешний слой; анализ же общения этого персонажа в условиях полилога, каждая из реплик которого должна тем или иным образом затрагивать каждого из участников общения, позволяет точнее определить *интенции* коммуникантов, из которых складываются *тактики и стратегии*, реализуемые ими в коммуникативно-речевом взаимодействии. *Интенции*, или *коммуникативные намерения* (в данном случае эти понятия понимаются как синонимичные) обозначает «конкретную цель высказывания говорящего, т.е. спрашивает он, или утверждает, или призывает, осуждает или одобряет, советует или требует и т.д. **Коммуникативное намерение является регулятором речевого поведения партнёров**. Кроме того, отражая потребности, мотивы и мысли, коммуникативные намерения делают эксплицитными причины, обуславливающие общение» (выделено нами. – И.З., К.Т.) [8, с. 82].

Манера ведения разговора с каждым из участников общения позволяет выявить некоторые аспекты истинных интенций Шур Шуровны, в том числе и те, которые, возможно, она сама не осознаёт в полной мере. В приведённом выше фрагменте полилога, начинающего пьесу, её никому не адресованные реплики представляют, скорее, озвученную внутреннюю речь этого персонажа: ШУР ШУРОВНА. *Нет, ну это надо же. Надо же думать, что понимать*; ШУР ШУРОВНА. *Известное дело, надо. А то, что получается?* Это же явление можно наблюдать и в дальнейшем развитии

драматургического действия: например, на прямой вопрос **Галины** *А как вы зашли?* – она «отвечает» весьма своеобразно: **ШУР ШУРОВНА**. *Так. На четвёртом у нас Питюхины живут. Они мне за подъезд ещё в этом месяце не отдали. Ну, вот, от них, тогда, к Серёжке с Машенькой и забегу.*

«Заметив» всё же других участников общения (при том, что она находится у них в квартире), Шур Шуровна ориентируется преимущественно на Владимира, почти не принимая во внимание присутствующую при этом Галину, несмотря на то, что последняя обращается к ней с прямыми вопросами (**ГАЛИНА**. *Вам что-то надо?*; **ГАЛИНА**. *А как вы зашли?* и т.п.). Именно с Владимиром, который ведёт с ней беседу исключительно вежливо, Шур Шуровна пытается установить доверительно-дружеские отношения:

«ШУР ШУРОВНА. *Да что ты Александра, да Александровна? Мы же почти родня. Вот сколько вы тут уже живёте?*

ВЛАДИМИР. *В июне год будет.*

ШУР ШУРОВНА. *Одиннадцатого числа, известное дело, будет. Говорю же, родова почти. Шур Шуровна я. Меня тут все так зовут»* (выделено нами. – И.З., К.Т.).

Впрочем, в иной ситуации, придя ругаться с арендаторами квартиры по поводу ею же устроенной канализационной протечки, она мгновенно меняет свою точку зрения и относится к Владимиру совсем иначе (примечательно, что передать кардинальное изменение отношения к собеседнику существенно помогает использование различных вариантов личных имён, о чём говорилось выше):

«ВЛАДИМИР. *Да что случилось, Шур Шуровна?*

ШУР ШУРОВНА. *Кому Шур Шуровна, а кому и Александра Александровна я. Вы мне не родова. Без году неделя живут и туда же, в родову набиваются. Вы мне за всё ответите. Так и знайте, я на вас в тюрьму подам.*

ГАЛИНА. *Белые в городе, Владимир. Что будешь делать? Войска ждут приказа.*

ВЛАДИМИР. *Погоди ты. Что случилось?*

ШУР ШУРОВНА. *Ой-ой, прихеривается он. Будто не знает. Известное дело, что. Затопили старую бабку нечистотами своими и довольные сидят, ужинают.*

ВЛАДИМИР. *Ну уж нет, Александра Александровна, дражайшая Шур Шуровна. Это вы сами, простите, по мокрому делу. Мы вас предупреждали – стояк у нас один»* (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

Мгновенные перемены в ходе разговора тональности по отношению к собеседнику, постоянное забывание Шур Шуровной того, что было сказано ею же несколько дней (а иногда – часов или даже минут) назад, постоянные включения в беседу на, казалось бы, совершенно определённую тему высказываний, не имеющих к этой теме никакого отношения, и иные явления подобного характера свидетельствуют, с нашей точки, зрения о явном *дефиците общения* у этого персонажа. Шур Шуровна, видимо, довольно давно живёт одна (в беседах она упоминает о своём покойном муже – Сан Саныче), и общение с жильцами подъезда, часто явно навязываемое ею последним, вероятно, представляет практически единственную коммуникативно-речевую сферу, где старшая по подъезду может себя реализовать в каком-то общении, что, собственно, и становится для неё *приоритетными* интенциями.

