

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»

На правах рукописи

РОГОЖИНА ЕЛЕНА ИГОРЕВНА
МОДЕЛИРОВАНИЕ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ ИНТЕЛЛИГЕНТА
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ 60-80-Х ГГ. XX ВЕКА

Специальность 5.9.5. Русский язык. Языки народов России

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Каменская Юлия Валерьевна

Саратов – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМА МОДЕЛИРОВАНИЯ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА	13
1.1. Специфика драматургического диалога	13
1.2. Эксплицитность и имплицитность драматургического диалога	18
1.3. Невербальная коммуникация в драматургическом тексте	20
1.4. Моделирование речевого поведения персонажей в художественном тексте	24
1.5. Лингвокультурный типаж «интеллигент»	38
1.6. Интеллигенция в драматургии 1960-1980 гг.	49
1.7. Методика описания речевого поведения персонажей как представителей социальной группы	54
Выводы по первой главе	56
ГЛАВА 2. ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ РЕЧИ ГЕРОЯ-ИНТЕЛЛИГЕНТА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ 1960-1980-х гг.	59
2.1. Маркеры профессиональной принадлежности персонажей	59
2.2. Лексемы «интеллигент», «интеллигентный» в речи персонажей	66
2.3. Профессионально маркированная лексика в речи персонажей	71
2.4. Стилистически маркированная лексика в речи персонажей	75
2.5. Интертекстуальные включения в речи персонажей	81
2.6. Иноязычные вкрапления в речи персонажей	98
2.7. Лексико-стилистические маркеры речи интеллигентов в речи представителей других социальных групп	106
Выводы по второй главе	114
ГЛАВА 3. КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЧИ ГЕРОЕВ-ИНТЕЛЛИГЕНТОВ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ 1960-1980-х гг.	117
3.1. Речевые этикетные нормы в общении героев-интеллигентов	117
3.1.1. Обращение в речи персонажей	117
3.2.2. Приветствие в речи персонажей	128

3.2.3. Прощание в речи персонажей	136
3.2.4. Благодарность в речи персонажей	142
3.3. Тональность общения героев-интеллигентов	148
3.3.1. Вежливая тональность в речи персонажей	148
3.3.2. Восторженная тональность в речи персонажей	154
3.3.3. Ироническая тональность в речи персонажей	157
3.3.4. Флирт (игровая тональность) в речи персонажей	167
3.4. Оценочность в общении героев-интеллигентов	176
3.4.1. <i>Комплимент в речи персонажей</i>	176
3.4.2. Неодобрительная оценка в речи персонажей	186
3.4.3. Высказывания-портреты в речи персонажей	191
3.4.4. Самоподача в речи персонажей	197
3.5. Вариации лингвокультурного типажа «интеллигент» в драматургии 1960-1980-х гг.	204
3.5.1. Пожилая интеллигентная дама	204
3.5.2. Творческий интеллигент	206
3.5.3. Интеллигент-неудачник средних лет	207
3.5.4. Интеллигент-правдоискатель	209
3.5.5. Пожилой профессор с мировым именем	210
3.5.6. Молодой перспективный интеллигент	212
3.5.7. Беспринципный карьерист (псевдоинтеллигент)	213
Выводы по третьей главе	214
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	217
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	223
СПИСОК СЛОВАРЕЙ И СПРАВОЧНИКОВ	245
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ МАТЕРИАЛА	246

ВВЕДЕНИЕ

На современном этапе развития отечественной науки коммуникативная лингвистика рассматривается как особый раздел языкознания, возникший благодаря включению в новую научную парадигму таких понятий, как субъект и адресат речи, отношения между коммуникантами и ситуация общения. Интерес к аспектам коммуникации и стремление их систематизировать воплотились во множестве теорий и концепций моделирования речевого общения: теории речевых актов, теории речевых жанров, теории речевой деятельности, теории дискурса.

Отдельную проблему составляет анализ художественной речи, представляющей специфическую коммуникативную систему, все средства которой подчинены прежде всего эстетической функции [Зайцева 2002: 48]. Обращаясь к художественному, а в частности – драматургическому диалогу, исследователи занимались соотношением его с живой речью, изучением речевых характеристик персонажей, анализом лингвистических особенностей в создании художественных средств.

Большинство имеющихся исследований, посвящённых речевому поведению персонажей, выполнено на материале текстов эпического рода литературы и преимущественно сфокусировано на анализе авторской речи и невербальной коммуникации, а также способам индивидуализации речи конкретных литературных персонажей в творчестве отдельных писателей. Проблемы коммуникации в драматургическом дискурсе начали освещаться в работах отечественных исследователей лишь в конце XX века [Лагутин 1991; Панова 2001; Салмина 2001; Зайцева 2002; Каримова 2004; Степанов 2005; Голованева 2013, 2019].

Драматургический диалог построен по законам реальной диалогической речи и может рассматриваться как конструируемая автором организованная последовательность речевых действий персонажей. Драматургический текст, являясь одной из форм существования лингвокультуры, заключён в рамки определенной исторической эпохи, следовательно, автор, создавая

драматургический диалог, сознательно или бессознательно вкладывает в него определенные паттерны поведения действующих лиц, которые соответствуют, по его мнению, созданной в тексте реальности.

Актуальность исследования обусловлена повышенным вниманием лингвистической науки к таким проблемам, как изучение речевого поведения и лингвостилистических особенностей речи отдельных социальных групп; обращением к драматургической речи как недостаточно исследованному объекту, а также необходимостью систематизации существующих подходов в изучении речевого поведения персонажей в драматургическом тексте.

Изучение речевого поведения героя-интеллигента позволит продолжить исследовательскую традицию изучения разных аспектов речевого портрета интеллигента, которую заложили Е. Д. Поливанов [1968], М. Б. Борисова [1968, 2006], Л. П. Крысин [2001, 2003], В. И. Карасик [2005], Е. В. [2010], О. А. Ярошенко [2010, 2011], Л. А. Баландина и Е. В. Ганина [2013], А. П. Романенко [2018], а также дополнить сложившиеся подходы в исследовании речевого поведения персонажей в художественном тексте [Ефимов 1957; Чижевская 1986; Кухаренко 1988; Можаяева 1989; Елина 1997; Кузнецов 1999; Чурилина 2002; Шпильман 2006; Хисамова 2007; Чеботникова 2011; Морозова 2012; Романенко 2012, 2018, 2021; Ишмуратова 2016; Томберг 2019; Полубиченко 2021].

Объект изучения – речь героев-интеллигентов, отражённая в советской драматургии 1960-1980-х гг.

Предметом исследования являются лексико-стилистические и коммуникативно-прагматические особенности речевого поведения героев-интеллигентов советской драматургии 1960-1980-х гг.

Целью работы является выявление способов моделирования речевого поведения героя-интеллигента в отечественных драматургических произведениях 1960-1980-х гг.

Задачи исследования:

1. Разработать комплексную модель описания речевого поведения персонажей драматургического текста как представителей социальной группы.
2. На основе разработанной модели выявить дифференциальные признаки, маркирующие речь героев-интеллигентов в драматургии 1960-1980-х гг.
3. Проанализировать функционирование лексико-стилистических маркеров в речи героев-интеллигентов в драматургии 1960-1980-х гг.
4. Проанализировать коммуникативно-прагматические особенности героев-интеллигентов в драматургии 1960-1980-х гг.
5. Основываясь на лексико-стилистических и коммуникативно-прагматических особенностях речи героев-интеллигентов драматургии 1960-1980-х гг., выявить вариации лингвокультурного типажа «интеллигент».

Материалом послужил сформированный корпус текстов, содержащий пьесы и киносценарии 17 советских драматургов 1960-1980-х гг.: *Валентина Азерникова, Анатолия Алексина, Самуила Алешина, Алексея Арбузова, Владимира Арро, Эмиля Брагинского и Эльдара Рязанова, Александра Вампилова, Александра Володина, Григория Горина, Леонида Жуховицкого, Леонида Зорина, Сергея Михалкова, Веры Пановой, Эдварда Радзинского, Виктора Розова, Михаила Роцина*. Общий объём материала корпуса составил 518 635 словоупотреблений (41 текст).

Полный перечень героев-интеллигентов составил более 100 персонажей.

Анализируемые персонажи были распределены на три поколенческие группы:

- 1) молодое поколение (до 35 лет);
- 2) среднее поколение (от 35 лет);
- 3) старшее поколение (женщины от 55 лет, мужчины от 60 лет – годы наступления пенсионного возраста в СССР).

Материал содержит примеры коммуникативных ситуаций разного рода социального взаимодействия: герои состоят в дружеских, родственных, соседских, романтических или служебных отношениях.

Методы исследования. В работе комплексно использованы такие лингвистические методы, как описательный, интерпретационный анализ текста, стилистический анализ, метод моделирования лингвокультурных типажей, метод речевого портретирования, речеактивный метод.

Теоретической базой проведенного исследования послужили труды отечественных учёных, посвящённые теории изучения художественной речи (Л. Г. Бабенко, А. Г. Багдасарян, Н. С. Болотнова, В. В. Виноградов, М. А. Кожевникова, Кв. Кожевникова, В. А. Маслова, В. В. Одинцов), драматургическому диалогу, который рассматривается в исследованиях как представление разговорной речи в эстетически трансформированном виде (М. Б. Борисова, С. Ю. Бочавер, Р. А. Будагов, В. В. Виноградов, Т. Г. Винокур, Л. Я. Гинзбург, М. А. Голованева, В. И. Лагутин, О. Л. Панова, Г. Г. Полищук, О. Б. Сиротинина, И. Н. Чистюхин), речевому портрету, языковой личности, лингвокультурному типуажу (Г. И. Богин, О. В. Бойко, В. В. Виноградов, Т. Г. Винокур, А. С. Гафарова, И. В. Голубева, Д. С. Гордашникова, Е. А. Елина, Т. Г. Игнатьева, В. И. Карасик, Ю. Н. Караулов, М. В. Китайгородская, С. В. Леорда, Р. П. Козлова, Л. П. Крысин, З. А. Кузневич, Д. В. Павлов, Н. Н. Розанова, К. Ф. Седов, Е. В. Харченко, Г. Г. Хисамова, Л. Н. Чурилина, О. А. Ярошенко), речевому поведению (И. Н. Борисова, Т. Г. Винокур, В. В. Дементьев, Е. Ю. Гетте, В. Гладров, С. Р. Ишмуратова, О. Ю. Загинайко, Е. Г. Которова, Прохоров Ю. Е., К. Ф. Седов, И. А. Стернин, О. В. Томберг, Т. А. Чеботникова).

Научная новизна работы заключается в следующем:

– период советской оттепели и послеоттепельной эпохи впервые выделен и рассмотрен как отдельный этап развития лингвокультурного типажа «интеллигент»;

– рассмотрено речевое поведение социальной группы «советская интеллигенция» периода «оттепели» и «послеоттепельной эпохи» через взгляд драматургов-современников;

– создана модель описания речевого поведения драматических персонажей как представителей конкретной социальной группы.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в исследовании разработана и апробирована модель анализа речевого поведения «советского интеллигента» в отечественной драматургии 60-80-х гг. XX века, которая может быть спроецирована на другой материал и направлена на изучение других социальных групп.

Выделены лексико-стилистические и коммуникативно-прагматические особенности, характеризующие речь персонажей-интеллигентов в драматургии исследуемого периода и выступающие в качестве компонентов модели речевого поведения литературных персонажей данной социальной группы. Полученные результаты могут внести вклад в изучение драматургического диалога, в теорию лингвоперсонологии и лингвокультурологии, в теории и практики речевого портретирования.

Практическая значимость исследования определяется востребованностью полученных данных в преподавании курсов современного русского языка, теории коммуникации, лингвокультурологии, истории русской литературы, истории театра. Материалы, проанализированные в исследовании, могут быть использованы в развитии Национального корпуса русского языка, в котором на данное время отсутствует отдельный корпус драматургических текстов с разметкой речевых действий и жестов по аналогии с Мультимедийным корпусом НКРЯ.

Положения, выносимые на защиту.

1. В советской драматургии 1960-1980-х гг. актуализирован хронологический вариант лингвокультурного типажа «интеллигент» – «советский интеллигент периода «оттепели» и послеоттепельной эпохи», который был обусловлен возникшими изменениями духовной атмосферы в СССР 1960-1980-х

гг., культурным диалогом со странами антигитлеровской коалиции, научно-техническим прогрессом и усилением роли научной интеллигенции.

2. Для описания речевого поведения драматических персонажей как представителей социальной группы интеллигенции разработана комплексная модель. Модель имеет двухуровневую структуру и включает лексико-стилистический и коммуникативно-прагматический уровни.

3. На лексико-стилистическом уровне модели речевого поведения героя-интеллекта выделены такие маркеры, как указание на образование, род деятельности, статус персонажа; лексемы, связанные с названием социальной группы («интеллигент», «интеллигентный») в авторском описании персонажа или в репликах героев; наличие в речи героя книжной лексики (профессионализмов, архаизмов, возвышенной лексики), иноязычных вкраплений преимущественно французского и латинского происхождения, интертекстуальных включений (имён деятелей искусства и науки, названий художественных произведений, имён литературных и мифологических персонажей, цитат и идиом), демонстрирующих эрудицию героев и их культурный уровень. Все лексико-стилистические маркеры должны рассматриваться комплексно, поскольку факт наличия отдельного маркера в речи персонажа не позволяет нам отнести его к той или иной социальной группе.

4. Функционирование выделенных лексико-стилистических единиц наблюдается в речи персонажей – представителей других социальных групп, однако их включение в речь героев обусловлено преимущественно комической функцией, которая достигается языковой игрой, искажениями, трансформациями и утрированием. Герои, стремящиеся подражать интеллигентам и производить впечатление интеллектуалов, высмеиваются драматургами.

5. Коммуникативно-прагматический уровень моделирования речевого поведения героя-интеллекта включает три аспекта: 1) следование нормам этикета, что реализуется в способах обращения, приветствия, прощания и благодарности; 2) предпочтение тональности общения (вежливой, восторженной, иронической, игровой); 3) способы выражения оценки (комплимент,

неодобрительная оценка, высказывания-портреты, самоподача). На коммуникативно-прагматическом уровне модели описания речевого поведения для героев-интеллигентов характерна языковая игра, ироничность, тяготение к косвенным способам выражения речевых действий, аллюзиям и намекам.

6. Лингвокультурный типаж «интеллигент» в советской драматургии 1960-1980-х гг. неоднороден и реализуется в следующих вариациях: 1) пожилая интеллигентная дама; 2) творческий интеллигент; 3) интеллигент-неудачник средних лет; 4) интеллигент-правдоискатель; 5) пожилой профессор с мировым именем; 6) молодой перспективный интеллигент; 7) беспринципный карьерист (псевдоинтеллигент).

7. Часть выделенных вариаций лингвокультурного типажа «интеллигент» относится к устоявшимся типам героев-интеллигентов, наследующим черты прошлых эпох (пожилые интеллигентные дамы, творческие интеллигенты, неудачники, правдоискатели). Вариация лингвокультурного типажа «пожилая интеллигентная дама» репрезентирует представителей профессий в области образования и искусства, которые сохранили некоторые традиции дворянской культуры и дореволюционной русской интеллигенции. Реплики этих персонажей отличаются преимущественно восторженной тональностью и преобладанием возвышенной лексики, архаизмов и галлицизмов. Для речи представителей творческих профессий характерна активная самопрезентация и завышенная самооценка, нарочитая изысканность, выражающаяся в высокой концентрации стилистически маркированной лексики. В речи интеллигентов-неудачников актуализируются личностные качества, являющиеся частотными и стереотипными для словарных дефиниций понятия «интеллигент» предшествующего исторического периода (например, в словаре под редакцией Д. Н. Ушакова): безволие, слабость, сомнение, неуверенность в себе, отсутствие карьерных амбиций и рассеянность, что находит отражение в негативной самоподаче. В речи интеллигентов-правдоискателей воплощены качества, являющиеся доминантными для классического понимания лингвокультурного типажа «интеллигент».

8. В 1960-1980-е гг. в драматургии формируются новые вариации лингвокультурного типажа «интеллигент»: героини-интеллигентки, успешно реализующиеся в карьере (преимущественно в научной сфере). Советские пожилые профессора, придерживающиеся коммунистических идеалов, молодые и перспективные учёные и деятели культуры, а также отрицательные героини-карьеристки. В реплики советских профессоров проникает советская терминология, а речь часто носит обличительный характер. Для перспективных молодых интеллигенток ведущей является ироническая тональность. Героини-псевдоинтеллигенток отличает использование речевой маски, выражающееся в нарочитой вежливости и обходительности в речи и преувеличенном соблюдении этикетных норм, что позволяет представителям этого типажа скрыть истинные намерения.

Апробация работы осуществлялась на всероссийских и международных конференциях: «Открытая конференция студентов-филологов» (15-19.04.2019, СПбГУ, Санкт-Петербург), «Филология и журналистика в XXI веке» (24-26.04.2019; 20-21.04.2022; 19-20.04.2023, СГУ, Саратов), VI Всероссийская очно-заочная научно-практическая конференция «Наука и общество: проблемы современных гуманитарных исследований» (21.11.2020, СГУ, Саратов); «Когнитивные и социокультурные аспекты изучения языка» (7.12.2021, СГУ, Саратов), Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2022» (11.04–22.04.2022, МГУ, Москва), «Гуманитарные науки в новой реальности: проблемы, подходы, ценности» (14.04.2022, СГУ, Саратов), Международная конференция «Современная речевая коммуникация в разных сферах жизни общества» посвящённая 100-летию О.Б. Сиротининой (20-21.10.2023, СГУ, Саратов), XII Международная научная конференция «Российская цивилизация: истоки государственности, мировоззренческие особенности и образы будущего» (05.04.2024, СГУ, Саратов).

Основные положения и результаты исследования отражены в семи публикациях, три из которых опубликованы в научных изданиях из перечня ВАК Минобрнауки России.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованной литературы.

ГЛАВА 1

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМА МОДЕЛИРОВАНИЯ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА

1.1. Специфика драматургического диалога

Драматургический диалог, являясь разновидностью художественного диалога, с одной стороны, противопоставлен естественному разговорному диалогу, а с другой стороны – прозаическому и лирическому диалогу. Сопоставление художественного (в частности, драматургического) и разговорного диалога, а также выявление общих закономерностей их взаимодействия в ткани художественного текста отражено во многих исследованиях по стилистике [Полищук 1979; Сиротинина 1983; Будагов 1984; Милехина 1988; Куликова 1989; Винокур 1993; Гинзбург 1999; Чистюхин 2002; Голованева 2013, 2019; Колокольцева 2015].