Динамика отношений семейной пары, **Галины** и **Владимира**, арендующих квартиру в подъезде, старшей по которому и является Шур Шуровна, представляет не менее значимую часть драматургического сюжета.

Поначалу мы наблюдаем обоих этих персонажей в общении с Шур Шуровной – в *полилоге*, где позиции коммуникантов существенно разнятся, о чём уже упоминалось ранее. При этом весьма интересной для рассмотрения видится и позиция Галины, на

которую Шур Шуровна обращает куда меньшее внимание, чем на её мужа, Владимира. Принадлежащие Галине реплики с определённой очерёдностью адресуются либо Владимиру, либо Шур Шуровне с вполне чёткими коммуникативными установками. Так, Шур Шуровну она стремится поскорее выпроводить из квартиры (ГАЛИНА. *Объявление видели, читать умеем. У вас всё?*; ГАЛИНА. *Я говорю, мы вас слышали*; ГАЛИНА. *Вам, кажется, на третий нужно было?* и т.п.). В то же время Галина постоянно обращается к мужу, именуя его исключительно полным – официальным – вариантом онима (**Владимир**), косвенным образом, но весьма сурово упрекая его как за якобы незапертую в их квартиру дверь, так и за попытки продолжить общение с непрошеной визитёршей – на протяжении начального фрагмента она произносит, адресуясь к мужу: ГАЛИНА. *Владимир, ты что – дверь не закрыл?*; ГАЛИНА. *Владимир, ты дверь не закрыл, получается?*; ГАЛИНА. *Владимир* (после предложения мужа Шур Шуровне присесть). В конце полилога Галина буквально прессингует мужа, который продолжает достаточно вежливо реагировать на произносимое незваной гостьей, с целью заставить его прекратить поддерживать разговор, в результате чего её попытки выпроводить «гостью» завершаются успешно:

«ВЛАДИМИР (тоже садится обратно). *Дело в том, что нам с Галочкой очень нравится эта квартира...*

ГАЛИНА. *Владимир.*

ВЛАДИМИР. *Настолько нравится эта квартира, что мы решили с Галочкой эту квартиру...*

ГАЛИНА. *Владимир.*

ВЛАДИМИР. *Ну, в общем мы с Галочкой решили и поговорили с Леонид Петровичем...*

ГАЛИНА. *Владимир!*

ВЛАДИМИР. *Галочка.*

ГАЛИНА. *Ужин стынет.*

Пауза.

...

ГАЛИНА. *Владимир, попрощайся с гостьей.*

ВЛАДИМИР (встаёт). *До свидания.*

...

Галина и Шур Шуровна уходят» (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

Галина, впрочем, и проводив (точнее – выпроводив) незваную гостью, не считает поставленную цель достигнутой для себя; намереваясь предпринять всё, чтобы ситуация, подобная случившейся, не повторилась, она продолжает отчитывать мужа:

«Входит Галина.

ГАЛИНА. *Владимир.*

ВЛАДИМИР. *Галочка.*

ГАЛИНА. *Владимир.*

ВЛАДИМИР. *Галочка.*

ГАЛИНА. *Владимир.*

ВЛАДИМИР. *Галя, Галочка, Галчонок... Когда ты меня называешь полным именем, мне кажется, что я в чём-то провинился.*

ГАЛИНА. *Владимир Сергеевич, вы когда научитесь закрывать за собой дверь?*

ВЛАДИМИР. *Галя...*

ГАЛИНА. *Вы когда научитесь, Владимир Сергеевич, держать рот на замке?*

ВЛАДИМИР. *Галочка...*

ГАЛИНА. *Вы когда научитесь не говорить поперёк? Не бесить меня, вы когда научитесь, Владимир Сергеевич?*

ВЛАДИМИР. *Галчонок. Да закрывал я дверь, честное слово, закрывал.*

...

ГАЛИНА. *Ты дурак, Третьяков? Ты не понимаешь?*

ВЛАДИМИР. *Господи, вот уже и по фамилии...*» (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

В передаче эмоционального состояния Галины, ожидаемо сопровождающего в данном случае реализацию её интенций, весьма заметную роль играет включение в высказывания различных вариантов именования мужа: *Владимир* (произносится несколько раз с различной – градационно нарастающей – интонацией); *Владимир Сергеевич* (в сочетании с ВЫ-обращением; произносится трижды); *Третьяков*. Использование этой контекстуальной системы личных имён существенно способствует передаче **всей** палитры чувств, испытываемых Галиной при наблюдении за поведением мужа в коммуникативном взаимодействии со старшей по подъезду (эти чувства исключительно негативного плана: досада, разочарование, раздражение и т.п.). Она абсолютно не принимает манеру поведения Владимира с Шур Шуровной и стремится настроить его на совсем иной регистр общения (единственно правильный с её точки зрения): более чёткий решительный, настойчивый и т.п., в результате чего удалось бы отстоять именно их, а не чьи-то ещё интересы.

Использование различных вариантов личных имён как маркеров чувств, испытываемых по отношению к коммуникативному партнёру, а также сопровождающих реализуемые в процессе общения интенции, характерно и для коммуникативно-речевого поведения ещё одного персонажа – Владимира (в данном случае это относится к его жене Галине). В приведённых ранее фрагментах драматургического диалога Владимир в этом плане воспринимается как своего рода антипод Галине, поскольку обращается к ней, прибегая к вариантам личного имени исключительно позитивного свойства. Это такие варианты онима, производные от полного официального имени *Галина*, как *Галя*, *Галочка*, *Галчонок*, которые Владимир произносит, как правило, с любовью и нежностью – ср., например: «ВЛАДИМИР. *Ну, что ты, что ты. Галя, Галочка, Галчонок... Всё хорошо. А помнишь, как я к тебе тогда приехал? Помнишь? Мы так же стояли, обнявшись, и молчали. Так долго-долго молчали. Нам не нужно было никого. И слов не нужно было*» (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

Однако в ходе развития драматургического это отношение не остаётся неизменным, чему, как представляется, в немалой степени способствуют реакции Галины на действия мужа, находящие выражение прежде всего в её высказываниях. Так, один из участков диалога супругов в пятой (из семи) картине пьесы, состоявшегося после очередного выпроваживания Шур Шуровны, выглядит следующим образом:

«ГАЛИНА. *Вот ты взрослый человек, Владимир?*

ВЛАДИМИР. *Ну, вот, опять я в чём-то виноват.*

ГАЛИНА. *В чём-то? Владимир, в чём-то? Вот что тебе непонятно во фразе – никому не говори о покупке квартиры?*

ВЛАДИМИР. *Галя, Галочка, Галчонок...*

ГАЛИНА. *Когда ты меня называешь Галочкой, во мне что-то умирает, Владимир. Это как назвать меня крестиком, понимаешь?*

ВЛАДИМИР. *Почему крестиком?*

ГАЛИНА. *Или любым другим знаком, которые ставят в квадратике на выборах. Любой знак это не я. Я не любой знак.*

ВЛАДИМИР. *Галчонок...*

ГАЛИНА. *А это птенец. Лысый, липкий птенец. Ты меня ещё галкой назови.*

ВЛАДИМИР. *Галя, что ты сердешься? Ты мне сказала что-то сделать, я и сделал»* (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

В финале третьей картины этот диалог (в который включён и полилогический фрагмент с участием Шур Шуровны) завершается репликами супругов, свидетельствующими, как представляется, о некоторых качественных изменениях в сознании Владимира по отношению к жене (во всяком случае, он впервые обращается к супруге, используя полный (официальный) вариант имени – *Галина*):

«ГАЛИНА. *Что? Закончился? Закончился, спрашиваю, мужик? Город сдан без боя, Владимир. Без единого выстрела.*

ВЛАДИМИР. *Галя.*

ГАЛИНА. *Владимир.*

ВЛАДИМИР. *Галя.*

ГАЛИНА. *Владимир*

ВЛАДИМИР. *Галя.*

ГАЛИНА. *Владимир.*

ВЛАДИМИР. *Галина»* (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

Далее в ходе развития драматургического сюжета Владимир уже не только практически во всех случаях обращается к жене, используя полный (официальный) вариант её имени (Галина), но и имеет смелость *возражать* ей, вполне логично обосновывая при этом свои претензии. Так, в полилоге в начале четвёртой картины, протекающем в присутствии не только вездесущей Шур Шуровны, но и ещё одного персонажа – Сантехника, Владимир выражает своё отношение к происходящему следующим образом (первая реплика в этом случае имеет двойную адресацию: первые её три фразы обращены Сантехнику, последняя – жене):