Сравнивая с естественным диалогом, Р. А. Будагов выделяет такие признаки художественного диалога, как подготовленный характер, тесная взаимосвязь всех элементов, подчинённость «правилам времени, ритма и темпа художественного пространства» и фиксированная протяжённость [Будагов 1970: 212]. М. А. Голованева, описывая специфику драматургического диалога в сравнении с разговорным диалогом, обращает внимание на монологизацию реплик персонажей, моноцентричность замысла, «минимум резких тематических переходов» и «наличие общественно-обусловленного когнитивного диссонанса» между участниками коммуникации [Голованева 2013: 3]. Е. А. Кулакова характеризует драматургический диалог как «ряд реплик, в которых воплощено противоположное видение одного из персонажей социальной и этнической действительности» [Кулакова 2020: 113]. Т. Н. Колокольцева обращается к способам создания иллюзии естественного неподготовленного общения в художественном диалоге, к которым относит синтаксические явления и конструкции, генетически восходящие к разговорной речи: эллипсис, инверсия, «незавершённые высказывания; релятивы-коммуникативы (слова-предложения);

полипредикативные бессоюзные высказывания» [Колокольцева 2015: 89]. Исследователями также отмечается ориентированность драматургического диалога на читателя, преимущественно конфликтный характер и неограниченный речезанровый диапазон «ввиду возможности отражения всей системы социокоммуникативных ситуаций, официальной и неофициальной сфер общения» [Голованева 2019: 158, 161].

Исследователи выделяют эстетическую [Зайцева 2002: 48], конституирующую [Лагутин 1991: 4], сюжетообразующую [Фисенко 2019: 71], социальную и коммуникативную [Кулакова 2020: 113] функции драматургического диалога. «Социальная функция драмы реализована через информационное общение. Информационно нагруженные роли являются константными: каждая реплика имеет свою цель. Всё сказанное важно» [Кулакова 2020: 113]. *Коммуникативная функция* состоит «в установлении и поддержании контакта, поскольку «в драме преобладает фатическое общение» [Кулакова 2020: 113].

Минимальной единицей драматургического диалога является *реплика* – «цельное высказывание отдельного персонажа, не прерываемое словами других персонажей» [Винокур 1990: 197]. Наиболее крупной структурно-семантической единицей диалогической речи считается *диалогическое единство*, которое определяется как *коммуникативно и содержательно* значимые сегменты диалогической речи, состоящие из двух минимальных единиц членения диалога (реплик) [Зайцева 2002: 91]. Единицей драматургического диалога следует называть такой фрагмент художественного текста, который включает в себя смену как минимум двух речевых ходов общающихся персонажей [Панова 2001: 43].

В отличие от диалога в эпическом или лирическом произведении драматургический диалог составляет весь текст драмы. Иерархически драматургический диалог является наиболее значимой частью драматургического текста и драматургического дискурса в целом. В сравнении с эпическим произведением, в котором значительное место отводится авторской

характеристике героя, описанию его внешнего вида и внутреннего мира, представлению и оценке его неречевых поступков, его отношению к другим действующим лицам», в драме практически единственной формой изображения персонажей является речевое поведение и речевой портрет [Лагутин 1991: 79-80]. По мнению В. И. Лагутина, составить целостную характеристику драматического персонажа и раскрыть социальные, психологические и этические качества личности можно лишь через всю совокупность его реплик, в то время как авторское представление героев (их имена, родственные связи, профессия, возраст и т. п.), краткие указания на их неречевые поступки и психическое состояние в ремарках по сравнению с их собственными высказываниями являются не столь значимыми [Лагутин 1991: 80].

Б. А. Ларин отмечает, что любой драматургический текст создаётся для постановки в театре и поэтому требует специальной обработки «для разговорного стиля игры» на разных уровнях организации текста. Воспроизведение «разнообразнейших интонаций» разговорной речи, «прерывистая» (намекающая и незаканчивающая) форма диалогической речи», возникающие в драматургическом диалоге «скрытые смыслы» и «подводные течения», «противоречия говоримого и подразумеваемого» создают сценичность языка пьесы [Ларин 1973: 164-165].

Коммуникативно-прагматический потенциал драматургического текста как отдельный аспект исследования был выделен британскими лингвистами в 80-е гг. XX века. Лингвист и семиотик К. Элам предложил рассматривать драматургический дискурс как «часть комплиментарных и конфликтогенных иллокуций и перлокуций; перформативной речевой интеракцией» [Кулакова 2020: 113]. К. Элам выделяет четыре главные черты драматургического дискурса: синтаксическую завершённость и самодостаточность; информационную насыщенность; иллокутивную прозрачность; равномерное распределение реплик между персонажами [Кулакова 2020: 13-14].

Коммуникативное взаимодействие в драматургическом произведении Л. М. Салмина описывает как «единое мотивированное и целенаправленное

коммуникативное действие автора, конструируемое организованной последовательностью коммуникативных действий персонажей» [Салмина 2001: 124]. И. Р. Каримова определяет «драматическое произведение как неразрывное единство двух коммуникативных систем: внутренней и внешней», выделяя в драматургическом диалоге диалог между персонажами и диалог автора с читателем [Каримова 2004: 8].

В рамках *внешней коммуникации* с читателем драматургический текст рассматривается «как текст диалога, где речевая партия автора разделяется на прямую речевую партию автора (паратекст) и опосредованную речевую партию автора – реплики персонажей» (фонд реплик) [Голованева 2019: 158]. Прямая речевая партия драматурга сконцентрирована в заглавии драмы, списке действующих лиц, ремарках, примечаниях, а опосредованная речевая партия драматурга содержится в материале реплик персонажей и является «плодом коммуникативно-когнитивной деятельности сознания писателя, его «вхождения» в коммуникативно-когнитивные роли действующих лиц и продуцирования речи вместо них» [Голованева 2019: 158].

Внутренняя коммуникация драмы, представленная во взаимодействии между персонажами, рассматривается как внутренний механизм внешней коммуникации [Голованева 2019: 190]. Все персонажи в драматическом тексте «соотнесены друг с другом и образуют систему, выступающую центром художественного построения, поэтому «расстановка» действующих лиц является важным средством воплощения авторской иллокутивной установки» [Каримова 2004: 53]. В то же время «перлокуция в рамках внутренней коммуникации имеет выражение в реальных действиях (вербальных и невербальных), зафиксированных в тексте пьесы; перлокуция внешней коммуникации (отклик, реакция, выводы читателя) только планируется автором, но не может стать известной ему в период создания произведения», однако в целом «весь процесс подчинён именно прагматически заданному автором эффекту перлокуции» [Голованева 2019: 190].

В. И. Лагутин одним из первых предложил рассматривать драматургический диалог «в системе понятийно-терминологических категорий теории речевых актов» [Лагутин 1991]. Продолжая эту идею, О. Л. Панова определяет диалог как систему «оформленных по законам воспроизведённого реального речевого общения» «взаимосвязанных речевых актов, направленных на раскрытие характеров персонажей в различных ситуациях их взаимодействия», целью которой является адекватное читательское восприятие и раскрытие авторского замысла [Панова 2001: 7, 25]. Исследователь рассматривает, какие иллокутивные функции могут выполнять реплики персонажей драматургического текста, содержащие образные языковые средства [Панова 2001: 39]. А. Д. Степанов обращается к коммуникативной проблематике текстов в творчестве А. П. Чехова и рассматривает тактики персонажей, из которых складывается стратегия автора, организующего коммуникацию между героями произведения [Степанов 2005].

Таким образом, драматургический диалог, смоделированный в соответствии с общим авторским замыслом, изображенными ситуациями общения, коммуникативными намерениями говорящих и их прагматическими установками, содержит сведения о характеристиках персонажей, их взаимоотношениях, социальном статусе и языковой компетенции.

1.2. Эксплицитность и имплицитность драматургического диалога

Сведения о важных составляющих образа персонажа драматургического произведения (гендерной, национально-расовой, локальной и темпоральной характеристиках, социальном статусе, эмоциональном состоянии в момент речи и отношениях коммуникантов, чертах характера) могут содержаться в собственной речи героя, в речи его собеседника и в речи других персонажей о нем и выражаться эксплицитными и имплицитными средствами [Жданович 2009: 9]. Имплицитному контексту, или подтексту, в драматургическом диалоге уделяется особое внимание [Борисова 2010: 9; Ермакова 1995], поскольку для «лингвистического анализа речи действующих лиц особое значение имеет скрытый смысл, который позволяет судить о личности человека» [Жданович 2009: 8].

Согласно определению К. А. Долинина, *подтекст или имплицитное содержание*, – это та «часть информации, которая прямо не выражена в языковых знаках, составляющих высказывание, но так или иначе извлекается из него» [Долинин 2010]. Более точное и развернутое определение находим в исследовании Е. В. Ермаковой: подтекст – это смысл, «который в художественном произведении «моделируется» читателем на основе содержания текста как целого в культурно-историческом контексте»; предполагается, что подтекст «намеренно направлен на читателя, который способен извлечь этот смысл, восполняя смысловые пропуски» [Ермакова, 2010: 72]. Понятие «подтекст» противопоставлено *значению или эксплицитному содержанию высказывания (текста)* – тому содержанию, которое «непосредственно выражено совокупностью языковых знаков, из которых это высказывание составлено» [Долинин 2010].

Е. В. Ермакова разграничивает смежные понятия «косвенность» / «имплицитность»; «подтекст» / «импликация».

«Косвенность – это принцип системно-языковой организации текстового материала, который регулируют прямоту/непрямоту выражения интенции, тогда

как имплицитность – это форма существования знания в языке, речи, тексте» [Ермакова 2010: 53].

Подтекст и *импликация* представляют собой скрытый (имплицитный) смысл, но различаются областью использования и связью с планами сообщения: подтекст относится к области *мотивированности* художественной речи и связан с фатической формой общения, а импликация – к области *содержания* художественной речи и связана с информативным планом сообщения [Ермакова 1995: 23-24].

В соответствии с двумя видами коммуникации (внешней и внутренней) в драматургическом тексте исследователи рассматривают два типа подтекста: 1) *подтекст межперсонального общения (субъективно-персональный, (ситуативный) подтекст)* и 2) *подтекст авторского действия (концептуально-авторский (композиционный) подтекст)* [Ермакова 1995: 38; Борисова 2010: 10]. В рамках исследования моделирования речевого поведения персонажей, принадлежащих к одной социальной группе, нас будет интересовать только первый тип подтекста, поскольку он непосредственно имеет отношение к событийной, ситуационной и психологической мотивированности поступков и поведения персонажей [Ермакова 1995: 45, 107]. К сигналам наличия подтекста исследователь относит нарушения коммуникативных норм общения; ассоциации, параллели и аналогии с другими ситуациями; нарушение ожиданий, связанных с поведением и поступками персонажей, которые реализуются за счёт общих и частных лингвистических факторов текстообразования, действующих на интонационном, синтаксическом, ритмико-синтаксическом и лексико-семантическом уровнях диалогической речи [Ермакова 1995: 107, 108, 111].

В рамках межперсонального общения М. А. Жданович исследует эксплицитные и имплицитные словесно-речевые средства, участвующие в создании образа литературного персонажа, на лексико-фразеологическом, морфосинтаксическом и фонографическом уровнях [Жданович 2009: 9]. К эксплицитным средствам создания образа персонажа в художественном диалоге автор относит наименования черт характера, наименования лиц мужского и

женского пола, непосредственные упоминания возраста, национальности, профессии, образования, социального статуса персонажа и т. п. [Жданович 2009: 6]. Среди имплицитных средств исследователь выделяет различные стилистические приёмы (метафора, сравнение, эпитеты, ирония, языковая игра), функционально окрашенную лексику, сленг, диалектизмы, а также средства, требующие от читателя дополнительных фоновых знаний для их интерпретации (аллюзии, прецедентные тексты и имена, топонимы, упоминания дат, исторических событий, имён известных личностей, названия литературных и музыкальных произведений) [Жданович 2009: 6, 18].

В *концептуально-авторском* подтексте действия особую роль в создании образа литературного персонажа играют драматургические ремарки.

1.3. Невербальная коммуникация в драматургическом тексте

Для интерпретации мотивов, интенций, целей и поступков действующих лиц в драматургическом тексте помимо реплик персонажей необходимо учитывать авторские ремарки. Роль авторских ремарок в драматургическом тексте в последние годы стала объектом отдельных лингвистических и литературоведческих исследований [Ватсон, Яковлева, Иванова, Габдуллина 2009, Лимановская 2010, 2011; Морозова 2012; Дотмурзиева 2006; Уманская 2006; Толчеева 2007, 2014; Багдасарян 2019; Семенова 2020]. Являясь одним из элементов паратекста в драме, ремарки достаточно разнообразны по функции. Они моделируют художественное время и пространство произведения, указывают: на место или время действия; на действия героев или их интенции; на особенности поведения или психологического состояния персонажей в момент действия; на невербальную коммуникацию; на модуляции голоса героя; на адресата реплики [Николина 2008: 207]. Значительную роль в ремарках играют средства, описывающие невербальную коммуникацию: жесты, мимику, позы, интонацию персонажей. Ремарки позволяют не только сделать речевой портрет визуальным, но и передают сенсорные и эмоциональные реакции участников речевого общения, а также акустические характеристики речи. И. Б. Морозова

подчёркивает, что включение в текст описания невербальных аспектов коммуникации приближает художественный диалог к естественному, а роль авторской ремарки «как особого вида паратекста в художественном произведении заключается не в непосредственной характеристике персонажа, а в моделировании фонового знания ситуации путём описания кинетики, интонации, манеры общения персонажей» [Морозова 2012: 38].

В связи с разнообразием функций ремарок в лингвистике сложилось множество подходов к классификации паратекстовых элементов в драме.

И. Б. Морозова выделяет два основных класса ремарок в зависимости от структурно-семантической связи с диалогическими репликами персонажей. К первому классу автор относит «ремарки, занимающие независимое положение по отношению к реплике и имеющие законченный смысл и структуру», к примеру «объёмные авторские отступления и рассуждения» (так называемые беллетризованные ремарки). Ко второму классу – «ремарки, тесно связанные с репликами в структурно-семантическом и прагматическом планах и достигающие смыслового завершения только в совокупности с репликами персонажей» [Морозова 2012: 38-39].

А. Г. Багдасарян разделяет ремарки с точки зрения метатекстовой функции на *иннективные* (вставные) и *сепаративные* (отделенные). «*Иннективные* ремарки – это ремарки, которые предваряют либо подтверждают слова, представляют произносящего реплику героя, содержат указание на сценическое действие, эмоциональное состояние говорящего персонажа, его мимику и жесты, на происходящие во время реплики действия героя, к которому адресована следующая реплика. *Сепаративная ремарка* или *ремарка адресанта* всегда начинается строку, которая включает в себя реплику нового персонажа» [Багдасарян 2019: 68].

И. Н. Чистюхин предлагает разветвлённую детальную систему ремарок, включающую 19 разновидностей, часть из которых позволяет сконструировать образ персонажа:

- 1) ремарки характеристики, содержащие сведения о внешности, костюме;

2) жестовые, выполняющие бытовую, характеризующую, экспрессивную и драматическую функции;

3) жестово-эмоциональные;

4) речево-интонационные;

5) жестово-интонационные;

6) эмоциональной природы;

7) совершения действия;

8) физического состояния [Чистюхин 2002: 40-41].

К. В. Толчеева обобщает существующие типологии по семантическому принципу:

1) «описательные (панорамные, локативные, темпоральные, обстановочно-описательные, ремарки предметного мира, интродуктивные, вводные, словесные декорации);

2) эмотивно-экспрессивные (интонационно-декламационные, модально-эмотивные, эмоциональные, просодические, интроспективные, коммуникативно-направленные, ремарки психологических состояний, персонификаторы, характеризующие эмоциональное состояние персонажа, ремарки паузы и молчания);

3) кинетические, акциональные (мизансценические, проксемические, жестовые, мимические, визуальные, портретные, такесические)

Кинетические ремарки описывают особенности жесто-мимического поведения персонажа, его позы и информативно значимые телодвижения в момент речи, а также зрительный контакт.

4) структурно-композиционные, функциональные (декупаж текста, идентификация говорящего субъекта и его адресата (адресатные), находящихся на сцене действующих лиц и их перемещения (уход со сцены, выход на сцену)» [Толчеева 2014: 127].

Для анализа речевого поведения персонажей нам представляются наиболее значимыми эмотивно-экспрессивные и кинетические ремарки.

Средствами выражения *эмотивно-экспрессивных авторских ремарок* являются эмотивные наречия, эмотивные деепричастия, атрибутивные и наречные словосочетания, просодические глаголы и сочетания, отражающие особенности звучания: громкость, высоту, интонацию, тембр, скорость. Так, *интроспективные ремарки* содержат информацию об эмоциональном состоянии персонажа в момент произнесения реплики и его отношении к собеседнику или предмету разговора, а *просодические ремарки*, как правило, включают просодические глаголы и сочетания, отражающие особенности звучания (громкость, высота, интонация, тембр, скорость), глаголы звукоподражания, единицы, указывающие на психологическое и эмоциональное состояние, глаголы музыкального звучания, глаголы, отражающие содержательные характеристики речи и т. д. [Уманская 2006; Габдуллина 2009; Дотмурзиева 2006].

Языковыми средствами выражения *кинетических авторских ремарок* являются глаголы и производные от них деепричастия: глаголы движения, физического действия, говорения, зрительного и слухового восприятия, физического контакта, фазисные глаголы и другие. Единицей кинесики в паралингвистике обозначается как кинема. Такесические средства общения являются разновидностью кинетических ремарок и представляют собой динамические прикосновения к партнеру по общению в форме рукопожатия, похлопывания, обнимания, поцелуя и т. п. Этот тип ремарок характеризуют персонажей как носителей этикетных норм и демонстрирует отношение к адресату со стороны говорящего [Уманская 2006; Габдуллина 2009; Дотмурзиева 2006].

А. Р. Габдуллина рассматривает авторские ремарки как значимые культурно-семиотические единицы, с помощью которых культурно-языковые личности персонажей могут быть описаны на трёх уровнях: социокультурном, эмоционально-психологическом и духовно-идеологическом [Габдуллина 2009: 20]. Сведения об этих составляющих моделируемой личности содержат портретно-сценические ремарки, которые включают единицы, отражающие знаковый характер (а) одежды, (б) аксессуаров и (в) соматики [Габдуллина

2009: 15]. Таким образом, человеческое тело и вся его атрибутика превращаются в языки культуры и сообщают информацию не только об индивидуальных чертах человека, но выделяют его как представителя особой социальной группы, формируют образ человека определенной эпохи, культуры, социального положения [Габдуллина 2009: 15]. На наш взгляд, важным в таком случае будет не только упоминание в ремарках вещей, окружающих персонажа, но и описание характера взаимодействия с ними.

1.4. Моделирование речевого поведения персонажей в художественном тексте

Изучение коммуникации художественного текста реализуется в лингвистических исследованиях в коммуникативно-когнитивном [Болотнова 1992; Коммуникативная стилистика текста 2011; Маслова 2014], семиотическом [Казанкова 2012], лингвопрагматическом [Панова 2001; Зайцева 2002; Морозова 2012] аспектах.

Особое место в лингвопрагматическом подходе посвящено описанию речевого поведения языковой личности литературного персонажа. Этот вопрос отражён в нашей обзорной теоретической статье [Рогожина 2020а].