«ВЛАДИМИР. *Вы дубликат что ли сделали? Дубликат, да? Это, чёрт бы вас побрал, в конце концов, незаконно, простите. Галина, вызывай милицию.*

ГАЛИНА (продолжает пить чай). *Ничего сделать не может.*

ШУР ШУРОВНА. *Ну, что ты тут Лазаря поёшь? Дубликат. Открыто было, открыто.*

ВЛАДИМИР. *Галина, что она такое говорит? Ты же последняя заходила. Когда из магазина пришла, ты закрывала.*

ГАЛИНА. *И что?*

ВЛАДИМИР. *"И что?" Как это "и что?" Ты три дня меня пилила, будто бы я не закрывал дверь. Хотя это, мягко говоря, не так. И мы это, кажется, выяснили. А теперь "и что?"»* (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

Ещё более откровенно и жёстко (практически – в финале четвёртой картины) Владимир оценивает сформировавшийся в семье «климат», оставшись после произошедшего наедине с Галиной, которая не перестаёт его «пилить», выдвигая всё новые претензии:

«ГАЛИНА. *Почему мы здесь остались? Почему я здесь осталась? Ну, зачем ты тогда приехал? Ко мне зачем приехал? Пять лет. Пять лет с тобой вошкаюсь. Замуж зачем позвал? Вот жил у себя там в городе. И жил бы себе спокойно. Как всё грязно, мерзко. Как ручка в трамвае. Вся жизнь, как трамвайная ручка, грязная засаленная. И квартира эта. Ненавижу эту квартиру. Этот подъезд. Эту Шур Шуровну. А ты хочешь всё это купить. Мы живём в аду, Владимир. А ты хочешь купить этот ад, обустроить этот ад, повесить занавесочки.*

ВЛАДИМИР. *А ты хочешь в Турцию.*

ГАЛИНА. *А я хочу в Турцию.*

ВЛАДИМИР. *В аду Турции нет.*

ГАЛИНА. *Ад это ты. Ты мой ад.*

ВЛАДИМИР. *А для меня это ты ад. Пять лет она со мной вошкается. А я с тобой не вошкаюсь? Мы друг друга стоим. Муж и жена одна сатана, знаешь ли.*

ГАЛИНА. *Вот у тебя всё такое – одни общие фразы, заезженные, замызганные, стёртые. "Муж и жена одна сатана". Вот сколько людей во рту держало эти слова? А ты всё себе в рот тащишь. И меня этим кормишь.*

ВЛАДИМИР. *Нет, ты не ад. Ты зазеркалье, где левое это правое, а чёрное – это белое. Я не знаю – с какой стороны к тебе подойти, подъехать. Тебе всё не так. И потом – какие ещё занавесочки? Когда это я занавесочки вешал?»* (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

В процитированном диалогическом фрагменте Владимир, отвечая на претензии жены, впервые, образно говоря, платит ей аналогичной монетой, вплоть до использования в своей речи тех же слов, что звучат в упреках Галины (в том числе и явно сниженного характера, что этому персонажу обычно не свойственно): *А для меня это ты ад. Пять лет она со мной вошкается. А я с тобой не вошкаюсь?* (глагол *вошкается* – элемент диалектного языка обозначает 'возиться с кем- или чем-либо; хлопотать' [15, с. 167]).

Однако ключевым моментом раскрытия внутреннего мира Владимира, его личностной сущности является *монолог* этого персонажа, которым начинается пятая картина пьесы. Это произносимая в одиночестве *развёрнутая монологизированная реплика* (монолог уединённого типа) – единственная во всём произведении, что, с нашей точки зрения, подчёркивает её особую значимость в раскрытии сути образа персонажа, которому высказывание принадлежит:

«У окна стоит Владимир.

ВЛАДИМИР. *Зазеркалье. Это всё какое-то зазеркалье. Давай уйдём отсюда, Галя. Галя, Галочка, Галчонок... Нет. Не так. Галочка, милая моя, хорошая, давай уедем отсюда, куда захочешь. Зачем я тебе позволил уйти? Зачем сказал, чтобы шла? Почему не мог промолчать? Давай помолчим, Галочка... И правда на галочку, на закорючку, на крестик на какой-то похоже. Крест, крестик ты мой. Пять лет тебя несу. Я и дальше нести готов. Слышишь? Своя ноша не тянет. Галочка... Всё не то. Как я тебя называл все эти пять лет? Галчонок? Нет. Действительно птенец какой-то. Лысый, уродливый птенец. Галка? Опять не то. А как мне тебя называть? Галина? Как-то слишком официально. Как будто не прощения попросить хочу, а официально расстаться. Прощения... Почему я должен просить прощения? За что?.. Нет-нет-нет. Соберись... Галя... Господи, что за имя? Как не назови, всё не так. Ты у меня вся такая. Тебе всё не так. Неудобная. И имя у тебя неудобное. А я же хотел быть тебе удобным. Я хотел, как тебе лучше... Снова не то, не то всё»* (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

Именно из этого монолога становится окончательно ясно, что Владимир – отнюдь не такой, каким предстаёт в характеристиках жены: простоватый, поддающийся любому влиянию, не могущий постоять за себя и т.п. В произнесённом монологе он, напротив, предстаёт как человек с довольно глубоким отношением ко всему происходящему, размышляющим и рефлекслирующим по разным поводам, прежде всего о том, какие отношения у него сложились с близким человеком – женой, которую он, несомненно, любит. Мысленно обращаясь к Галине и одновременно задавая

вопросы самому себе (в монологе в изобилии присутствуют вопросительные по цели высказывания синтаксические конструкции – преимущественно это *риторические* вопросы, которых в монологе 11), Владимир пытается понять, почему эти отношения превратились в столь тягостные для них обоих – ведь он старался принимать Галину такой, какая она есть, хотел быть ей «удобным»; более того – он не видит в случившемся только своей вины (*Почему я должен просить прощения? За что?..*).

В этих размышлениях используемая система вариантов личного имени жены Владимира, безусловно, играет весьма значимую роль – с их помощью произносимому не только придаётся явный *оценочный* характер (*А как мне тебя называть? Галина? Как-то слишком официально. Как будто не прощения попросить хочу, а официально расстаться*), но и образная конкретизация (*Давай помолчим, Галочка... И правда на галочку, на закорючку, на крестик на какой-то похоже. Крест, крестик ты мой. Пять лет тебя несусь*), что способствует реализации в словесно-художественном произведении *эстетической* функции, в первую очередь отличающей художественный диалог (в данном случае – *драматургический*) от диалога в сфере практического общения.

В финальной – *седьмой* – картине пьесы между супругами происходит примирение, устанавливается своего рода «худой мир», для передачи чего используются драматургом вербальные средства также включают различные варианты личных имён персонажей, которые в этой ситуации обоими коммуникантами воспринимаются вполне доброжелательно, а не негативно, вплоть до враждебности – как ранее:

«Владимир просыпается на полу кухни. За окном утро. Над Владимиром стоит Галина.

ВЛАДИМИР. *Это ты? Галина... То есть Галочка... Прости, опять всё не то... Галя... ты вернулась?*

ГАЛИНА. *Я говорю, что у нас с электричеством?*

ВЛАДИМИР. *Я думал, я боялся, ты ушла...*

ГАЛИНА. *Я звонила – у нас звонок не работает. Дверь толкнула – ты вообще перестал закрывать?*

...

ВЛАДИМИР. *Я так боялся, что ты не придёшь. Давай уедем. Давай уйдём отсюда, Галенька.*

ГАЛИНА. *Давай просто помолчим, Владимир... Вовик.*

ВЛАДИМИР. *Я так люблю, когда ты меня называешь Вовиком.*

Владимир обнимает Галину. Долгое молчание. ...» (выделено нами. – И.З., К.Т.) [12].

Примечательно, что после размышлений о своей манере поведения с окружающими, которые, судя по всему, привели Владимира к определённым переосмыслениям его жизненных правил, он и с Шур Шуровной, традиционно появившейся без приглашения, ведёт себя иначе, чем раньше, становясь в общении с ней на позицию Галины:

«ВЛАДИМИР. *Что вам опять от нас надо? Оставьте нас в покое.*

ШУР ШУРОВНА. *Я как старшая по подъезду, обязана всех оповестить.*

ВЛАДИМИР. *Я даже слышать не хочу о чём»* [12].