Художественная литература наряду с другими видами искусства понимается как вторичное моделирование действительности, а художественный диалог как специфическая модификация естественного диалога, один из способов организации высказываний персонажей [Артюшков 2003: 72], а также «обобщённая модель из языка той области жизни, которую отображает автор» [Казанкова 2012]. «Художественный диалог в действительности не диалог персонажей, а представленный в виде диалога монолог самого автора» [Виноградов 1980: 198]. «Воспроизводя чью-то устную речь, текст создаёт иллюзию, точно его производитель – какое-то конкретное лицо (то есть персонаж произведения), которое обращается к другому лицу. На самом же деле производитель такого сообщения каждый раз – сам автор» [Кожевникова 1971: 62]. Таким образом, литературный герой представляет собой «художественную модель человека» [Гинзбург 1979: 219], которую создаёт

писатель исходя из своего понимания человека, рассматриваемого с некоторой точки зрения [Чурилина 2011: 4], при этом конструирование речевого поведения персонажа не является «фотографическим воспроизведением» и «слепым копированием» [Морозова 2012: 227]. Очень точно эта идея сформулирована в исследовании М. Б. Борисовой: несмотря на то что «реалистическая драма, начиная с Пушкина и Гоголя, правдиво и разносторонне воссоздаёт законы живого речевого общения, даёт образцы внутреннего, органического сочетания индивидуального и социально-характерного в речи персонажей», тем не менее «реалистический принцип изображения характера предполагает отнюдь не зеркальное отражение обиходного языка разных социальных прослоек и не фотографирование психологических речевых проявлений», а «заключается в типизации, искусстве отыскивать ёмкие, значимые языковые средства и создавать из них стройную речевую систему героя» [Борисова 1970: 9].

В работах зарубежных и отечественных лингвистов активно разрабатывается «проблема моделирования коммуникативно-прагматической ситуации» «на основании всеобщего признания того, что речевое общение состоит из отдельных фрагментов, или квантов», которые представляют собой системные целостности, входящие в континуум социального взаимодействия коллектива и индивидов, в том числе и художественно целостного межличностного взаимодействия, воспроизведённого в драматургическом диалоге» [Панова 2001: 38].

Рассматривая феномен речевого поведения, исследователи обращаются к терминам, которые можно объединить в следующие группы:

1) *личность* (языковая [Богин 1984; Кузневич 1999; Седов 1999; Чурилина 2002, 2011; Козлова 2005; Картер 2007; Караулов 2010; Безрокова 2011; Лейко 2012; Хисамова 2013; Бец 2016; Ишмуратова 2016; Афинская 2018; Гордашникова 2021; Богатырева, Кошарная 2021], *речевая* [Томберг 2020], *коммуникативная* [Прохоров, Стернин 2006; Хисамова 2009], *модельная* [Игнатьева 2010; Чеботникова 2011], *модальная* [Чеботникова 2011]); *речевой портрет* [Винокур 1989; Панов 1990; Николаева 1991; Крысин 2001; Борисова

2006; Гафарова 2006; Ачимова 2007; Загинайко 2013; Попова 2016; Гордашникова 2021; Павлов 2022; Борисова 2023]; *речевая характеристика* [Чижевская 1986]; *лингвокультурный типаж* [Карасик 2005; Бобырева, Дмитриева 2010; Ярошенко 2011];

2) *поведение (коммуникативное* [Стернин 1989; Прохоров, Стернин 2006; Карташкова, Князева 2016], *речевое* [Полищук 2000; Гетте 2004; Чеботникова 2011, 2012; Морозова 2012; Загинайко 2013; Ишмуратова 2016], *дискурсивное* [Седов 1999; Полубиченко 2020], *языковое* [Валеева 2003]);

3) *единицы описания речевого поведения (речевые акты* [Кузневич 1999; Казанкова 2009, 2012; Карташкова, Князева 2016], *речевые действия* [Чалый 2014], *речевые шаги* [Борисова 2014]; *речевые (коммуникативные) стратегии и тактики* [Беляева 2002; Гулакова 2004; Шпильман 2006; Дадян 2012; Голованева 2013; Ишмуратова 2016; Рогожина 2016, 2019, 2020а, 2020б]; *речевые жанры* [Бабенко 2008; Карташкова, Ишмуратова 2015; Князева 2016; Томберг 2019; Рогожина 2022б; Рогожина, Байкулова 2023]; *речевые поступки* [Бабенко 2008; Борисова 2014]; *модели речевого поведения* [Гладров, Которова 2015, 2021; Каппушева 2017]; *модели коммуникативного поведения* [Гетте 2004]), *коммуникативные паттерны* [Томберг 2000].

Появление термина «*речевой портрет*» часто связывают с именем отечественного лингвиста М. В. Панова, который в середине 1960-х гг. представил идею фонетического портрета [Панов 1990]. В конце 80-х – начале 90-х гг. интерес к изучению проблемы «речевого портрета» в отечественных исследованиях возрастает. В работе «Интерпретация художественного текста» авторы определяют речевой портрет как часть общего литературно-художественного портрета персонажа, который характеризует речевую манеру говорящего [Интерпретация художественного текста 1989: 95-96]. Т. М. Николаева предлагает методику, представляющую собой анализ не всех фактов языковой системы, а фиксацию лишь ярких диагностирующих пятен» [Николаева 1991]. Метафорическое словосочетание «диагностирующие пятна» становится одним из ключевых понятий в методологии создания индивидуальных и коллективных

речевых портретов, в частности, создавая речевой портрет современного русского интеллигента, Л. П. Крысин [Крысин 2001], включает предложенное Т. М. Николаевой понятие «за основу собственной методологической конструкции и надстраивает над нею разделы, в которых изучаются неоднородность объекта, особенности набора языковых единиц, особенности речевого поведения, языковая игра» [Бойко 2008]. Нередко при создании речевых портретов исследователи [Арзямова 2016; Нехай 2021] ориентируются на типы речевых культур, которые были выделены В. Е. Гольдиным и О. Б. Сиротининой: «элитарная, «среднелитературная», литературно-разговорная, фамиллярно-разговорная, просторечная, народно-речевая и профессионально ограниченная» [Гольдин, Сиротинина 1993: 10].

Термин «языковая личность» в научный обиход вводит В. В. Виноградов, изучая соотношение языковой личности, художественного образа и образа автора, а Ю. Н. Караулов начинает рассматривать этот термин шире: как совокупность личностных характеристик человека и его вербальных особенностей, где важное место занимает глубинное языковое содержание личности, наделяющее поступки человека новыми смыслами, что позволяет через вербальное поведение оказывать влияние на других [Гафурова, Акбаров 2022: 915]. Ю. Н. Караулов предлагает трёхуровневую модель языковой личности под названием «лексикон – тезаурус – прагматикон»: 1) вербально-семантический (нулевой) уровень представляет собой традиционное описание формальных средств выражения определенных значений; в качестве единиц рассматриваются отдельные слова, вступающие между собой в грамматико-парадигматические, семантико-синтаксические, ассоциативные отношения и формирующие в совокупности вербальную сеть; стандартные словосочетания, простые фразы являются стереотипными на данном уровне; 2) лингвокогнитивный (тезаурусный, ассоциативно-вербальный, собственно семантический) уровень включает понятия (идеи, концепты), формирующие языковую картину мира говорящего и отражающие его систему ценностей; между единицами выстраиваются отношения подчинительно-координативного плана; «в качестве стереотипов на этом уровне выступают

устойчивые стандартные связи между дескрипторами, находящие выражение в генерализованных высказываниях, дефинициях, афоризмах, крылатых выражениях, пословицах и поговорках»; 3) прагматический (мотивационный) уровень в качестве единиц включает коммуникативно-деятельностные потребности личности (цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности), отношения между ними зависят от условий сферы общения, коммуникативной ситуации и коммуникативных ролей; стереотипными единицами на данном уровне являются образы (символы) прецедентных текстов культуры [Караулов 1989: 5; Караулов 2010: 52-56, 177].

Сопоставляя термины «речевой портрет» и «языковая личность», Д. С. Мухортов описывает речевой портрет как некоторый застывший речевой образ в ограниченном отрезке времени и определенных условиях, которые связаны с особенностями жанра и регистром речи, в то время как «языковая личность» обладает динамикой в своём развитии [Мухортов 2014: 169]. Исследователь С. В. Леорда предлагает такое определение: «речевой портрет – это воплощённая в речи языковая личность» и называет изучение речевого портрета одним из направлений исследования языковой личности [Леорда 2006].

Термин «коммуникативное поведение» впервые используется в работе И. А. Стернина в 1989 г. и понимается как национальное поведение: «совокупность норм и традиций общения определенного народа» [Профессиональная коммуникативная личность 2007: 7]. Впоследствии диапазон значения термина расширяется, исследуется специфика коммуникативного поведения гендерных, профессиональных, социальных, возрастных групп. И. А. Стернин и Ю. Е. Прохоров предложили три модели описания коммуникативного поведения: 1) *ситуативную*, ориентированную на коммуникативное поведение народа «в рамках коммуникативных сфер и стандартных коммуникативных ситуаций» («приветствие, извинение, благодарность, вступление в контакт, выход из общения, общение в гостях, общение в коллективе, общение по телефону, общение с детьми, национальная невербальная система»); 2) *аспектную*, направленную на описание

коммуникативного поведения по нескольким аспектам; 3) *параметрическую*, предполагающую «системное теоретическое описание коммуникативного поведения» на основе коммуникативных факторов, параметров и признаков [Профессиональная коммуникативная личность 2007: 10; Куркина, Стернин 2018: 113].

Под термином «речевое поведение» Т. Г. Винокур понимает речевые поступки индивидуумов в предлагаемых обстоятельствах, которые отражают специфику языкового существования данного говорящего коллектива в данном общественном устройстве [Винокур 1993: 159]. «Коммуникативное поведение» как наиболее широкое понятие рассматривает И. Н. Борисова, подразделяя его на речевое и неречевое поведение по критерию вербализованности. «Таким образом, речевое поведение – это вербализованная, словесно выраженная часть коммуникативного поведения» [Борисова 2009: 144].

Опираясь на сложившиеся в лингвоперсонологии концепции, современные учёные применяют их для описания речевого поведения персонажей художественных произведений, дополняя и обращаясь к терминам прагматики. Описывая речь героев художественного текста, необходимо учитывать, что персонажи, созданные автором, соотнесены с социальной действительностью, с существующими в ней социальными ролями и психологическими типами или характерами, со своей литературной ролью, своей типологической формулой, а также своими контекстами (контекстом произведения, контекстом творчества писателя в целом и т. д.) [Гинзбург 1979: 37].

Характеризуя портрет героя реалистической драмы как типизацию, обобщённый образ реального человека, М. И. Чижевская обращается к термину «литературный тип». Литературный тип содержит в себе обобщение какого-либо явления, например, отражение в характере героев социально-типических особенностей (например, национальных или классовых черт) при всём разнообразии общечеловеческих черт [Чижевская 1986: 26]. Близкие идеи находим в работе В. А. Кухаренко: «для создания <...> образа художник использует реальные характеристики реальных людей, «переплавляя» их в своём

сознании в характер-тип, характер-обобщение»; «отдельные характеры и личности, являются тем индивидуальным, конкретным, через которое постигается универсальное, общее; «они выступают носителями или противниками авторских идей, выразителями духа времени» [Кухаренко 1988: 149].

Для изучения речевой партии персонажа М. И. Чижевская предложила категориальный метод [Чижевская 1986]. *Категория социолингвистической обусловленности* предполагает, что на речевой портрет персонажа оказывают влияние такие факторы, как социальное положение, возраст, образование, профессия, и позволяет увидеть, как лексика, синтаксис, голос, акцент, произношение и манера речи указывают на социальную принадлежность говорящего [Чижевская 1986: 6]. *Категория тематического содержания* подразумевает «изучение внутренней, содержательной стороны речи персонажа», что «позволяет глубже понять не только его сущность, но и постичь форму, в которую облакаются его высказывания и суждения», а также выявить через основной тематический «стержень» его речи меру значительности персонажа [Чижевская 1986: 18]. *Категории моногlossии и полигlossии* отражает способность или неспособность персонажа пользоваться двумя разновидностями одного и того же языка (например, переключаться с литературного языка на диалект или сленг) [Чижевская 1986: 30-31].

Исследуя речевую характеристику литературного героя, В. А. Кухаренко предлагает подход, в котором речевая партия персонажа содержит три яруса: I. Общеразговорный; II. Групповой; III. Индивидуализирующий [Кухаренко 1988: 159]. Первый ярус наполняют слова широкой семантики и многозначные слова, стандартно-разговорная лексика, разговорные клише, эллиптическое усечение фразы, уменьшение её длины и упрощение её структуры, резкое сокращение употребления абсолютных и причастных оборотов, стянутые глагольно-местоименные и глагольно-отрицательные формы. Во втором ярусе используются средства, создающие типизированный образ: стилистически окрашенная лексика, нарушения грамматической и орфоэпической нормы, стандартизованный, постоянный графон. Третий ярус формируют средства,

используемые для создания индивидуализированного образа: индивидуальный, сквозной (семиотический) повтор; индивидуальный, окказиональный графон; слова с индивидуально-ассоциативным значением. [Кухаренко 1988: 159]. Обращаясь к данному подходу, Н. Б. Можаяева описывает лексикон одной социальной группы персонажей, а именно свах («свах по дворянству» и «свах по купечеству») на материале творчества драматурга А. Н. Островского, и характеризует речь таких персонажей как просторечно-профессиональный тип старой Москвы [Можаяева 1989]. Воплощение речи свахи в произведениях Островского, чеховского унтера Пришибеева, пушкинского Савельича, гоголевского Манилова, старообрядцев Мельникова-Печерского, чиновников и помпадуров Щедрина А. И. Ефимов называет *социально-речевыми стилями* [Ефимов 1957: 54]. Под этим термином автор понимает отличающиеся специфическими особенностями словоупотребления («подбор слов, их расположение, употребление некоторых из них в особых значениях, использование излюбленных оборотов и выражений, своеобразие произношения» и т. п.) многочисленные разновидности общенародной разговорно-бытовой речи, носителями которых являются различные социальные прослойки» [Ефимов 1957: 53-54].

Е. А. Елина на материале русской прозы XIX – начала XX века исследует социолингвистические особенности речи военных [Елина 1997]. Методика описания речевого поведения персонажей включает разветвлённую фреймовую классификацию, в основе которой находятся предметно-тематические группы стереотипных, неизменных высказываний отдельной социальной группы, а также их аналогий, «связанных с типологией ситуаций, в которых реализуются речевые сюжеты» [Елина 1997: 80-81]. В первую предметно-тематическую группу были определены все высказывания, относящиеся к армейской службе (команды-императивы; приветствия, благодарность, вопросы и распоряжения командира перед строем; солдатские и офицерские уставные стереотипные реакции и т.п.), а во вторую группу – общечеловеческие (внеармейские) ценности и быт (отношение к жизни и надежды на изменение; о женщинах и о любви; о природе;

досуг и т. д.) [Елина 1997: 82-83]. При выделении социолингвистических аналогий автор опирается на следующие признаки: тип ситуации, предмет речи, пресуппозицию коммуникантов, синонимию лексики или контекста [Елина 1997: 106]. Фреймовый подход прослеживается в описании языковых и стилистических особенностей персонажей, например, фрейм «Владение нормами языка» включает проявление грамотности/неграмотности, образованности в речи военных разных званий, а также описание «фатовского жаргона офицеров», а фрейм «Речевые средства экспрессии» представлен инвективными лексическими единицами, чертами книжного романтизма в речи офицеров и междометных восклицаний с формально-религиозными номинациями. Кроме того, автор исследует особенности профессионального лексикона и обращений.

Развивая идеи Ю. Н. Караулова, Л. Н. Чурилина в своей работе предлагает модель языковой личности, соотнесенной с реальным социальным типом «нигилист» на материале высказываний персонажа романа Ф. М. Достоевского «Бесы» Петра Верховенского и героини романа Н. С. Лескова «На ножах» Анны Скоковой. В структуре модели «языковой личности» Л. Н. Чурилиной рассматривается «индивидуальный лексикон персонажа, индивидуальная картина мира (концептосфера) и прагматикон, или эксплицируемые в тексте коммуникативные тактики и стратегии индивидуума» [Чурилина 2002: 8].

Описывая прагматикон языковой личности персонажа Томаса Хадсона, главного героя романа Эрнеста Хемингуэя «Islands in the Stream» («Острова в Океане»), З. А. Кузневич характеризует эмоционально-оценочные высказывания, содержащие эмоционально окрашенную (положительную или отрицательную) оценку; характер категоричности в высказываниях; речевые акты аргументативного дискурса; перлокутивные высказывания; интенциональность в дискурсе [Кузневич 1999: 105-118].

Идею трёхуровневой модели лингвокультурного изучения художественного образа как совокупного лингвокультурного феномена, находим в диссертации О. В. Томберг; модель включает персонажно-контекстуальный, лингвопоэтический (содержащий лексико-грамматический, тропеический и

лингвоперсонологический подуровни) и концептуальный компоненты [Томберг 2019: 10, 67, 69]. Методика предполагает изучение инвариантных и доминантных черт образа, где под доминантой понимается система основных или наиболее частотных имагологических черт или свойств, характерных для каждого уровня анализа художественного образа [Томберг 2019: 69]. На лингвоперсонологическом уровне автор выделяет в качестве аксиологических маркеров коммуникативные доминанты образа, которые выявляются через анализ речевых жанров персонажей, а в каждом речевом жанре выявляет коммуникативные ходы или речевые стратегии и тактики, реализующиеся с помощью характерных для них лексических и грамматических конструкций [Томберг 2019: 86, 106]. В репертуар рассмотренных автором речевых жанров входят *информативные* (согласие, признание, совет, назидание, жалоба, приговор); *оценочные* (похвала, автопохвала, обвинение/упрек); *императивные* (просьба, обещание, приказ, директива, менасив/угроза); *ритуальные/этикетные* (извинение, пожелание) и др. [Томберг 2019].

В исследовании Г. Г. Хисамовой выделяется два типа языковой личности: конфликтный («энергичные», «крепкие» люди) и «демагоги») и центрированный («чудики») в рассказах В. М. Шукшина [Хисамова 2007: 269-314], С. Р. Ишмуратова [Ишмуратова 2016] продолжает исследование в заданном направлении и сравнивает типы языковой личности в рассказах В. М. Шукшина и В. П. Астафьева, описывая их в социально-психологическом, гендерном и национально-культурном аспектах и характеризуя особенности их речевого поведения с помощью выявления ведущих стратегий и тактик. Во многих работах большое внимание уделяется особой коммуникативной стратегии – «речевой маске» [Шпильман 2006; Чеботникова 2011; Ишмуратова 2016].

Прагматический подход к исследованию социальных речевых портретов литературных персонажей, условно разделенных на группы «элита», «рабочие и служащие» и «люмпены», предлагает И. Б. Морозова, используя категорию вежливости и классификацию прагматических типов предложений Дж. Лича, которая включает «*компетитивы* (иллокутивная цель конкурирует с социальной:

приказы, вопросы, требования, просьбы); *конвиивалы* (иллокутивная цель совпадает с социальной целью: предложения, приглашения, приветствия, поздравления); *коллаборативы* (иллокутивная цель безразлична для социальной цели: утверждения, сообщения, объявления, информирование); *конфликтивы* (иллокутивная цель находится в конфликте с социальной целью: угрозы, обвинения, проклятия, выговоры)» [Морозова 2012: 225-226].