Заключение. Проанализированные фрагменты драматургического диалога пьесы С. Вяткина «Капремонт», где можно наблюдать большинство из существующих разновидностей оформления коммуникативно-речевого взаимодействия персонажей в драматургическом произведении (далее они перечисляются в соответствии со степенью представленности в пьесе): *полилог, собственно диалог, монолог* (будучи монологом

уединённого типа, единственная в пьесе принадлежащая Владимиру монологизированная реплика содержит и некоторые явные признаки речи *внутренней*).

Как было продемонстрировано, выявлению интенций персонажей в наибольшей степени способствует участие действующих лиц в *полилоге* – это обусловливается прежде всего *разнонаправленностью* произносимых коммуникантами реплик, «на перекрёстках» которой коммуникативные намерения проявляются более отчётливо. В то же время *собственно диалогическое* общение действующих лиц позволяет детальнее и, соответственно, глубже осмыслить психологические особенности персонажей, находящие выражение в их речевых поступках и других действиях, сопровождающих коммуникацию. Однако наиболее панорамно внутренний мир персонажей раскрывается в их *монологических* высказываниях – довольно редких для современных пьес, построенных на бытовых сюжетах (что полностью подтверждается и рассматриваемым произведением С. Вяткина), однако при этом всегда наделяемых автором особой значимостью.

Анализируемую пьесу отличает ещё одна особенность, которая, с нашей точки зрения, свидетельствует о довольно высоком уровне авторского мастерства. Драматургу при создании произведения достаточно не просто продемонстрировать индивидуально-стилистические особенности своего почерка, которые проявлялись бы при воплощении в пьесе образов всех персонажей (или их большинства) – как правило, черты манеры автора (если они действительно присутствуют в пьесе) находят отражение в речевых портретах одного-двух действующих лиц. Рассматриваемая же пьеса в данном случае является исключением – в ней при воплощении образов всех персонажей автор в различных вариантах (самохарактеристика, рефлексирование действующего лица по поводу обращённого к нему варианта (вариантов) имени и т. п.) использует приём введения в персонажную речь системы вариантов личных имён. Этот, последовательно применяемый драматургом, приём в значительной степени способствует актуализации ряда качеств, которые отличают общение практического характера от коммуникативно-речевого взаимодействия, воссоздаваемого в словесно-художественной структуре, где приоритетной является *эстетическая* функция: сопровождение содержащегося в высказываниях смысла *оценочными* и *образными* элементами; участие в формировании *подтекстовой* информации и т.п.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Винокур Т.Г. О языке современной драматургии / Т.Г. Винокур // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. – М.: Наука, 1977. – С. 130–197.
2. Винокур Т.Г. Полилог / Т.Г. Винокур // Русский язык. Энциклопедия / Под ред. Ю.Н. Караулова. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2003. – С. 351–352.
3. Зайцева И.П. Подходы к осмыслению художественного текста на новейшем этапе лингвистического знания / И.П. Зайцева // Русский язык без границ: новые возможности развития диалога культур: Сборник статей / Под ред. И.Ю. Абрамовой. – Нижний Новгород; М.: Издательство ИП Маркин А.О., 2022. – С. 124–132.
4. Зайцева И.П. Современный драматургический дискурс: осмысление в рамках коммуникативно-когнитивной парадигмы / И.П. Зайцева // Русский язык в поликультурном мире: VII Международный симпозиум (8–12 июня 2023 г.) / Отв. ред. Т.В. Аржанцева, Л.А. Орехова: Сб. науч. статей. В 2-х т. – Т. II. – Симферополь: Издательский дом КФУ, 2023. – С. 253–261.
5. Зайцева И.П. Художественный драматургический диалог в контексте коммуникативно-когнитивной парадигмы лингвистического знания // Язык как искусство: функциональная семантика и поэтика: сборник статей Международной научно-практической конференции. Москва, 14–15 апреля 2022. М.: РУДН, 2022. С. 92–98.
6. Осетрова Е.В. Слова-паразиты / Е.В. Осетрова, А.В. Щербаков // Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник [Электронный ресурс] / под ред. А.П. Сковородникова. Члены редколлегии: Г.А. Копнина, Л.В. Куликова, О.В. Фельде,

Б.Я. Шарифуллин, М.А. Южанникова. – 2-е изд., перераб. и доп. – Электрон. дан. – Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2014. – С. 593–594.