В статье Л. В. Полубиченко [Полубиченко 2021] рассматривается речевой портрет коллективной культурно-языковой личности советского москвича 30-х гг., автор описывает интонацию, лексические и стилистические средства, синтаксические конструкции, а также речеповеденческие тактики. Под коллективной культурно-языковой личностью автор понимает «типичного представителя данной языковой общности и более узкого входящего в неё речевого коллектива, совокупного или усредненного носителя данного языка со всеми характерными для него особенностями вербального и невербального поведения, которые общество прививает своим членам в ходе сохранения и передачи культурного опыта» [Полубиченко 2020: 20; 2021: 73]. «Узнаваемые образы представителей определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества», называют лингвокультурными типажамми [Карасик, Дмитриева 2005: 8]. О. В. Лутовинова подчёркивает, что «лингвокультурный типаж» является характеристикой языковой личности сквозь призму её коммуникативного поведения и представляет собой «обобщение как вымышленных персонажей, так и реально существующих лиц» [Лутовинова 2009: 226-227].

Модельными личностями называются наиболее яркие примеры лингвокультурных типажей, являющиеся образцами для подражания и стереотипами поведения, оказывающими «существенное воздействие на культуру в целом» и служащие «своеобразным символом данной культуры» [Карасик 2002: 11]. А. П. Романенко вводит понятие *семиотический портрет литературного персонажа*, который включает описание особенностей внешности, костюма, манер, поведения, речи, которые наделены характеризующими

значениями и могут приобретать символические коннотации, или ключевые знаки, имеющие семиотическую природу [Романенко 2012]. Исследователь пишет о двух типах ключевых слов: «Первый тип – слова, представленные в тексте эксплицитно, явно, как некие знаковые ярлыки. Они находятся «на поверхности» текста и легко опознаются реципиентом. <...> Ключевые слова второго типа представлены в тексте имплицитно, и они, как правило, не замечаются реципиентом. Эти слова как бы прячут символический компонент своего значения, они «мелькают» и кажутся обычными словами. <...> их можно назвать архетипическими ключевыми словами» [Романенко 2012: 832]. А. П. Романенко создаёт целый ряд семиотических портретов: советского человека в творчестве М. Булгакова [Романенко 2012], интеллигента в произведениях М. Зощенко, советского служащего в романах И. Ильфа и Е. Петрова [Романенко 2021].

Модели речевого поведения конструировали И. Н. Борисова [Борисова 2003, 2009, 2014], Е. Ю. Гетте [Гетте 2004], В. Гладров и Г. Е. Которова [Гладров, Которова 2015, 2021].

И. Н. Борисова разрабатывает структурно-динамическую модель речевого поведения и предлагает рассматривать речевое поведение как синтагматическую последовательность речевых поступков. И. Н. Борисова подчёркивает: «Коммуникант совершает речевой поступок, когда требуется разрешение некоторой проблемной прагматической ситуации коммуникативными средствами, совершая речевые действия» [Борисова 2003] и принимает речевой поступок за дискретную единицу описания речевого поведения. По мнению исследователя, речевой поступок обладает «всеми свойствами речевого поведения: вербализованностью, семиотичностью, контекстной обусловленностью, синтагматической, социальной и психологической детерминированностью» [Борисова 2009: 181-182]. Внутренняя структура речевого поступка включает четыре этапа:

- 1) мотивирующее коммуникативное состояние в контексте текущего диалогического взаимодействия (волевое, интеллектуальное, эмоционально-оценочное, фатическое);

- 2) коммуникативный смысл речевого действия (одобрение, поощрение, запрос/передача информации, выражение оценки или эмоции и др.);
- 3) формирование коммуникативной интенции (прагматический выбор);
- 4) языковое оформление (стилистический выбор) [Борисова 2009: 145].

В процессе формирования речевого поступка И. Н. Борисова условно выделяет два этапа (когнитивный – доречевое планирование и речевой – языковая реализация) и два аспекта (интерактивный – социальная интеракция и собственно коммуникативный – речевое взаимодействие). В первой фазе доречевого этапа речевого поступка происходит выбор коммуникативной тактики (КТ), во второй фазе – выбор речевого жанра (РЖ, в третьей фазе – языковое кодирование речевого жанра в формах языка общения в конкретном высказывании – речевом шаге (РШ). Таким образом, полная динамическая структура речевого поступка предстает в виде формулы: РП = КТ - РЖ – РШ. Коммуникативное намерение, речевая интенция (РИ) выполняет объединяющую функцию и лежит в основании классификации и для речевых актов, и для речевых жанров, и для коммуникативных тактик [Борисова 2014: 90].

На основе существующих коммуникативных теорий (теории речевых актов, теории речевых жанров, теории коммуникативных стратегий и тактик) И. Н. Борисова создаёт функционально-прагматическую классификацию речевых поступков на основании их коммуникативного смысла. Эта классификация речевых поступков была применена к анализу коммуникации в художественном тексте: Л. Г. Бабенко и М. В. Ползунова рассмотрели жанр «признание в любви» и продемонстрировали эффективность этого подхода [Бабенко, Ползунова 2008].

Е. Ю. Гетте разрабатывает параметрическую модель описания гендерного коммуникативного поведения на основе модели описания национального коммуникативного поведения И. А. Стернина. Структура модели содержит уровни единиц разной степени обобщения: более 20 факторов, объединяющих наиболее обобщённые признаки; более 100 параметров; более 500 признаков, представляющих собой наиболее детальную характеристику коммуникативного поведения [Гетте 2004].

В. Гладров и Е. Г. Которова предлагают модель речевого поведения (МРП) в качестве базовой единицы коммуникативно-прагматического анализа. Модели речевого поведения лежат в основе стереотипных коммуникативных действий и «включают в себя некий набор вербальных (и/или невербальных) действий и распространяются на повседневные ситуации межперсонального общения, ограниченные относительно небольшим временным отрезком» [Гладров, Которова 2015: 29]. Такие модели предназначены для контрастивных исследований коммуникативного поведения представителей разных лингвокультурных сообществ. Рассматривая коммуникативное поведение в русской и немецкой культуре, авторы используют три группы МРП: 1) Этикетные речевые действия (Приветствие, Прощание, Благодарность, Извинение, Поздравление, Знакомство, Compliment, Соболезнование); 2) Информационные речевые действия (Согласие, Отказ, Пожелание, Приглашение, Обещание, Разрешение, Упрек, Оскорбление); 3) Побудительные речевые действия (Просьба, Совет, Предложение, Предостережение, Угроза, Запрет) [Гладров, Которова 2015].

Многообразие подходов позволяет рассмотреть речевое поведение персонажа с использованием речевых стратегий и тактик, речевых актов, речевых жанров и моделей речевого поведения, однако остаётся нерешённым вопрос, каким образом автор может моделировать поведение целой социальной группы в рамках художественного текста. Рассмотренные подходы, на наш взгляд, имеют множество точек пересечения, которые могут лечь в основу комплексной методики, изложенной в статье [Рогожина 2022а]:

1) нормы этикета: И. Н. Борисова выделяет «Социально-этикетные экспрессивы (социативы)», одним из факторов параметрической модели Е. Ю. Гетте является «Соблюдение норм речевого этикета», а «Этикетные речевые действия» составляют целую группу моделей речевого поведения В. Гладрова и Г. Е. Которовой;

2) организация коммуникации: (факторы Е. Ю. Гетте «Установление коммуникативного контакта», «Поддержание коммуникативного контакта», «Характер выхода из коммуникации», «Тематическая направленность общения»,

«Коммуникативный контроль», «Коммуникативная доминантность» и «Регулятивность» пересекаются с «Коммуникативными регулятивами» И. Н. Борисовой.

3) эмоциональность общения: фактор «Коммуникативная эмоциональность» Е. Ю. Гетте и Эмоционально-личностные экспрессивы (эмотивы) И. Н. Борисовой.

4) выражение оценки: фактор «Коммуникативная оценочность» Е. Ю. Гетте и Валюативы И. Н. Борисовой.

5) аргументирование: факторы «Аргументированность», «Обсуждение разногласий» Е. Ю. Гетте и Экспликативы И. Н. Борисовой.

6) побуждение: директивы И. Н. Борисовой и Побудительные речевые действия В. Гладрова и Г. Е. Которовой.

Таким образом, для конструирования модели речевого поведения группы персонажей необходим комплексный подход. Контрастивное исследование позволит сравнить коммуникативные особенности поведения представителей разных социальных групп в типовых коммуникативных ситуациях и выявить специфические модели речевого поведения, с помощью которых авторы создают образ представителей отдельной социальной группы.

1.5. Лингвокультурный типаж «интеллигент»

Интерес к феномену интеллигенции в русской культуре прослеживается на протяжении значительного периода в отечественной философии, культурологии и лингвистике.

Проблеме интеллигенции посвящено множество философских дискуссий, которые начались ещё в 1860-70-е гг. в русской публицистике в идеях «мыслящего пролетариата» Д. И. Писарева, «критически мыслящих личностях» П. Л. Лаврова, «кающихся дворянах» Н. М. Михайловского [Диденко 2000: 51]. Полемика 1890-х гг. между народниками и марксистами также стала «крупным рубежом в развитии самосознания интеллигенции» [Там же: 52]. В начале XX столетия наибольшую реакцию вызвал сборник «Вехи» в 1909 г., ставший

настоящей сенсацией в интеллектуальной жизни России [Там же: 52-53]. Интеллигенция понималась веховцами как «носитель определенного типа сознания («интеллигентщины» – Н. Бердяев)», важнейшими характеристиками которого были «народопоклонничество», «безрелигиозность», «противогосударственность», «космополитизм», политикоцентризм, то есть «отчуждённость («отщепенство» – П. Струве) от выработанных русским обществом традиционных социокультурных норм, переходящей в радикальный разрыв с ними». [Там же: 119]. Критики «Вех» и даже некоторые идейные сторонники сразу обратили внимание на «отсутствие четкости определений и единства в осознании рамок понятия интеллигенции», позднее Е. Н. Трубецкой уточнял, что предметом их рассуждений служит не вся интеллигенция, а только та, которая активно участвовала в революции 1905 г. и её подготовке, а именно радикальная интеллигенция [Там же: 119-120]: «Эта критика в действительности относится не к интеллигенту вообще, а к типичному интеллигенту-радикалу» [Трубецкой 1909: 11].

В. В. Глебкин пишет работу «Можно ли «говорить ясно» об интеллигенции?» [Глебкин 2002], С. М. Климова анализирует мифы о русской интеллигенции [Климова 2003]. Традиционно в социальную группу «интеллигенты» включают людей, профессионально занимающихся умственным – преимущественно сложным и творческим – трудом, однако нередко подчёркивается, что «русская интеллигенция принципиально отлична от интеллектуалов и является специфическим явлением русской жизни, хронологические рамки которого определяются второй половиной XIX в. по сегодняшний день» [Климова 2003: 26]. Такой позиции придерживались Д. С. Мережковский, Н. А. Бердяев, Г. П. Федотов, утверждая, что «интеллигенция – сугубо русское, национальное явление, наше «чудо и чудовище», не имеющее аналогов в европейской культуре», апеллируя к наличию в иноязычных словарях слова *intelligentsia* с пометой 'Rus' [Соколов 2005: 58]. В то же время М. Л. Гаспаров доказывал, что «русская интеллигенция была западным интеллектуальством, пересаженным на русскую казарменную почву»

[Гаспаров 1999: 21]. М. Ю. Лотман отмечал, что «проинтеллигентски настроенные авторы, как правило, подчёркивали её западный характер, тогда авторы антиинтеллигентской направленности она, напротив, представляет собой специфически российский феномен в истории мировой культуры» [Лотман 1999].

Е. В. Бобырева и О. А. Дмитриева отмечают, что «Русская интеллигенция и западный интеллектуализм действительно имеют общие черты, поскольку восходят к одному источнику», а «русская интеллигенция возникла в процессе распространения в России западной культуры» [Бобырева, Дмитриева 2010: 30-31]. При этом, на их взгляд, лексема «интеллигенция» хотя и предполагает некоторую образованность, всё же в первую очередь подразумевает определенный тип мышления и мировосприятия, который находит своё отражение в речи интеллигентов. Внимание лингвистов к этой проблеме отражено в исследованиях, которые посвящены фонетическим особенностям языка интеллигентов [Поливанов 1968], созданию речевого портрета интеллигента [Борисова 1968, 2006; Крысин 2001, 2003], описанию лингвокультурного типажа интеллигента [Карасик 2005; Бобырева, Дмитриева 2010], эволюции этого лингвокультурного типажа [Ярошенко 2010, 2011], языковой личности современной российской интеллигенции [Баландина 2013], описанию семиотического портрета интеллигента [Романенко 2018]. Сопоставление научной [Теплинский 2006; Пителина 2011; Синельникова 2015; Ростовцева 2024], гуманитарной [Федорова 1999], технической [Федорова 1999] и творческой [Белунова 1998; Черняева 2008; Курьянович 2014, Дубровская 2017, Кучерявых 2018] интеллигенции и её отражение в культуре разных эпох представляет отдельный интерес.

Несмотря на множество существующих словарных толкований и исследований, *интеллигенция* и *интеллигент* остаются сложными и противоречивыми понятиями, восприятие которых зависит от множества факторов. В. И. Карасик справедливо называет «отношение к интеллигенции и её представителям в России <...> эмоционально маркированным – от признания этой большой и весьма разнородной социальной группы хранителями культуры до

обвинения интеллигентов во всех бедах, происходящих со страной» [Карасик 2005: 25].

В. В. Дементьев в монографии «Русские речевые жанры» [Дементьев, Балашова 2022: 77] подчёркивает уникальность значимых для русского языка и русской культуры оппозиции «народ ~ интеллигенция» и связанной с ней оппозицией «интеллигент ~ светский человек», что отражается в философских, литературно-критических работах [Интеллигенция. Власть. Народ 1992] и научных исследованиях [Фенина 2005]. В. В. Фенина выделяет четыре «разновидности человека дворянского происхождения» в зависимости от поведения в свете: 1) «светский щёголь (петиметр, денди, кокетка, светский лев/светская львица)»; 2) «интеллигентный светский человек»; 3) «полусветский человек», носитель мещанской культуры и 4) «несветский дворянин», «сознательно избегающий света или тяготящийся им» [Фенина 2005: 98-105]. Интеллигентного светского человека автор характеризует как человека, для которого ведение светской жизни является непринужденной формой поведения и способствует самореализации; речь представителей этого типа включает рассуждения на философские темы, основывается на этикетно-нравственных категориях, тяготеет к естественности и искренности, в связи с чем может содержать эмоциональные, экспрессивные, шутливые или ироничные высказывания [Фенина 2005: 99]. Даже обращение к иноязычным вкраплениям в речи светских интеллигентов, по мнению исследователя, лишено наигранности и подражательства, напротив, является проявлением искренности, поскольку сами суждения формулируются «в категориях русской ментальности» [Фенина 2005: 100].

Опираясь на словарные дефиниции, В. И. Карасик выделяет «следующие признаки в значении слова «интеллигент»: 1) человек, 2) зарабатывающий на жизнь трудом, 3) занимающийся умственным трудом, 4) занимающийся умственным трудом профессионально, 5) обычно образованный, 6) обладающий большой внутренней культурой, 7) хорошо воспитанный, деликатный, 8) нерешительный, колеблющийся, подверженный сомнениям» [Карасик 2005: 33].

В статье «Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность» М. Л. Гаспаров пишет, что понятие «интеллигенция» в русском языке, в русском сознании эволюционирует следующим образом: сперва это «служба ума», потом «служба совести» и, наконец, «служба воспитанности» [Гаспаров 2000]. В то же время учёный обращает внимание на формирование производных от слова интеллигенция: слова «*интеллигентный*», «*интеллигент*» и «*интеллигентский*». Два паронима «интеллигентный» и «интеллигентский» в толкованиях приобретают кардинально противоположные смыслы: лексема *интеллигентный* трактуется в словарях как «присущий интеллигенту, интеллигенции» с положительным оттенком: «образованный, культурный», в то время как лексема *интеллигентский* определяется как «свойственный интеллигенту» с отрицательным оттенком: «о свойствах старой, буржуазной интеллигенции» с её «безволием, колебаниями, сомнениями». В сочетании со словами «внешность», «поведение» определение «*интеллигентный*» воспринимается носителями языка как подлинное, а определение «*интеллигентский*» представляется напускным. Тонкости значений слов прослеживаются в антонимических парах: антоним для слова *интеллигентный* – невежа, а для слова *интеллигент* – хам, что подчёркивает важность признака «*культурный*», под которым понимается не столько «просвещённый, образованный, начитанный», сколько «обладающий определенными навыками поведения в обществе, воспитанный» [Гаспаров 2000].

Л. П. Крысин разграничивает понятия «интеллигент» и «интеллигенция», определяя интеллигенцию как слой людей, обладающих определенным уровнем образования и культуры и занятых умственным трудом, а интеллигента как человека, обладающего большой внутренней культурой, который не обязательно должен являться представителем этого социального слоя и иметь высшее образование: «интеллигента можно встретить и в университетской аудитории, и в заводском цеху, и за штурвалом комбайна» [Крысин 2001: 92].

Рассматривая интеллигенцию как концепт русской культуры, Ю. С. Степанов подчёркивает уникальность самого названия: «по внутренней форме это слово от лат. *intellegentia* – означает высшую степень сознания,

самосознания», т. е. класс интеллигенции назван как «самосознающий», в то время как обычно общественные классы носят названия, которые соответствуют своему основному признаку (например, «рабочие», «предприниматели» и т. д.) [Степанов 2004: 688-689]. Автор исследует историю термина и концепта интеллигенции в культуре Рима, Европы XIX в., России XIX-XXI вв. и связывает появление и распространение понятия «интеллигенция» в России со ставшими популярными публикациями курсов лекций Гумбольдта Гизо, работами Фридриха Гегеля и Карла Маркса, где в последних «интеллигенция» характеризует не отдельную социальную группу, а социальное, историческое самосознание всего народа в процессе государственного строительства [Степанов 2004: 690-692].

В воспоминаниях вдовы поэта Осипа Мандельштама Надежды Мандельштам Ю. С. Степанов находит размышления о сложности формулирования понятия и важнейший, по мнению исследователя, опознавательный признак для русской интеллигенции: «Никто не может определить, что такое интеллигенция и чем она отличается от образованных классов. Это понятие историческое, оно появилось в России и от нас перешло на Запад. У интеллигенции много признаков, но даже совокупность их не даёт полного определения. <...> Любой из признаков интеллигенции принадлежит не только ей, но и другим социальным слоям: известная степень образованности, критическая мысль и связанная с ней тревога, свобода мысли, совесть, гуманизм... <...> У русской интеллигенции есть один особый признак, который, вероятно, чужд Западу. <...> Однажды Осип Мандельштам спросил меня, вернее, себя, что же делает человека интеллигентом. Само слово он не употребил – оно в те годы подверглось переосмыслению и надругательству, а потом перешло к чиновным слоям так называемых свободных профессий. Но смысл был именно тот. «Университет? спрашивал он. – Нет... Гимназия? ... Нет... Тогда что же? Может, отношение к литературе? ... Пожалуй, но не совсем...». И тогда, как решающий признак он выдвинул отношение человека к поэзии. У нас поэзия играет особую

роль. Она будит людей и формирует их сознание. Зарождение интеллигенции сопровождается сейчас небывалой тягой к стихам» [Степанов 2004: 708-709].

По словам М. Ю. Лотмана, интеллигентский дискурс является метаязыком русской культуры, порожденным и гомоморфным ей, семантически от неё зависимым и включающим такие дискурсивные категории, как «свобода», «жертвенность», «оторванность интеллигенции от народа, противопоставленность ему», «толерантность в национальном вопросе», «правдоискательство», «повышенная аксиологичность», «литературность и мифологичность» [Лотман 1999].

Т. Г. Винокур подчёркивала, что интеллигенции свойственно «наибольшее количество как постоянных, так и ситуативно-переменных речевых ролей»: «интеллигентный носитель языка способен без видимых затруднений принять нужную речевую роль не только внутри нейтрально-литературной диглоссии, но и на её просторечных, диалектных, профессиональных и диахронных границах», что обуславливает стилистический разброс тезауруса речи интеллигенции и «расшатывает монолитность социально-психологического языкового статуса интеллигенции» [Винокур 1993: 62].

Л. П. Крысин выделяет следующие особенности, характерные для речевого поведения интеллигенции: диглоссность/полиглоссность, выражающаяся в умении «переключаться в процессе коммуникации с одних разновидностей языка на другие в зависимости от условий общения», избирательность в отношении выбора формы обращения; употребление имён литературных героев или исторических лиц как символов определенных человеческих свойств; обилие цитат и аллюзий из художественных произведений; языковая игра [Крысин 2001: 100-104].

Изучению речи интеллигентов разных временных срезов посвящены многие работы представителей саратовской лингвистической школы [Борисова 1968, 2006; Ярошенко 2010, 2011; Романенко 2018].

М. Б. Борисова описывает речевые портреты персонажей-интеллигентов на материале драматургии А. П. Чехова и М. Горького [Борисова 2006]. Автор ограничивает выборку персонажами, которые репрезентируют данный

лингвокультурный типаж только с положительной авторской оценкой. Исследователь придерживается следующей структуры описания речевого портрета: 1) изучение монологических партий персонажа, в которых выражены взгляды героя, демонстрируются его языковые способности и раскрывается его индивидуальность и творческое начало его личности; 2) изучение диалогов, поскольку «в диалогической соотнесенности речевых средств, в глубокой внутренней обусловленности слова ситуацией» индивидуализация имеет особое проявление [Борисова 2006: 24, 28]. Отдельное внимание исследователь уделяет стилистическим контрастам, которые драматург использует при создании персонажей [Борисова 1968]. *Социально-речевые контрасты* в форме семантико-стилистических противопоставлений могут служить средством выявления идеологического конфликта; *стилистические контрасты в социально однородном диалоге* представляют собой контрастное совмещение лексико-семантических и синтаксических единиц, принадлежащих к разным стилям; *диалогические контрасты* носят логико-семантический характер, т. е. предполагают столкновение лексики разных смысловых сфер в изображении особенностей диалогической речи персонажей, способствуя раскрытию их характера через *иронию и сарказм в речевом стиле персонажа и т.п.*; *драматургический контраст* отражает искусственную природу драматического диалога, управляемого автором, способствует пониманию скрытого смысла (подтекста) [Борисова 1968]. М. Б. Борисова приходит к выводу, что для персонажей-интеллигентов в рассмотренных драматургических текстах свойственна смелая и резкая критика социальных порядков, ничтожности интересов окружающих; вера в будущее и желание «открыть глаза» людям; честность, смелость, интеллектуальность, нравственность, возвышенность. Эти качества репрезентируют такие языковые средства, как метафоры, маркированное сочетание книжной и разговорной лексики, контекстные синонимы, фразеология морально-этического, отвлеченного, социально-политического характера и экспрессивный синтаксис.

Семиотический портрет интеллигента 1930-1940-х гг. создаёт А. П. Романенко, обращаясь к рассказам и фельетонам М. Зощенко, который, по мнению исследователя, «надевает маску» и изображает героя-интеллигента глазами «простого человека» [Романенко 2018]. Для составления семиотического портрета А. П. Романенко сравнивает художественные образы «простых людей» и представителей интеллигенции по 11 параметрам: социальному статусу, профессиональной принадлежности, наличию образования, склонности к творческой деятельности, мироощущению и жизнеспособности, характеру, особенностям речи, следованию нормам этикета, склонности к рефлексии, внешности и костюму. В результате интеллигент в творчестве М. Зощенко предстает как приспособленец, лишний человек, занимающийся практически незначимой деятельностью, имеющий образование, склонный к творчеству и рефлексии, обладающий пессимистическим мироощущением, слабым характером и физическим здоровьем, владеющий нормами литературной речи и этикета, выглядящий галантно и изысканно.

Л. М. Каппушева исследует особую модель речевого поведения советской интеллигенции послевоенной эпохи – эзопов язык, который основан на завуалированном выражении идеологически недопустимого комплекса значений и смыслов [Каппушева 2017: 189]. К эзопову языку обращаются в своём творчестве многие советские поэты, писатели и драматурги, а в 60-е гг. прошлого века «эзопов язык постепенно переступает границы словесного искусства и превращается в особый стиль мышления и поведения, определяющий облик всей советской послевоенной эпохи» [Каппушева 2017: 190]. М. А. Дакоро указывает на определенные различия, которые демонстрирует советская интеллигенция на разных этапах своего существования: «В частности, некоторые отечественные исследователи отмечают, что в 60-е г. XX века часть советской интеллигенции начинает ощущать свою преемственность с дореволюционной интеллигенцией, с присущей ей особой этикой служения народу и пафосом свободы»; «для советской интеллигенции 30-40-х годов такие установки не были характерны» [Дакоро 2014: 250]. Л. Б. Брусиловская отмечает, что в эпоху «оттепели»

«интеллигент уже не вызывает одним своим видом недобрых подозрений: в эпоху освоения ядерной энергии и космических полетов, перманентных «обгонов Америки», его роль в советском обществе и его научно-техническом перевооружении становится неизмеримо выше, нежели деятельность простого советского функционера», «учёный интеллигент в общественном мнении отныне обладает неким едва ли не сакральным «знанием», которое доступно только избранным, из-за чего интеллигент получает право на особое к нему отношение – как к творческой, созидательной силе советского строя» [Брусиловская 2019: 66]. «Оттепель 1960-х гг. возродила смысл понятия «интеллигенция» [Агапова 2015: 95].

По мнению И. В. Рудаковой, «интеллигенция играла большую роль в формировании советского общества», а в 70-гг. XX века был расцвет советской модели общества и окончательное формирование «ментальности советского человека, а, следовательно, интеллигенции» [Рудакова 2020: 105]. В СССР 1960-80-х гг. наиболее активной группой в среде интеллигенции становятся диссиденты, которых Ю. С. Степанов называет носителями социального самосознания [Степанов 2004: 693]. Б. А. Успенский прямо называет «логически определяющим признаком русской интеллигенции принципиальную невовлечённость в политические структуры. Идеальный её тип – диссиденты, идущие в истопники и дворники, чтобы только не служить неприемлемой власти. (Этот тип маргинальности называется богемой; он выработался в романтическую эпоху среди людей искусства, теперь он распространился на людей науки)» [Гаспаров 2000]. В то же время существовали «приспособленцы», лагерь интеллигенции, противоположный «диссидентам», ставший на сторону советской власти: «профессора, читающие лекции на рабфаках, и художники, возглавившие различные союзы» [Рудакова 2021: 516-517].

О. А. Ярошенко исследует эволюцию понятийной составляющей лингвокультурного типажа «русский интеллигент» на материале словарных статей и художественных произведений середины XIX – начала XXI века» и разделяет путь его развития на 4 этапа: 1) дореволюционный, 2) ранний советский,

3) советский, 4) постсоветский/современный [Ярошенко 2010: 6]. Такие признаки, как «занятие умственным трудом» и «образование» автор прослеживает на протяжении всех периодов. К постоянным признакам исследователь относит особенности речи интеллигентов: модуляцию голоса, интонацию, тембр, четкую артикуляцию, хорошую дикцию, склонность к абстрактным темам в разговоре, развитость речи, большой словарный запас, наличие аллюзий, реминисценций и цитат, основными источниками которых выступают литература, история, Библия, мифология, театр, живопись, поэзия, идиоматика [Ярошенко 2011: 100].

Признаки «жертвенность» и «служение общественному подвижничеству», по мнению О. А. Ярошенко, зародились в дореволюционный период, поскольку считались в то время «самыми важными для отнесения человека к представителям интеллигенции» [Ярошенко 2011: 100].

В советское время появляется признак «профессиональный труд» (впоследствии детализируется как «сложный, творческий, интеллектуальный труд» в современный период), оценочный оттенок «безволие, слабость, сомнение» (связанный с провозглашением пролетариата правящим классом, для которого на первый план вышла ценность физической силы), добавляется признак «любовь к музыке», признак «неумение зарабатывать деньги». В этот период «происходит статусное обесценивание работников умственного труда», в массовом сознании укрепляется «мысль о политической неблагонадёжности и мягкотелости интеллигенции, её приверженности мелкобуржуазной идеологии, постоянным колебаниям и сомнениям», что проявляется «в негативном отношении к интеллигенции в речах о её «гнилости» на различных митингах и собраниях» [Ярошенко 2011: 51]. Такое изменение значение лексемы *интеллигент* Г. Н. Складневская называет семантической поломкой слова на системном уровне: «в его денотативное ядро внедряются отдаленные от денотата ситуативные семы «непрактичный», «далёкий от жизни», «беспомощный», которые, привлекая по ассоциативной цепочке семы резко уничижительной характеристики «трусливый», «безвольный», «приниженный» и т. п., вытесняют ядерные семы «образованный», «профессионально занимающийся умственным

трудом», и вместе с ними близкие к денотату потенциальные семы «альтруизм», «совестливость», «деликатность» – и занимают всё денотативное пространство» [Скляревская 2001]. Таким образом меняется семантическое наполнение лексического значения, «система коннотаций и вместе с ними аксиологический статус слова меняется на противоположный» [Скляревская 2001].

Признаки «высокая нравственность» и «служение идеям социального мессианства», напротив, характерны для раннего и современного периода, но не отмечены в советскую эпоху; а признак «культура» советского времени расширяется на современном этапе до «носителя традиций, ценностей, норм и духовной культуры народа» [Ярошенко 2011: 74].

«В каждом условно выделенном временном периоде в литературе появляется «интеллигент нового типа», набор признаков которого значительно отличается от характеристик интеллигента «классического». В дореволюционную эпоху – это «интеллигент из купцов», в советское время – «интеллигент, опустившийся до народа», а в современной литературе, как антипод интеллигента, выводится антиинтеллигент, или энергичный хам» [Ярошенко 2011: 163].

Несмотря на обозначенные четыре этапа развития типажа, в работе О. А. Ярошенко не указываются границы раннего советского и советского периодов, а в созданных трёх понятийных каркасах типажа эти границы и вовсе нивелируются. Кроме того, из 98 рассмотренных художественных произведений, которые послужили источниками для исследования, только 5 опубликованы в советскую оттепель и послеоттепельную эпохи, поэтому, на наш взгляд, лингвокультурный типаж «советский интеллигент» может быть уточнён и дополнен.

1.6. Интеллигенция в драматургии 1960-1980 гг.

Материалом нашего исследования послужили пьесы и киносценарии 17 советских драматургов 1960-1980-х гг.: Валентина Азерникова, Анатолия Алексина, Самуила Алешина, Алексея Арбузова, Владимира Арро, Эмиля Брагинского и Эльдара Рязанова, Александра Вампилова, Александра Володина,

Григория Горина, Леонида Жуховицкого, Леонида Зорина, Сергея Михалкова, Веры Пановой, Эдварда Радзинского, Виктора Розова, Михаила Рощина.

Сложность и комплексность материала, выбранного нами для исследования, обуславливает обращение к историко-культурологическому контексту. В 60-е годы появилось множество образованных молодых людей, в особенности гуманитариев, отвергающих мещанские соблазны и расчётливый прагматизм и предпочитающих жить духовными интересами, тратя последние деньги на книги, театры, выставки [Соколов 2007: 83]. К изменениям духовной атмосферы в стране интеллигенция оказалась особенно чувствительной: на неофициальных лекциях и семинарах стали выступать независимые интеллектуалы; появились клубы самодеятельной песни; возник феномен «самиздата», позволивший особо продвинутой советской интеллигенции знакомиться с литературой самых разных жанров как зарубежных авторов, так и российских философов Серебряного века; оживляются религиозные искания в среде советской интеллигенции [Дакоро 2014: 253-254]. Начавшийся в разгар войны культурный диалог между СССР и Западом (странами антигитлеровской коалиции) продолжился в том числе благодаря военным трофеям, которые вошли в быт и образ жизни советских людей и поневоле дополнили «русскую советскую официальную культуру атрибутами европейской культуры и западного образа жизни» [Брусилловская 2022: 413].

Несмотря на то, что культуроцентричность образа жизни, как правило, является основной отличительной чертой интеллигентности, А. В. Соколов прежде всего выделяет альтруистическую озабоченность интеллигенции будущим русского народа, которая выражалась в бесконечных спорах «по своим маленьким московским кухням о «вечных вопросах» русской интеллигенции: В чём историческая миссия России? Кто виноват? Что делать?» [Соколов 2007: 83]. По мнению Е. Г. Серебряковой, в культуре «оттепели» интеллигентские «кухни» наследуют функции литературных салонов и политических клубов [Серебрякова 2012: 49].

Характеризуя мировоззрение и социальные практики советской интеллигенции этого периода, М. А. Дакоро называет стремление к дистанцированию от власти, которое выразилось в создании «неких очагов свободы и неформального общения в сфере частного, частного существования», стремление к своеобразному эскапизму [Дакоро 2014: 254]. К.Ф. Седов отмечал, что ночные споры советской интеллигенции о коренных вопросах бытия на крошечных кухнях требовали особых средств речевого поведения – «предельно неподконтрольных, антиофициозных» и в то же время «доверительно-интимных», в связи с этим в таких диалогах философско-научная терминология могла смешиваться с нецензурной лексикой («измы смешивались с матом»), уничтожающей «дух официальной неправды и нравственной несвободы» [Седов 2016: 343-344].

Интерес к образу советского интеллигента находит отражение в литературе и кинематографе.

Главными героями пьес этого периода становятся интеллигенты, обращаются к этим персонажам в своём творчестве и советские драматурги «великой четверки», к которой театровед П. А. Руднев относит В. С. Розова, А. Н. Арбузова, А. М. Володина, А. В. Вампилова [Руднев 2018: 8].

В частности, И. А. Канунникова считает интеллигентность основополагающей чертой володинской драматургии, однако, по её мнению, это качество «определяется не общественным положением, не образованием, не профессией, а исключительно внутренними качествами личности». К героям-интеллигентам исследователь причисляет Надю Резаеву из «Старшей сестры», Тамару из «Пяти вечеров», Лямина из «Назначения», Бузыкина из «Осеннего марафона»: «они беззащитны, легко ранимы, предпочитают страдать сами, но не причинять боли близким людям, поэтому особенно нуждаются в сочувствии и понимании. Такие герои дороги Володину» [Канунникова 2016: 411].

Иное отношение к интеллигенции выражено в творчестве Виктора Розова: в его пьесах «картина мира бежит моральной однозначности: хулиганство может не быть деструктивным, а рафинированное мировоззрение интеллигента может

не быть синонимом добродетели». [Руднев 2018: 9]. Рассматривая эволюцию героев-интеллигентов В. Розова, театровед П. А. Руднев отмечает, что интеллигенция военного времени представлена в пьесах как внутренний враг, ни к чему не пригодная, только мешающая и отвлекающая от прямой обязанности сражаться; исключением (т.е. «правильной интеллигенцией») были только врачи и специалисты, выполняющие конкретную работу; в послевоенных произведениях автора также прослеживается «антиинтеллигентский мотив» [Руднев 2018: 18]. «Кризис гуманитарных знаний в науке закономерен в те времена, когда в обществе главенствует политическая идея, конкретное дело заменяет собой беспочвенную рефлексию. В пьесе «В поисках радости» мать упрекает Федора: «Ты совсем писателем стал: статьи, брошюры, выступления...» – в терминах того времени это означает: не занимаешься делом. А в «Кабанчике» из 1980-х звучит мотив совсем убийственный от вполне положительного героя: «И так интеллигенции развелось больше, чем требуется». Эпоха предпочитала совсем другие типажи – Бориса, техническую интеллигенцию (Вероника в пьесе даже зафиксирован гипертрофированный интерес молодежи к практическим специальностям» [Руднев 2018: 18]. «Евгений Евтушенко в 1970-е гг. отразил эту проблему в стихотворении «В студенческой читалке»: “Тот не интеллигент сейчас, в ком нет / Рабочей хватки, мудрости крестьянской”» [Руднев 2018: 19]. В пьесе «Традиционный сбор» Розов «подвергает резкой критике мнимую интеллигентность, видимость культуры»: «Таков образ Агнии Жабиной, известного критика, доктора филологических наук. В погоне за карьерой, «положением в обществе» такие качества, как энергия, деловитость, целеустремленность превращаются в свою противоположность – высокомерие, деспотизм, равнодушие к людям, делячество» [Звонарева 2005: 132]. «Розовские «ихтиозавры» и «всадники» – это псевдоинтеллигенты, люди, рядящиеся в одежды интеллигента, но не соответствующие ему по своим умственным и нравственным качествам, извращающие, искажающие представления о важной миссии художника, педагога и учёного» [Зябликов 2020: 68-69]. Критическую или даже гротесковую подачу героев из мира искусства, образования и науки в

творчестве драматурга А. В. Зябликов объясняет уважительным отношением к представителям подлинной интеллигенции и признанием за ней особой общественной миссии – соответствии «самым высоким умственным, духовным, нравственным кондициям» [Зябликов 2020: 68-71].

А. Н. Арбузов придерживался иного мнения об интеллигенции: в 1961 г. В своём дневнике он записал впечатления от постановки пьесы В. С. Розова «Вечно живые»: «Не понравился по всем статьям. От пьесы несёт тартюфством, спектакль эклектичен, правда (которая присутствует) копеечна» [Руднев 2018: 19]. По мнению П. А. Руднева, не воевавший, как раз взявший ту самую бронь драматург – «не может простить автору этого лицемерного пренебрежения интеллигенцией, к которой сам Розов определенным образом принадлежал» [Руднев 2018: 19].

В рецензии на пьесу В. Арро «Смотрите, кто пришёл» критик Василий Чичков отмечает новые черты интеллигенции: «Интеллигент в теперешней пьесе не обладает могучей силой интеллекта и твердостью убеждений. Он робок и уступчив в споре. Таких «уступчивых» интеллигентов много в разных пьесах, и особенно у драматургов так называемой “новой волны” ...». Критик отмечает, что интеллигенцию вытесняют представители сферы услуг: парикмахеры, банщики, бармены и прочие «продавцы», в то время как представителям умственного труда не хватает ни смелости, ни аргументов для того, чтобы дать отпор «торговой аристократии» [Чичков 1983].