7. Падучева Е.В. Прагматические аспекты диалога / Е.В. Падучева // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. – Т. 41. – № 4. – М., 1982. – С. 305–313.

8. Тумина Л.Е. Коммуникативное намерение / Л.Е. Тумина // Педагогическое речеведение: Словарь-справочник / Под ред. Т.А. Ладыженской и А.К. Михальской; сост. А.А. Князьков. – М.: Флинта: Наука, 1998. – С. 82–84.

9. Щерба Л.В. Приложение / Л.В. Щерба // Щерба Л.В. Восточнолужицкое наречие– Т. I (с приложением текстов). – Петроград: тип. А.Э. Коллинс, 1915. – 25 с. I–XXII+194+54 стр.

10. Якубинский Л.П. О диалогической речи / Л.П. Якубинский // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М.: Наука, 1986. – С. 17–58.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

11. Большой академический словарь русского языка / Гл. ред. К.С. Горбачевич. – Т. 7. И–Каюр. – М.–СПб.: Наука, 2007. – 729 с.

12. Вяткин С. Капремонт / С. Вяткин // «Кольцо А»: Союз писателей Москвы. – 2020. – № 141. – <https://www.soyuzpisateley.ru/publication.php?id=1404>

13. Дускаева Л.Р. Полилог / Л.Р. Дускаева // Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник [Электронный ресурс] / под ред. А.П. Сковородникова. Члены редколлегии: Г.А. Копнина, Л.В. Куликова, О.В. Фельде, Б.Я. Шарифуллин, М.А. Южанникова. – 2-е изд., перераб. и доп. – Электрон. дан. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2014. – С. 454.

14. Петровский Н.А. Словарь русских личных имён. Около 2600 имён / Н.А. Петровский. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 384 с.

15. Словарь русских народных говоров. Вып. 5. Военство–Выростковый / Гл. ред. Ф.П. Филин. – Л.: Наука, 1970. – 343 с.

16. Словарь русских народных говоров / Гл. ред. Ф.П. Сороколетов. Вып. 35. Реветь–Рящик. – СПб.: Наука, 2001. – 360 с.

17. Словарь русских народных говоров. Вып. 45. Транбовать–Тыча / Гл. ред. Ф.П. Филин. – СПб.: Наука, 2012. – 343 с.

18. Суперанская А.В. Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание / А.В. Суперанская. – М.: Айрис-пресс, 2005. – 384 с.

19. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / РАН. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. Отв. ред. Н.Ю. Шведова. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. – 1175 с.

20. Тумина Л.Е. Полилог / Л.Е. Тумина // Педагогическое речеведение: Словарь-справочник / Под ред. Т.А. Ладыженской и А.К. Михальской; сост. А.А. Князьков. – М.: Флинта: Наука, 1998. – С. 157–158.

REFERENCES

1. Vinokur, T.G. (1977). O yazike sovremennoi dramaturgii [About the language of modern dramaturgy]. Yazykovie protsessi sovremennoi russkoi khudozhestvennoi literaturi. Proza [Language processes of modern Russian fiction. Prose] (pp. 130–197). Moscow, Nauka Publ. (In Russian).

2. Vinokur, T.G. (2003). Polilog [Polylogue]. Karaulov Yu.N. (Ed.). Russkiy yazyk. Entsiklopediya [Russian language. Encyclopedia] (pp. 351–352). Moscow, Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopediya Scientific Publ. (In Russian).

3. Zaitseva, I.P. (2022). Podhody k osmysleniyu hudozhestvennogo teksta na novejshe etape lingvisticheskogo znaniya [Approaches to understanding a literary text at the newest stage of linguistic knowledge]. Russkiy yazyk bez granic: novye vozmozhnosti razvitiya dialoga kul'tur: Sbornik statej [Russian language without borders: new opportunities for developing dialogue between cultures: Collection of articles] (pp. 124–133). N. Novgorod; Moscow, Izdatel'stvo IP Markin A.O. (In Russian).

4. Zaitseva, I.P. (2023). Sovremenniy dramaturgicheskij diskurs: osmyslenie v ramkakh kommunikativno-kognitivnoy paradigmy [Modern dramaturgical discourse: comprehension within the framework of the communicative-cognitive paradigm]. Russkiy yazyk v polikul'turnom mire: VII Mezhdunarodnyj simpozium [Russian language in a multicultural world: VII International Symposium]. Vol. II (pp. 253–261). Simferopol', Izdatel'skiy dom KFU. (In Russian).

5. Zaitseva, I.P. (2022). Khudozhestvennyj dramaturgicheskij dialog v kontekste kommunikativno-kognitivnoy paradigmy lingvisticheskogo znaniya [Artistic dramatic dialogue in the context of the

communicative-cognitive paradigm of linguistic knowledge]. *Yazyk kak iskusstvo: funktsional'naya semantika i poehtika* [Language as an art: functional semantics and poetics: Collection of articles of the International Scientific and Practical Conference] (pp. 92–98). Moscow, RUDN Publ. (In Russian).

6. Osetrova, E.V., Sherbakov, A.V. (2014). Slova-parazity [Filler words]. *Effektivnoye rechevoye obshcheniye (bazovyye kompetentsii): slovar-spravochnik*. [Effective verbal communication (basic competencies): reference dictionary], Skovorodnikov A.P. (Ed.) (pp. 593–594). Krasnoyarsk: Sib. Feder. University Publ. (In Russian).

7. Paducheva, E.V. (1982). Pragmaticheskie aspekty dialoga [Pragmatic aspects of dialogue]. *News of the USSR Academy of Sciences. Literary and Language Series*. Vol. 41, 4, 305–313. (In Russian).

8. Tumina, L.E. (1998). Kommunikativnoe namerenie [Communicative intention]. In T.A. Ladyzhenskaya & A.K. Mihalskaya (Eds.), *Pedagogicheskoe rechevedenie: Slovar-spravochnik* [Pedagogical Speech Science: A Dictionary and Reference Book] (pp. 82–84). Moscow: Flinta: Nauka. (In Russian).

9. Sherba, L.V. (1915). Prilozhenie [Appendix]. *Vostochnoluzhickoe narechie (s prilozheniem tekstov)*. [East Lusatian Dialect (with appendix of texts)]. Vol. I. (pp. 194–271). Petrograd: A.E. Kollins' printing house. (In Russian).

10. Yakubinskij, L.P. (1986). O dialogicheskoy rechi [About dialogic speech]. *Yazyk i ego funkcionirovanie* [Language and its functioning] (pp. 17–58). Moscow: Nauka. (In Russian).

Поступила в редакцию 24.09.2024 г.

ORIGINALITY OF MODERN DRAMATIC DIALOGUE (BASED ON THE PLAY “OVERHAUL” BY SEMYON VYATKIN)

I.P. Zaitseva, K.Yu. Tolkacheva

The article addresses features of modern dramatic speech. The study is based on the play “Overhaul” by one of the modern playwrights Semyon Vyatkin. The research focuses on the leading compositional and speech zone of the dramatic work, i.e. on the characters’ speech manifestations, which appear to be the main source of information for the addressee about the character’s linguistic personality in particular, and about his personality in general. The most significant for the author’s concept embodiment are those parts of the dramatic dialogue that have the form of a polylogue. It should be pointed out that the playwright’s opportunities for expressing his own position are very limited. The analysis of these fragments enables to identify the set of intentions of a particular character, including the hidden ones, and in this way to shape a general view of his communicative strategy. The characters’ lines in the polylogue a priori acquire multidirectionality, which, on the one hand, creates opportunities for a polyphonic presentation of the characters to the addressee. On the other hand, it brings into the open the communicative features of the speech material used by the characters, i.e. words, expressions, statements in general.

Key words: Semyon Vyatkin, play, dramatic dialogue, polylogue, monologue, intentions, communicative strategy.

Зайцева Ирина Павловна.

Доктор филологических наук, профессор.
Витебский государственный университет
имени П.М. Машерова.

Заведующий кафедрой мировых языков.

ORCID 0000-0002-4659-0929.

E-mail: irinazaj91@mail.ru

Толкачёва Кристина Юрьевна.

Витебский государственный университет
имени П.М. Машерова».

Аспирант.

ORCID 0009-0003-8326-6022.

E-mail: kristinaqwea@yandex.ru.

Zaitseva Irina Pavlovna.

Doctor of Philology, Professor.

Vitebsk State University named after P.M. Masherov.

Head of World Languages Department.

ORCID 0000-0002-4659-0929.

E-mail: irinazaj91@mail.ru.

Tolkacheva Kristina Yurievna.

Vitebsk State University named after P.M. Masherov.

Postgraduate student.

ORCID 0009-0003-8326-6022.

E-mail: kristinaqwea@yandex.ru.