Таким образом, рассматривая отношение к интеллигенции драматургов оттепельной и послеоттепельной эпохи, можно с уверенностью утверждать, что в литературе этого периода существовал не один тип героя-интеллигента, а множество, иногда даже противоположных, типов: «истинные, подлинные интеллигенты» и «псевдоинтеллигенты»; представители творческой, научной, технической интеллигенции; карьеристы и «неудачники» и т. д.

1.7. Методика описания речевого поведения персонажей как представителей социальной группы

Одна из важнейших задач исследования состоит в составлении критериев отбора материала и методики анализа.

В связи с неоднозначным восприятием феномена интеллигенции при выборе персонажей, чья речь станет объектом нашего исследования, было принято решение опираться на формальные признаки, а также на яркие «диагносцирующие пятна» [Николаева 1991], то есть те языковые средства и речевые действия, которые являются характерными для рассматриваемой социальной группы как при внутригрупповом общении, так и при общении вне группы.

Для описания речевого поведения персонажа как представителя социальной группы нами была разработана комплексная двухуровневая модель, позволяющая рассмотреть лексико-стилистические и коммуникативно-прагматические особенности речи героев.

На лексико-стилистическом уровне модели речевого поведения героя-интеллигента были выделены такие маркеры, как указание на образование, род деятельности, статус персонажа; лексемы, связанные с названием социальной группы («интеллигент», «интеллигентный») в авторском описании персонажа или в репликах героев; наличие в речи героя лексико-стилистических единиц, указывающих на его культурный уровень (профессионализмы, архаизмы, возвышенная лексика, прецедентные имена, аллюзии, цитаты, иноязычные вкрапления). На наш взгляд, все лексико-стилистические маркеры должны рассматриваться комплексно, поскольку факт наличия отдельного маркера в речи персонажа не позволяет нам отнести его к той или иной социальной группе. В связи с этим функционирование выделенных лексико-стилистических единиц было также рассмотрено в речи представителей других социальных групп в тех же пьесах.

Коммуникативно-прагматический уровень включает три аспекта.

Один из основополагающих аспектов для описания речи группы интеллигенции – следование нормам этикета. Это обусловлено тем, что среди дифференцированных признаков интеллигенции культурность и воспитанность занимает особое место, поэтому представители этой социальной группы регламентируют общение, в том числе ориентируясь на этикетные нормы. Создавая речевую характеристику персонажей, авторы ориентируются на базовые этикетные речевые действия: обращение, приветствие, прощание и благодарность. Лексическое, семантическое и прагматическое наполнение частотных этикетных речевых формул позволяет сделать вывод о стереотипных паттернах речевого поведения социальной группы, а также их ценностных установках.

С речевым этикетом связан выбор тональности общения. На наш взгляд, доминантными тональностями речевого поведения героев-интеллигентов являются вежливая, восторженная, ироническая и игровая тональности. Обращение персонажей к таким сложным явлениям фатического общения, как ирония и флирт, могут свидетельствовать о высокой языковой компетенции. В то время как этикетные речевые действия зачастую ритуализированы и клишированы, в диалогах в ситуациях высокого эмоционального напряжения имитируется спонтанность речевого общения, и поэтому могут раскрываться разные грани личности персонажей.

Оценочные речевые действия, к которым относятся *комплимент, выражение неодобрительной оценки, высказывания-портреты, самоподача*, содержат аксиологические представления о разных сторонах человеческой личности (достоинствах и пороках) с точки зрения рассматриваемой социальной группы и могут служить информативным источником о коллективном речевом портрете.

Социальная группа интеллигенции не имеет четко очерченных границ, а также закреплённости за каким-то определенным родом деятельности, как, например, профессиональные группы учителей, врачей, военных, действия которых часто имеют некий регламент (проведение урока, медицинский осмотр, приказ). В связи с этим было принято решение не включать в модель

императивные речевые действия, которые, безусловно, характерны для отдельных социальных групп, но не являются релевантными и доминантными для группы интеллигентов.

Неоднородность модели обусловлена тем, что при её создании мы ориентировались на сформированный нами корпус текстов и специфику рассматриваемой социальной группы. Так, вежливая тональность тесно связана с речевыми этикетными действиями, а комплимент является неотъемлемой частью флирта. На наш взгляд, выбранный подход позволяет рассмотреть близкие речевые явления с разных позиций и с точки зрения разных лингвистических концепций.

Выводы по первой главе

1. Драматургический диалог – смоделированная в соответствии с общим авторским замыслом система взаимосвязанных коммуникативных действий персонажей, выраженных в репликах и ремарках, и оформленная по законам воспроизведённого реального речевого общения и правилам времени, ритма и темпа художественного пространства с целью раскрытия характеров персонажей в различных социокоммуникативных ситуациях, официальной и неофициальной сферах общения.
2. Специфическими признаками драматургического диалога являются ориентированность на сценическое воплощение; имитация разговорного стиля; равномерное распределение реплик между персонажами; преимущественно конфликтный характер.
3. Драматургический диалог полифункционален и может выполнять эстетическую, конституирующую, сюжетообразующую, социальную, коммуникативную функцию.
4. Драматургический диалог содержит сведения о социальных, психологических и этических качествах персонажей, их взаимоотношениях, социальном статусе, эмоциональном состоянии в момент речи и языковой компетенции.

5. Авторские ремарки являются одним из компонентов паратекста и играют значимую роль в моделировании речевого поведения персонажа (в особенности эмотивно-экспрессивные и кинетические ремарки). Ремарки, в состав которых входит описание одежды, аксессуаров и соматики, могут выступать в роли знаков, отражающих социокультурные, эмоционально-психологические и духовно-идеологические особенности моделируемой личности. Не только упоминание атрибутов, но и описание характера взаимодействия с ними позволяет сформировать образ человека определенной эпохи, культуры, социального положения.
6. Персонаж драматургического текста представляет собой воплощенную автором в драматургическом диалоге художественную модель, включающую обобщенные и эстетически обработанные характеристики отдельного человека или группы лиц, объединенных по социальным, этническим, духовно-религиозным признакам. Являясь компонентом художественного произведения, персонаж выступает носителем или противником авторских идей, выразителем духа времени, выполняет существующие для данного времени социальные роли, обладает характером в соответствии с психологическим типом, со своей литературной ролью в контексте данного произведения, так и всего творчества писателя в целом.
7. Лингвокультурный типаж «интеллигент» является динамичным и включает в себя набор постоянных и временных признаков, по-разному оценивается в зависимости от исторического периода, политической ситуации. Лингвокультурный типаж периода «советской оттепели» и послеоттепельной эпохи нуждается в уточнении и дополнении.
8. Все социальные характеристики персонажа оказывают непосредственное влияние на его речевое воплощение и репрезентируются с помощью единиц разных языковых уровней. Единицы прагматического уровня в описании речевого поведения персонажа являются наименее изученными.
9. Для описания речевого поведения персонажа, являющегося представителем отдельной социальной группы, мы предлагаем двухуровневую модель,

включающую лексико-стилистический и коммуникативно-прагматический уровень.

ГЛАВА 2

ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МАРКЕРЫ РЕЧИ ГЕРОЯ-ИНТЕЛЛИГЕНТА В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ 1960-1980-х гг.

2.1. Маркеры профессиональной принадлежности персонажей

Сведения о роде деятельности и профессиональной принадлежности персонажей читатель получает из списка действующих лиц, авторских ремарок и непосредственно из реплик.

Список действующих лиц, как правило, предшествует основному тексту пьесы и содержит краткую характеристику. В нашем материале авторы указали профессию для более 60 персонажей, среди которых:

- деятели науки (*руководитель научного института; директор научно-исследовательского института; научный сотрудник (5); академик (2), кандидат наук (2); гений; исследователь; молодой учёный; учёный-энтомолог; профессор химии; профессор; преподаватель литературы; физик; археолог*);
- врачи (*врач (9); стоматолог; аспирантка мединститута; профессор-медик; провизор*);
- студенты (*студент/студентка (6); студентка пединститута*);
- журналисты и работники издательства (*замредактора газеты; редактор газеты; ответственный секретарь редакции; техсекретарь редакции; литсотрудник отдела писем; курьер и библиотекаря в редакции; практикант в редакции; журналист; фотокорреспондент; работник издательства; литературный критик*);
- сотрудники школы (*директор школы; учитель/учительница (3); учитель математики*);
- скульпторы и архитекторы (*архитектор (2) и скульптор; архитектор-градостроитель, руководитель проектного института; представитель горсовета; молодой скульптор*);
- деятели культуры (*кинорежиссёр (2); режиссёр, новатор; завлит; драматург; директор театра; актриса; композитор (2); хормейстер (2); поэт-песенник; диктор*);

- экономисты (*директор учреждения; заместитель; старший экономист*);
- инженеры (*инженер; инженер-строитель; инженер-конструктор*);
- юристы (*нотариус*) и др.

В ремарках указывается место и время действия, окружающая обстановка, представляются персонажи и характеризуются их действия.

- *Кабинет Дронова в его квартире при **научном институте**. Слева простой стол, заваленный бумагами и папками. Справа – огромный старинный письменный стол с резными ножками. <...> Одна стена занята **полками с книгами и папками**[Алешин_1 1978];*
- ***Научный институт** недалеко от Москвы. <...> По лестнице взбегают <...> Максим Павлович Карпов. Он врывается в приёмную и устремляется к двери в кабинет **Лаврова, заведующего отделом института**[Алешин_2 1978: 71].*

Особую роль в ремарках играют описания действий с атрибутами, которые могут быть связаны с родом деятельности или характером героев. К числу таких атрибутов относятся книги, справочники, научные журналы, рукописи, чертежи, инженерные и бухгалтерские инструменты (*логарифмическая линейка, пишущая машинка, портативная счётная машинка, чертёжная доска*) как предметы интеллектуальной сферы:

- *Помещение, в котором работают Максим и ещё трое молодых сотрудников: Маша, Виктор и Алексей. <...> Стол Максима расположен наискось, в углу. На этом столе телефон. Неподалёку стоит большая чёрная доска. Сторона, обращённая к нам, обвешана листками бумаг разного размера. К другой стороне подходит Алексей и **начинает что-то писать мелом**. Максим листает справочник. Маша пишет. Виктор вычисляет на портативной счётной машинке. <...> Лавров надевает*

очки и, листая журнал, находит нужную статью. <...> Максим подходит и тоже углубляется в чтение[Алешин_2 1978];

- Галина Аркадьевна работает за письменным столом, Лида, лежа на диване, читает<...> Галина Аркадьевна (не отрываясь от логарифмической линейки). <...> // Лида (опустив книгу). // Галина Аркадьевна (продолжая считать). <...> (Отходит, садится в кресло, берёт книгу.); Лида садится за письменный стол, Игорь устраивается работать за обеденным столом; <...> Лида. (Отходит, ложится на диван, берёт книгу.) <...> Галина Аркадьевна работает за столом, Николай Павлович рисует[Азерников_1 1985].

Герои упоминают, что посещают библиотеку. Так, молодой учёный-биохимик Лев Шабельников из пьесы «Смотрите, кто пришёл» рассказывает, что ездит «впубличку»(публичную библиотеку), где «почитывает реферативные журналы», готовясь к защите диссертации [Аро_3 1982: 61].

Книги являются самым частотным атрибутом, который авторы включают в ремарки: в нашем материале более 50 словоупотреблений. Также подчёркивается характер чтения: например, представительница старшего поколения интеллигенции Софья Васильевна читает «с карандашом в руках»[Арбузов_2 1981]. Описывая поведение старшей интеллигенции, авторы обращаются к предметам уходящей эпохи: «обмахиваясь веером» [Зорин_1 1974: 152], «надевает пенсне, внимательно на него смотрит» [Зорин_4 1974: 284].

При создании образа интеллигенции авторы описывают взаимодействие персонажей с музыкальными инструментами, среди которых альт, барабан, виолончель, валторна, гитара, пианино, рояль, скрипка, труба, флейта, челеста и др.

- Митя. Это ещё что! Ты вот послушай... (Подходит к роялю, одним пальцем исполняет нечто замысловатое.) Представляешь? И всё время крещендо. Только трубы и барабан. А затем совершенно неожиданно виолончель и челеста – тира-тира-ла-ла-ла... За этим сразу же оркестр

замолкает, долгая тишина и... звук разбиваемого стекла! На полной тишине, представляешь? Дзям! Разбиты последние надежды, понимаешь? И за этим полный тоски голос **валторны**... <...> В музыкальную ткань произведения должны врываться звуки реальной жизни! Звучат **флейты** – тили-тили-тили-ли – и вдруг гудок паровоза. Жизнь зовет, понимаешь? [Арбузов_3 1981: 406];

- Анна Сергеевна послушно садится к **роялю**. <...> ударяет по клавишам [Алексин_1 1981];
- Сергей Михайлович Малиновский наигрывает на **гитаре**[Алешин_2 1978: 83].

В доме персонажей играет классическая музыка и висят портреты знаменитых музыкантов:

- На веранде, в плетёном кресле, неподвижно сидит Двойников – он слушает музыку. Звучат завершающие аккорды, а затем диктор объявляет: «Вы слушали **концерт для рояля Глазунова в исполнении Святослава Рихтера**»[Арбузов_4 1981: 304];
- Андрей (оглядываясь). У вас на стенах – одни композиторы. **Моцарт**... Клавдия Емельяновна. Нет, это **Лист** [Алексин_2 1977].

В тексте пьес драматурги упоминают имена и названия произведений композиторов *Вольфганга Амадея Моцарта, Антонио Вивальди, Роберта Шумана, Сергея Рахманинова, Михаила Глинки, Александра Глазунова, Джузеппе Верди, Святослава Рихтера, Томазо Альбинони, Ференца Листа, Иоганна Штрауса.*

- Из дома доносится музыка – скрипка, виолончель, альт и флейта. Играют «Маленькую ночную серенаду»**Моцарта**[Арбузов_3 1981: 360];
- [Фредерик] Садится к **роялю**, играет из **шумановского «Карнавала»** одиннадцатый номер – «**Кнорина**»[Арбузов_3 1981: 360];

- *Кира садится к пианино, пытается сыграть нечто из Рахманинова*[Арбузов_2 1981: 714].

Помимо классической музыки, приближённость к элитарной культуре демонстрирует увлечённость персонажей джазом:

- *Секретарь, углубленный в бумаги, что-то там нажимает у себя на конторке, и возникает джазовая мелодия. Она звучит откуда-то с потолка, нет, изо всех углов комнаты.*

<...>

Абонент. <...> Неужели ты думаешь, что, даже если ты прикрыла трубку ладонью, я не узнаю оркестра Рэя Кониффа? (Напевает.) Папа-ра-ра-папа-па-ра... [Арро_1 1984].

Наиболее полно характер и профессия персонажа раскрываются в диалоге. Часто герои представляют себя сами:

- *Денис. Отец рассказывал – вы учительствуете до сих пор.*
Софья Васильевна. Увы, месяц на пенсии. Шестьдесят семь стукнуло, к великому сожалению. Непросто было с ребятишками расставаться. Мой ведь предмет – литература... Дисциплина первейшая! [Арбузов_2 1981: 729];

- *Кинг. Но вы же учёный.*

Шабельников. Я эмэнэс.

Кинг. Кто? Простите, не понял.

Шабельников. Эмэнэс. Младший научный сотрудник[Арро_3 1982: 68].

В центре пьесы «В этом милом старом доме» А. Арбузова семья музыкантов, где каждый член семьи играет на своём инструменте, поэтому профессия избранницы сына, не связанная с искусством, становится ударом для матери. Также можно предположить, что профессия зубного врача в восприятии Раисы Александровны в большей степени связана с возможностью хорошего заработка, что не является основной ценностью для интеллигента:

- *Раиса. Она музыкальный критик?*

Гусятников (в азарте). А вот и нет!

Эраст. Женщина-дирижер?

Раиса. Да? Ну, не томи меня, Костик ... Дирижер?

Гусятников (отчетливо и с отчаянием). Зубной врач.

Раиса. И ты мог на это решиться?

Гусятников (самоотверженно). Мог, мама.

Раиса. У нас в семье все и всегда были музыкантами. В честь Шопенаты назвал своего сына Фредериком. Даже этот человек (указывая на Эраста), прежде чем выйти на пенсию, был администратором филармонии. И вдруг – зубной врач!

Гусятников (с восторгом). Да – вдруг! Вдруг, мама.

Раиса. Это нелепость! Я всегда мечтала, чтобы ты женился на второй скрипке. Нам она так необходима для квартета. Неужели ты для меня не мог этого сделать? [Арбузов_3 1981: 364].

Представители интеллигенции в нашем материале запечатлены авторами как увлеченные своей деятельностью люди, верящие в правильность и необходимость для общества своей работы.

Герой пьесы «Всё остаётся людям» С. Алешина Дронов, всю свою жизнь посвятивший науке, со всей ответственностью и самоотверженностью подходит к делу, работает невзирая на тяжелую болезнь. Наука для него не что иное, как дело всей жизни: «эта работа – моя плоть, мой мозг, мое дыхание, я сам!». Рассуждая о смысле жизни, герой задаёт множество философских риторических вопросов:

- *Дронов. Вот сейчас решается, если хотите знать, дело всей моей жизни. Мною разработан новый тип двигателя, который позволяет... (Со смехом.) Ну, предположим, хотите полететь на Марс? Могу устроить по знакомству. <...> Одно усвойте – дело это огромной важности! Нам приходится преодолевать миллион затруднений. **Неполадки, поломки и***

аварии непрерывно следуют одна за другой. И это неизбежно в каждом новом деле. Нужен именно я, чтобы руководить этой работой. Не потому, что я самый умный. Вот, например, отличная голова у Вязьмина. Но нужен мой авторитет, чтобы поверили на заводе. Чтобы не так боялись... Ведь нового боятся. От него поначалу только неприятности. И ещё потому нужен именно я, что **эта работа – моя плоть, мой мозг, моё дыхание, я сам!** А вы хотите, чтобы я бросил всё... И что? Отдыхать? Для чего? Чтобы прожить на год, на два больше? В бездельи? Да полноте, разве это называется прожить? А зачем мне такая жизнь? Чтобы вообще существовать? [Алешин_1 1978].

В пьесе «Традиционный сбор» В. Розова выпускник школы рассказывает, что причиной выбора будущей профессии стала смертельная болезнь матери и стремление найти от неё лекарство. В реплике использовано сравнение: «Я чувствовал абсолютное бессилие, как у дикаря перед природой. Понимание своего пигмейства». Пигмеи известны своим низким ростом, поэтому, говоря о пигмействе, герой имеет в виду свою беспомощность:

- *Инна. Слушай, ты почему биофак выбрал? Была идея?*
*Тимофей. Скорее, чувство. <...> Когда мы узнали, что с мамой, я не мог понять: она ходит, смеётся, накрывает на стол, ни о чём не догадывается, а мы знаем она скоро исчезнет совсем. И ничто не может остановить. Я чувствовал абсолютное бессилие, как у дикаря перед природой. Понимание своего пигмейства. **И я буду искать этого губителя моей матери...*** [Розов_11983: 462];
- *Татьяна Леонидовна. Я люблю жизнь, и я научилась ценить её. Может быть, моя профессия помогла мне в этом. Очень часто после трудной операции, особенно сердца, я думаю о законах бытия и вот совсем, ну ни капельки не боюсь смерти, по-новому начинаю относиться к жизни. Я наслаждаюсь ею! Духовно! Физически! Всем существом!* [Михалков_2 1982: 226];

- *Виктор(не сразу, серьёзно). В парке, где много скульптур, не будут никого убивать. Наше искусство несёт только добро. Скульптура – мечта о счастье, о совершенном человеке...* [Жуховицкий_3 1990].

«Тематически интеллигентский дискурс оказывается чрезвычайно ёмким, многомерным: пространство географическое и культурное, история и эсхатология, нравственность и политика, судьба и миссия – всё это не только проблемы, мучившие интеллигентов разных поколений, но, в первую очередь, категории, вне которых развёртывание интеллигентского дискурса немыслимо» [Лотман 1999].

Таким образом, помимо формальных показателей о принадлежности героев к той или иной профессии, авторам важно показать, какую именно роль профессиональная деятельность играет в жизни героев, как формирует их личность и характер.

2.2. Лексемы «интеллигент», «интеллигентный» в речи персонажей

Прямым указанием на принадлежность персонажа к социальной группе являются лексемы «интеллигент» и «интеллигентный», которые могут использоваться в диалоге с целью идентификации героя, комплимента или упрёка, а также характеристики третьего лица.

Героиня пьесы «В этом милом старом доме», давно не видевшая своих детей, при встрече с сыном с гордостью называет его интеллигентной личностью:

- *Юлия (разглядывает их). Но как вы изменились. Особенно ты, Фредька. Подтянутый, аккуратный. Вполне **интеллигентная личность*** [Арбузов_3 1981: 377].

Словосочетание «интеллигентный человек» входит в сравнительные обороты в репликах персонажей:

- *Лямин. Нет, ты все-таки не отдаешь себе отчёта в том, что произошло. Она пошучивала, мы посмеивались. Молчать она не могла, говорить о другом она тоже не могла, но, как **интеллигентный человек**, не хотела досаждать нам своими переживаниями* [Володин_2 2012: 145].

- *Анна Сергеевна. Егор думает, что рисовала ты, Катя. И вот, как интеллигентный человек, хочет...* [Алексин_1 1981: 145].

Наречие *интеллигентно*, в частности, используется для оценки окружения и обстановки, в которой значительное место занимают книги:

- *Ипполит (оглядывает кабинет). Мило обставился. Вполне интеллигентно. Даже слишком* [Арбузов_4 1981: 336].

В конфликтной ситуации в речи героев данные лексемы используются с целью упрека в несоответствующем интеллигентам поведении:

- *Гусаров. Остановитесь! Вы же интеллигентные люди!* [Зорин_6 1974: 274];
- *Сильва. И ещё считают себя интеллигентами! Удивительно, честное слово!* [Михалков_1 1982].

Показательным примером включения данных лексем в текст произведения, на наш взгляд, является эпизодический персонаж из пьесы Л. Зорина «Театральная фантазия» – лифтёрша Елена Павловна:

- *Лифтёрша. Здравствуйте, милый. <...> О да, мой друг. Могу ли чем-нибудь быть полезной? <...> Вы ошиблись, любезный. <...> И всё же не знаю, как вам помочь. <...> Право, не знаю, мой дорогой. Как видите, здесь контингент семейный. Впрочем, вот разве... на восьмом. Там из мансарды сделал комнату. Получилась такая гарсоньерка. <...> Как писатели нынче, мой анж? Смех и невидимые миру слезы. Может быть, я отстала от века, но у меня другие вкусы. (Показывает книгу, которую читает.) Видите, Анри де Ренье. Согласно, несколько старомоден, изыскан, пожалуй, эстет... Но что за стиль, какой аромат, какая волшебная галльская школа. Шишкин. Простите нескромность, как вас величать?*

Лифтёрша. Елена Павловна.

Шишкин. Очень счастлив. Просто обогащён знакомством. Давно ли трудитесь на этом посту?

Лифтёрша. Нет, недавно. Затосковала. Бесспорно, мыслящему человеку не может быть скучно с самим собой, но натуре общительной и сангвинической необходимо быть меж людей.

*<...>Шишкин. Ах, спасибо, старушечка Анри де Ренье... Посмотришь – **интеллигентная женщина**... [Зорин_4 1974: 284-286, 288].*

Речь героини изобилует разными формами обращений, в том числе франкоязычным вкраплением «*мой анж*». Речевой портрет дополняют довольно редкие иностранные слова «*контингент*», «*мансарда*», «*гарсоньерка*», «*сангвиническая натура*», знание галльской школы и французского автора Анри де Ренье. Всё это позволяет понять читателю, что героиня родом из интеллигентной среды. Из диалога становится ясно, что лифтёршей Елена Павловна стала недавно и выбрала эту работу из желания чаще общаться с людьми. Уже наедине с самим собой её случайный собеседник называет героиню «*старушечка Анри де Ренье*» и определяет её как интеллигентную женщину. На наш взгляд, эта реплика может расцениваться как мнение самого автора.

В то же время в речи некоторых героев слово «*интеллигент*» может восприниматься поверхностно и ограничиваться внешними признаками: опрятный вид, наличие шляпы и галстука. Негативная оценка интеллигенции также важна для понимания характеров персонажей:

- *Бурлаков. Чёрт... во всей лаборатории нет приличной веревки... (Шатунову.) Ты среди нас единственный **интеллигент** – одолжи галстук минут на пятнадцать [Жуховицкий_2 1987: 213];*
- *Тетя Мотя. Открывают, закрывают. Можно и культурно, как **интеллигентные люди**: по телефону позвонить, бумажку написать. А они ходят, ходят... Человек, говорю, **интеллигентный**, в шляпе – ноги вытирать надо! [Жуховицкий_2 1987: 156].*

Дихотомия лексемы «*интеллигентный*» наблюдается в речи одного персонажа: это слово упоминается как наряду с положительными качествами человека, так и воспринимается как недостаток, демонстрирующий слабость характера:

- *Олег Петрович. Хороший человек, **интеллигентный**, инженер, премиальные каждый квартал имеет, ребенок у вас. <...> Валентин Иванович специалист замечательный, но уж очень **интеллигентный**, это я замечал. Всё – извините, простите, пожалуйста. В детстве, может напуган чем был?* [Розов_1 1983: 443, 445].

Пренебрежительный и ироничный оттенок имеют производные от лексем: «интеллигентик», «интеллигентшишка», «интеллигентщина», «интеллигентство». Всю эту группу слов объединяют коннотации осуждения, презрения, ничтожности, слабости, которые в этом случае выражают суффиксы *-ик-*, *-шик-*, *-щин-*, *-ств-*.

Г. Н. Складаревская пишет, что в первой четверти XX века произошла семантическая трансформация слова «интеллигент», которая была обусловлена семантической оппозицией «интеллигенция – пролетариат», образованием словообразовательных дериватов уничижительной семантики и крайне негативных коннотаций, настойчивым насаждением сочетаний со словами пейоративной окраски и оскорбительными эпитетами и, наконец, искажением или поломкой семантической структуры слова, разрушением его на семном уровне [Складаревская 2001].

- *Жарков. За что я таких **интеллигентиков** не люблю: за чистоплюйство, за выставную честность. Я с вами себя всё время жуликом чувствую, проходимцем. Да с какой стати! Чем я хуже вас? Если ты **интеллигентный человек**, ты не тычь мне в нос свою **интеллигентность**, пощади, будь поделикатнее* [Розов_2 1983: 537].

Жарков – стареющий писатель, вышедший из пролетарской среды, осознаёт отсутствие таланта и, вероятно, по этой причине испытывает неприязнь к интеллигенции.

Тем не менее подобные словообразовательные варианты в нашем материале не являются частотными.

По мнению культуролога А. В. Соколова, «именно этическое самоопределение отличает интеллигента от интеллектуала, поэтому оно является необходимым элементом формулы интеллигентности» [Соколов 2007: 77]

Определение «интеллигентный» встречается в самохарактеристике героя Лямина из пьесы А. Володина «Назначение», который осознаёт неспособность к административной деятельности: *«Я не умею руководить и управлять! Я привык подчиняться и выполнять указания! В институте я был рядовой студент. В армии я был рядовой солдат. Я трудолюбивый, **интеллигентный**, любящий свою родину, необщественный человек...»*[Володин_2 2012: 149].

В пьесе Л. Жуховицкого «Возраст расплаты» учёный Леонтьев говорит о себе подобным образом: *«Я служащий, я маленький человек... Поверьте, учёная степень дела не меняет»*. Это сходство подтверждается и характеристикой героя в речи другого персонажа: *«Придёт Леонтьев из института Палешана. Кандидат наук, **интеллигентный человек**»*[Жуховицкий_11987: 20].

В пьесе А. Арбузова «В этом милом старом доме» звучат рассуждения о характере интеллигентов прошлой поры, к которым себя причисляет и сам говорящий. Он наделяет интеллигенцию такими качествами, как честность, трудолюбие, смелость, терпеливость, доверчивость и благородство:

- *Табунов. <...> (страстно, горячо.) Мы жили честно! Трудились и не ловчили!.. А если воевали, то не прятались за чужими спинами!.. Не паразитировали!.. Мы были терпеливы и доверчивы. <...> Мы умели ждать! Мы ждали и работали, но не для себя, а для вас. Ибо жизнь **интеллигента** посвящена не себе, а следующим поколениям.*

Алина (спокойно). И что, для себя ничего не хотели?

Табунов. Хотели. Но хотели с достоинством... Не за счёт достоинства, а во имя!.. И были брезгливы в выборе средств [Арбузов_3 1981].

В то же время наличие лексемы «интеллигент» в самохарактеристике персонажа не является ядерным и обязательным признаком для определения его принадлежности к социальной группе интеллигенции, а рассматривается

в совокупности с другими факторами, среди которых значительное место занимает маркированная лексика в речи героев, выражающая их соотнесённость с профессиональной деятельностью, тяготение к книжному стилю, прецедентным именам, цитатам и иноязычным вкраплениям.

2.3. Профессионально маркированная лексика в речи персонажей

Наличие профессиональной лексики в речи героев свидетельствует о желании автора выделить таким образом персонажей, продемонстрировать их высокий интеллектуальный уровень. В речи представителей отдельных профессий особое место занимают термины из сферы музыки (*диез, бемоль, гармония, крещендо, мелодия, нота, увертюра*), искусства (*акварель, темпера*), географии (*параллель, меридианы*), физики (*пи-мезон, кю-мезон, мю-мезон*) биохимии (*нейрогуморальные агенты, нейросекретарные гормоны, нервные импульсы, гипоталамус, гипофиз*), истории (*комплот*).

Так, в пьесе «Смотрите, кто пришёл» В. Арро учёный объясняет специфику своего научного исследования, используя специальную терминологию:

- *Шабельников. Наша лаборатория ведет исследования по установлению интимных биохимических взаимоотношений нейрогуморальных агентов с механизмами образования и транспорта нейросекретарных гормонов. <...> Мы пытаемся прояснить, что в этой... башке, как вы говорите... происходит. В частности, в вашей. <...> Я попытаюсь поконкретнее, чтобы вы поняли... <...> (кладёт на руку пачку «Примы»). Вот нервная клетка мозга. <...> В чём её назначение? Передача нервных импульсов, так? Мы обнаружили, что нервные клетки гипоталамуса – ну, знаете, вероятно, гипоталамус, гипофиз... Так вот, эти же нервные клетки при возбуждении вырабатывают какие-то неизвестные гормоны и выбрасывают их прямо в кровь. <...> Клетки гипоталамуса как бы встают на защиту... [Арро_3 1982: 69].*

В художественном диалоге термины, «помимо основной своей функции – номинации предметов, процессов, явлений и т. д., могут выполнять <...> функцию

создания особого «научного колорита», речевой и портретной характеристики, образную и оценочную функцию, <...> функцию создания комического», а также приобретать «эмоционально-экспрессивные оттенки и коннотации» и контекстуальные значения [Панаева 2004: 4-5].

В реплике Анны Романовны из пьесы «Старый Новый год» М. Рождина рождается выражение, которое включает названия музыкальных знаков повышения и понижения звука на полтона («с диеза на бемоль»). Можно предположить, что оно синонимично выражению «от а до я» и означает, что сотрудники из сферы культуры и искусства старшего поколения всецело посвящали себя работе. Анна Романовна упоминает *Рабис* – это аббревиатура профессионального союза работников искусств [РДТ 2001].

- *Анна Романовна. Возьмите нас, старых работников культуры, я своего угла не завела за всю жизнь! Мы всё отдали музыкальному образованию молодежи. С диеза на бемоль... <...> Наша директриса наденет свой чёрный костюм и учит нас, старых работников культуры, каких детей в хор принимать да какие песни разучивать! Мы первые в **Рабис** вступили! Мы с молодых ногтей заучили, что петь, что не петь!.. [Рошин_22007].*

В пьесах «В этом милом старом доме» А. Арбузова и «Прощание с Ветлугиным» В. Арро жизнь героев тесно связана с музыкальным творчеством:

- *Раиса. Костенька, пойми – я вовсе не против твоего брака, но это, несомненно, внесёт некоторую сумятицу... У нас в семье всё как-то определилось, стало на свои места... Возникла определенная мелодия. И вдруг... Нет-нет – это всё спутает [Арбузов_3 1981: 363];*
- *Сонечка. Ветлугин, почему ты так легко расставался с тем, что любил? Ветлугин (с набитым ртом). Я искал гармонии.*

<...>

Сонечка. Ах да! Искал и не находил. Ему всюду чудилась неверная нота.

<...>*А женщина... Женщина не любит чувствовать себя фальшивой нотой*

в мелодии. <...> *Женщина – сама как мелодия. Она хочет заполнить собою весь мир* [Арро_2 1984].

В первом случае лексема *мелодия* приобретает новое контекстуальное значение – ‘привычный распорядок жизни’. Во втором примере метафорический образ создаётся с помощью нескольких музыкальных терминов: «*гармония*», «*неверная/фальшивая нота*», «*мелодия*». На протяжении своей жизни хормейстер Ветлугин во всех своих супругах раскрывал вокальные таланты. Неслучайно автор сопровождает список действующих лиц указанием на певческие голоса персонажей: «*Ася – сопрано; Сонечка – сопрано; Синеглазка – меццо-сопрано; Лидия – контральто*» [Арро_2 1984].

В отдельных случаях термины, использованные в речи героев, сочетаются с разговорной лексикой и приобретают ироническую коннотацию. Ирония также возникает благодаря ремаркам, ср.: *Ветлугин (с набитым ртом). Я искал гармонии.*

В речи учителя географии сталкивается прямое и переносное значение слова «*ориентация*». Умение ориентироваться в окружающей бытовой обстановке сравнивается с навыком ориентации на местности и умением работать с градусной сеткой на географических картах и глобусах:

- *Георгий Степанович. Ткнулся в одну квартиру, потом – в другую. Номеров в полутьме не вижу. Ориентации никакой! Хотя всю жизнь занимаюсь параллелями и меридианами. (Смущённо оглядывая самого себя.) Потолстел, да? Утратил подвижность.*
Людмила Васильевна. Ты ведь не учитель танцев. Ты преподаёшь географию! [Алексин_2 1977].

Художник из пьесы «Возможны варианты» В. Азерникова часто изображал жену на своих полотнах и, вероятно, чаще всего использовал краску на водной основе. В сравнении с акварелью темпера является более густой и грубой краской и ассоциируется с характером героини:

- *Николай Павлович. Смотри, оказывается, какая ты боевая! Никогда бы не подумал. А я тебя – всёакварелью, акварелью. А тебя ведь надо – темперой* [Азерников_1 1985].

Чтобы подчеркнуть историческую специальность аспиранта Костика из «Покровских ворот», Л. Зорин включает в речь персонажа термин «комплот», означающий заговор против кого-либо или чего-либо:

- *Костик. Не вижу ничего невозможного. Люди заключают союзы. Порой естественные, порой неожиданные. Один не расстается с сестрой, другой образует **комплот** с тёткой, мой друг Савранский живёт с мотороллером. В конце концов, ваше трио тоже одно из таких соединений, по виду мистических, по сути* [Зорин_3 2016: 147].

Сочетание слова «комплот», относящегося к книжной лексике, и разговорной лексемы «тётка» образует стилистический контраст и придаёт высказыванию иронический оттенок.

Воссоздавая в художественном тексте среду интеллигенции, авторы могут вкладывать термины в реплики не только персонажей соответствующих профессий, но и других героев из их окружения. Стоит сравнить два зеркальных диалога из пьесы С. Михалкова «Дикари». В первом случае Владлен Рубакин, студент института международных отношений, задаёт вопрос о значении физических терминов доктору наук Степану Сундукову. Во втором примере уже Степан демонстрирует свою эрудицию, иронично пародируя Владлена, пытающегося произвести впечатление на девушку рассказами об экономике и политике экзотических стран:

- 1) *Владлен (помолчав). Слушай, Степан! Какая разница между **пи-мезоном** и **мю-мезоном**?*

Степан. Отстань. (Продолжает читать.)

*Владлен. Нет, правда! Расскажи! А то, говорят, есть ещё какой-то **кю-мезон**?*

Степан. В двух словах этого тебе не объяснишь, да ты и не поймешь, а читать лекцию я не желаю! И вообще имею я право из трёхсот шестидесяти пяти дней в году тридцать дней не говорить на научные темы? Я отдыхаю, я читаю детективные романы! [Михалков_11982];

2) *Владлен. Если бы ты был настоящим товарищем, ты бы сейчас не портил нервы ни себе, ни другим. Я и так на взводе...*

Степан (приподнимаясь на локте). Конечно! Вы бы гуляли до рассвета, а я бы как верный друг поджидал счастливых влюблённых с чашкой горячего кофе, культура которого играет доминирующую роль в сельском хозяйстве Сальвадора![Михалков_11982].

В нашем материале использование профессиональной лексики в прямом значении единично, гораздо чаще термины приобретают новые контекстуальные значения и не только раскрывают профессиональную сторону персонажей, но их личные качества, например, тонкое чувство юмора.

2.4. Стилистически маркированная лексика в речи персонажей

Создавая героев-интеллигентов, авторы зачастую оформляют их реплики с высокой концентрацией книжной лексики, к которой относятся слова со стилистическим значением возвышенности, торжественности, официальности. «В составе книжной лексики выделяются общекнижные слова, терминологическая лексика, официально-деловые слова и обороты, публицистические выражения, общественно-политическая и устаревшая лексика» [Милехина 1988: 24].

Для семьи музыкантов из пьесы «В этом милом старом доме» А. Арбузова характерно обращение к таким лексемам, как *инертный* («ты был чересчур инертен»), *аффектированный* («ты выглядишь значительно моложе, но, поверь, это не даёт тебе оснований вести себя столь аффектированно»), *форсировать* («кстати, я давно утверждаю, что нашей семье не хватает совсем маленьких детей. Это как-то суживает наши возможности, уменьшает горизонты. Мне

кажется, что этот вопрос следовало как-то форсировать»), **коллегиально** («мы учредили семейный круглый стол, где все вопросы решаются сообща, то есть коллегиально. До сих пор, как ты знаешь, это давало блестящие результаты»), **коллизия** («В течение ближайших месяцев Аля, надо надеяться, придёт наконец к окончательным выводам, и мне, а может быть, Макару предстоит, стиснув зубы, признать своё поражение. (Не без драматического оттенка.) Такова жизнь, она полна **трагических коллизий**, но мы с Макаром смело пойдём им навстречу»)[Арбузов_3 1981: 364-368]. Помимо лексических особенностей, стоит отметить книжные синтаксические конструкции «давать основания», «прийти к окончательным выводам», «предстоит признать поражение». Автор стремится показать, что в семье героев поддерживаются дипломатические отношения и иронически замечает, что даже вопросы личного характера (рождение ребенка, выбор избранницы) решаются коллективно.

В пьесе «Измена» Л. Зорина особую стилистическую окрашенность автор придаёт репликам Глеба Алексеевича Валетова – известному в городе поэту-песеннику. Устаревшие, редкие и стилистически маркированные лексемы, такие как «ресторация»(вм. ресторан), «ввечеру» (вм. вечером), «отведать»(вм. попробовать), «нынче»(вм. сегодня), «ибо» (вм. потому что), названия валюты из прошлых столетий («цехины» и «дукаты»), страдательные причастия, не характерные для устной речи («повергнутый в растерянность», «зван на а ля фуршет»), деепричастие «живучи» с формообразовательной единицей -учи- – всё это делает речь героя архаичной и нарочито возвышенной:

- Валетов. Намедня дурно себя почувствовал. **Живучи** в вашем отеле «Покровск», питаюсь на первом этаже, в **ресторации**. И вот **ввечеру** я **отведал** курицы, которая, видимо, прожила долгую и трудную жизнь. <...> Но, **повергнутый** этим письмом **в растерянность**, побоялся довериться переписке. И поскольку трасса моя пролегла относительно недалеко от Покровска, я внезапно решил: сойду-ка на станции. **По рецепту**

простодушных новелл. <...> Так что нынче я зван на а ля фуршет. <...> Бросаю ретроспективный взгляд на пеструю свою биографию и думаю, как неполноценна была она до недавней поры. <...> Но вся эта шумная круговерть была безусловно потерянным временем. Ибо важны не блики, не клики, не рупора и прожектора. Даже цехины и дукаты не имеют особой ценности. А важно на свете только одно – встреча Женщины и Мужчины [Зорин_2 1979].

Для речи учёных в целом нехарактерны старославянизмы и устаревшие слова, однако в разговоре со священником профессор физики Дронов из пьесы «Всё остаётся людям» С. Алешина намеренно прибегает к этой лексике:

- *Дронов. Да... Легкая гипертония на почве безбожия. А потому и вид болящий и страждущий.*

Священник. Что же все-таки говорят врачи?

Дронов. Не говорят, а глаголят. Выражайтесь, пожалуйста, профессионально. Врачи махнули на меня рукой. Пardon, дланью [Алешин_1 1978].

Смещение разговорных («махнуть рукой»), профессиональных («гипертония»), книжных («страждущий», «глаголить», «длань») лексических единиц придаёт реплике иронический оттенок. В реплике сталкиваются стилистически контрастные синонимы («говорить» и «глаголить»; «рука» и «длань»). Этот авторский приём называется *парадиастола* (стилистическая рассогласованность) и представляет собой употребление в одном контексте стилистически неоднородных единиц.

Учёный из пьесы А. Арбузова «Выбор» также использует архаизм: слово «человек» в устаревшей звательной форме.

- *Ипполит. Не слишком ли ты суетишься, человеке? [Арбузов_4 1981: 338].*

Нарочитое несоблюдение условия тематической уместности речи лежит в основе бурлескного стиля, или бурлеска, иногда именуемого

ироикомическим(или ирои-комическим) стилем [Москвин 2006: 66], и также может подсказать читателю, что фразу следует понимать в прямо противоположном смысле.

Устаревшей лексикой авторы также могут маркировать речь старшего поколения интеллигенции:

- *Изоolda Тихоновна. <...> Тридцать лет он рисовал себе это и рисовал, и никому это не было нужно. Конечно, зачем покупать картину, когда есть – как это – **обскуркамера**.*

Николай Павлович. Фотоаппарат.

Изоolda Тихоновна. Аппарат. Нажал себе кнопку – и ты имеешь этот самый домик или дворик [Азерников_1 1985].

Под *обскуркамерой* понимается камера-обскура, предшественник фотоаппаратов. Вероятно, включение в речь героини этого слова подчёркивает её дистанцированность от новшеств современных технологий и приверженность к старым способам запечатлеть действительность, а именно при помощи живописи.

В пьесе В. Пановой «Сколько лет, сколько зим» пожилой интеллигент выражает своё недовольствие использовать воздушный транспорт, в то время как для его супруги отказываться от плодов технического прогресса всё равно что уподобляться дикому человеку – именно такое значение приобретает лексема «скиф» в переносном смысле:

- *Дедушка (сел рядом с бабушкой и развернул газету). Если бы мои дамы прислушались к моему совету, мы бы ехали сейчас и ехали. <...> Но **мои эмансипированные дамы**, по обыкновению, не прислушались [Панова 1966];*
- *Бабушка. А я слышать не могу о поездах, когда существуют ИЛы и ТУ. Когда я тряусь в поезде, а кто-то летит со скоростью тысяча километров в час, я себя чувствую **скифом** [Панова 1966].*

Лексема «эмансипированный» восходит к книжному термину эмансипация, который обозначает освобождение от какой-либо зависимости и уравнивание в правах. Эмансипированные женщины считаются независимыми от мужского влияния. Однако герой, используя этот термин, намекает на то, что, не последовав его совету, спутницы совершили ошибку, и иронически выражает недовольство сложившейся ситуацией.

В пьесе «Покровские ворота» Л. Зорина к книжной лексике обращается сразу несколько персонажей:

- *Костик. Велюров, как свидетель невесты вы сейчас были не на высоте.*

*Велюров. А ваши претензии быть **моралистом** – невыносимы.*

*Костик. Да, я **моралист**.*

*Велюров. Вы **фарисей**.*

*Костик. Мне очень грустно, но вы принимали сегодня **допинг**.*

*Велюров. **Навет**.*

<...>

Костик. Как вас понять?

*Велюров. Вы её **вожделили**.*

*Костик. Да кто ж позволит так **клеветать**? [Зорин_3 2016: 148].*

В статье О. В. Бойко диалог между артистом Велюровым и молодым аспирантом Костиком назван коммуникативной игрой в «диалог глухих», поскольку собеседники словно не слышат друг друга [Бойко 2007: 40]. На наш взгляд, более подходящее название – коммуникативная дуэль [см. Рогожина 2020], неслучайно в одном из диалогов Алиса Витальевна примеряет на себя роль секунданта или даже защитника племянника: «**Парируйте, если в силах**» [Зорин_3 2016: 164], в прямом значении «**парировать**» – ‘отражать удары в фехтовании’, а в переносном – ‘быстро представлять бесспорные возражения’.

Если в диалоге с Велюровым реплики короткие и быстро сменяющиеся, то в разговоре с Маргаритой Павловной Костик пародирует её манеру и склонность к книжным конструкциям:

- *Маргарита. Наша эпоха либеральнее в отношении возрастного ценза. Возьмите писателей прошлого века – для них я уже давно вне игры. Я нашла у Тургенева фразу: «Вошла старуха лет сорока».*
Костик. Такая размашистость возмутительна. Видимо, Маргарита Павловна, процесс увядания дворянских гнезд распространялся и на их обитателей. Но хамская безапелляционность классиков, как бы то ни было, мне претит [Зорин_3 2016: 147].

В конфликтном диалоге книжные лексемы приобретают яркую эмоциональную окрашенность.

- *Маргарита. Она подождёт. И фрески тоже. Ты должен принести эту жертву.*
Хоботов. Это какой-то палеолит! <...>Позволь, это какой-то нонсенс[Зорин_3 2016: 153].

Книжное выражение «принести жертву» означает ‘поступиться собственными интересами’. Ассоциируя жертвоприношение с варварскими порядками, существовавшими в древности, Хоботов использует археологический термин, называющий один из исторических периодов.

- *Рафаэлев (с горечью). Я – изгой, я – пария*[Зорин_2 1979].

Лексема «пария» в первом значении используется для обозначения жителя Южной Индии, который принадлежит неприкасаемой касте и лишён всяческих прав, в связи с этим слово развило переносное значение ‘отверженный и бесправный человек’, в словарях отмеченное как книжное [ТСОШ 1999].

При выражении негативной оценки поведения собеседника героям-интеллигентам свойственно использование книжной лексики, которая смягчает категоричность высказывания. В речи героев порицается доставление неудобств окружающим («От тебя один дискомфорт!»)[Зорин_3 2016: 151]; сложный характер («Ничего себе темперамент!»)[Арро_11984] и проявление надменности («Рассуждайте без фанаберии»)[Зорин_5 1974: 450].

Включением книжной лексики драматурги выделяют героев-интеллигентов из массы персонажей. Даже описывая конфликтные и сложные ситуации, авторы старательно выбирают выражения, которые нередко приобретают в контексте новые значения.

2.5. Интертекстуальные включения в речи персонажей

Включение интертекстуальных единиц в речь героев является одним из способов раскрытия граней их личности, среди которых происхождение, уровень образования, род деятельности, статус или принадлежность к особому кругу. В нашем исследовании мы обращаемся к таким маркерам интертекстуальности, как прецедентные феномены (имена, высказывания, ситуации, события) и текстовые реминисценции (цитаты, «крылатые слова», имена персонажей и авторов этих произведений и т. д., при этом не только семантически преобразованные имена, но и использованные в традиционном, денотативном значении) [Супрун 1995: 17; Нахимова 2006: 189].

Использование прецедентных феноменов Л. П. Крысин называет одной из особенностей речевого поведения представителей интеллигенции как элитарной части общества [Крысин 2001, 2003]. Д. Б. Гудков подчёркивает, что прецедентные феномены могут иметь «не только национальную (этническую), но и социальную обусловленность: в разной социальной среде могут существовать свои прецедентные феномены, отличные от тех, что характерны для иных социальных слоев и групп» [Гудков 2020]. В. В. Красных использует термин «Социумно-прецедентные феномены», которые могут быть понятны членам достаточно узкого социума [Красных 2003]. Таким образом, разные социальные группы и соответствующие им культуры могут различаться типом прецедентных феноменов.

В художественном тексте прецедентные имена могут приобретать функцию выражения «социолингвистического, прагмалингвистического и лингвосемантического аспектов социального статуса» персонажа [Ананьина 2014: 40-41]. Моделируя речевое поведение героев-интеллигентов, авторы

намеренно вкладывают в их реплики имена писателей, учёных, философов, имена персонажей из литературы, мифологии, фольклора, названия произведений искусства, кинематографа и науки.

Герои-интеллигенты обращаются к цитированию строк из художественных произведений персидского поэта Омара Хайяма, английских драматургов Уильяма Шекспира, Генри Филдинга, немецких писателей Иоганна Вольфганга фон Гёте, Генриха Гейне, Вильгельма Раабе, Эриха Марии Ремарка, французских писателей Жюль Ренара, Алексиса Пирона, Артюра Рембо, испанского писателя Мигеля де Сервантеса, португальского поэта Луиса де Камоэнса, ирландского драматурга Бернарда Шоу, русских авторов Александра Сергеевича Пушкина, Михаила Юрьевича Лермонтова, Федора Ивановича Тютчева, Алексея Константиновича Толстого, Николая Васильевича Гоголя, Ивана Сергеевича Тургенева, Иннокентия Анненского, Александра Блока, Сергея Есенина, Владимира Маяковского, Бориса Пастернака, Константина Симонова, Маргариты Алигер и др.

Выбор тех или иных имён может быть обусловлен спецификой профессий персонажей.

Так, герой пьесы «Покровские ворота» Л. Зорина – редактор поэтических переводов с романских языков Лев Евгеньевич Хоботов – регулярно цитирует строки из произведений зарубежных авторов и обращается к трагическим фактам их биографии. В их числе португальский поэт Луис де Камоэнс, французский поэт Артюр Рембо, испанский писатель Мигель де Сервантес:

- *Хоботов. <...> (Задумчиво.) «Воспоминанья горькие, вы снова врываетесь в мой опустелый дом...» <...> Это **Камоэнс**. Португальский поэт. Он уже умер. <...> В шестнадцатом веке. На редкость грустная биография. Сражался. Страдал. Потерял глаз. Впоследствии умер нищим. <...> Я работаю в издательстве. Издаю зарубежных поэтов. Преимущественно романских. Но бывает – и англосаксов [Зорин_3 2016: 118].*

Цитируемые строки и биографии, которые вспоминает герой, всегда трагичны. Драматург даже прибегает к мистификации, создаёт стихотворные фрагменты некой французской поэтессы и одного поэта из далёкой страны.

В речи аспиранта исторического факультета Костика из той же пьесы актуализируется прецедентная ситуация – Аустерлицкое сражение, в котором одержал победу Наполеон I Бонапарт. Под выражением «разбить под Аустерлицем» понимается одержать победу в каком-либо деле:

- *Костик (Велюрову). У вас такой триумфаторский вид. Кого вы разбили под Аустерлицем?* [Зорин_3 2016: 175].

При знакомстве с представительницами противоположного пола герой подчёркивает античное происхождение своего имени и его значение, тем самым намекая, что является обладателем этого качества:

- *Костик. Меня зовут Константин.*
Света. На здоровье.
Костик. В переводе с античного – постоянный[Зорин_3 2016: 125].

В пьесе Л. Зорина «Добряки» действие происходит в институте античной культуры, этим обусловлены источники прецедентных имён в речи героев. Сотрудники института упоминают мыслителей Платона и Диогена, поэта Гомера, бродячих певцов аэдов, играющих на кифарах, персонажей драматурга Еврипида Ореста и Пилада, античных богов Зевса, Посейдона, морской богини Фетиды, богинь судьбы мойр, водных нимф наяд, мифологических героев Амфибаха, Ахилла, Геркулеса, Главка, Сарпедона, Тевкра, Телемака и т. д.:

- *Витальев. Всё может быть. В древности героям даже боги помогали. У каждого олимпийца был свой подшефный. И это было естественно – они были связаны родственными отношениями. Сарпедон – сын Зевса. Амфибах – внук Посейдон. Ахилл, слава богу, тоже сын Фетиды. Что ж вы хотите? И боги – люди...*[Зорин_1 1974: 205].

Герои обращаются к античной мудрости:

- *Анютин. Всегда приятно наблюдать проявления высоких страстей. Но что благороднее чувства дружбы? Недаром оно воспето у древних. В час испытания к **Пиладу** спешит **Орест**...*[Зорин_1 1974: 205].

Упоминается поэт Гомер как значимая культурная фигура Эллады, сыгравшая большую роль в её формировании. Гребешков обыгрывает значение глагола «воспитывать» и сравнивает Элладу с дочерью, у которой строптивый характер:

- *Колесницын. Да-с... Вы меня простите, но прежде у отцов и детей отношения были много естественней. Взять тех же греков – прирожденные были воспитатели. Спартанцы, например. И вообще... **Платон** сказал, что **Гомер** воспитал Элладу! Каково?*

*Гребешков. Видите, Филипп Филиппович, **Эллада** в тот период была организм менее сложившийся, чем **Ираида Ярославна*** [Зорин_1 1974: 170].

К имени античного ветеринара обращается представитель этой профессии, герой пьесы С. Михалкова «Дикари» Роман Любешкин:

- *Роман (продолжая рассказывать). В войсках византийского императора **Константина Великого** во время его походов на скифов и сарматов был ветеринаром некий **Апсирт**. Он написал большое количество статей по вопросам ветеринарии. Именно он и выделил ветеринарию в особую отрасль медицины благодаря её специфическим особенностям...* [Михалков_11982].

Маргарита Львовна, работающая заведующей литературным отделом в театре, называет театральных критиков «зоилами», эта лексема берёт своё начало от греческого философа и литературного критика Зоила и стала нарицательным именем завистливых и язвительных критиков: «*И главное – вся пресса явилась, всезоилы, сколько их есть*»[Зорин_4 1974: 310].

Герои-интеллигенты часто задаются вопросом о роли личности в истории, восхищаются выдающимися деятелями и приходят к выводу, что время расставит всех по своим местам:

- *Тамара. Ну и что же, людям часто казалось, что плохого в жизни больше, чем хорошего. Но вот прошло время – и что на поверку? Ленин, Джордано Бруно, Пушкин – люди их вечно будут помнить! А разные инквизиторы, гонители, цари – почти все забыты. Только отдельных представителей ещё по истории проходят, да и то путают, какой царь после какого шёл [Володин_3 2012];*
- *Нина. Вот если я сейчас опрошу всех людей земного шара, есть ли среди них, ну, допустим, Шекспир, Джордано Бруно или там Толстой? Нет ведь, не отыщется. И что сие значит? Ничего, пустой факт, и только. А если я спрошу этих же самых жителей – кто из вас хотел бы быть Архимедом, Толстым или Шекспиром, ведь все бы хором загалдели: я, я, я! А это что значит? Уже нечто... Нет, Лёва, не в том дело, сколько им подобных на текущий сезон, пусть ни одного. Их и всегда-то было не густо, несколько штук на столетие, а то и один на тысячу лет. Но это именно они приоткрыли куда-то дверку, заглянули в неё и по секрету сказали людям, что они люди. Мы потянулись за ними, встали с четверенок на два копыта и вот стоим здесь, в Москве, на площади Восстания [Розов_21983: 562].*

Для создания образа творческой интеллигенции авторы включают в их реплики имена известных деятелей культуры и искусства. В речи героев встречаются знаменитые французские имена: писатель, журналист и общественный деятель Анри Барбюс, поэт и прозаик Луи Арагон, певица и актриса Эдит Пиаф, а также упоминается венгерский писатель Матэ Залка:

- *Табунов. Тожже мне европейская знаменитость... Поразительно! <...> У нас в ходу были другие европейские имена.*

Софья Игнатьевна. Вот именно! (С прононсом.) Анри Барбюс... Луи Арагон...Потом этот, как его... Матэ Залка... Пиаф!..[Арро_3 1982: 67].

При использовании прецедентных имён также возможно создание иронического подтекста:

- *Клавдия. Надо же, как ваше лицо мне знакомо. Ей богу, я вас по телеку видела. Вы не артист?*

Багров. Ещё какой. Моя фамилия Банионис [Зорин_5 1974: 462].

На наш взгляд, упоминание Донатаса Баниониса в речи героя неслучайно, в ту эпоху этот артист исполнял роли интеллигентных, рефлексирующих персонажей.

Особым риторическим приёмом является включение в реплики ставшие нарицательными имена знаменитостей, преимущественно с негативной коннотацией:

- *Валерия. Переживу, тем более что ставил, по слухам, далеко не Станиславский...* [Жуховицкий_4 1987: 103];
- *Таня. <...>Люди долго были к нему несправедливы, но в душе он поэт. Вилкин. Тоже мне поэт! **Омар**, видите ли, **Хайям**»* [Зорин_6 1974: 254];
- *Софья Игнатьевна. Ну, так подружитесь с ним, если ему это так важно. Пусть изображает из себя мецената... **Савву Морозова, Мамонтова***[Арро_3 1982: 85];
- *Полуорлов.<...>Вот, милый мой, какой парадокс! **Бернард Шоу! Оскар Уайльд!** Всю жизнь придумывал людям разные удобства, – а сам торчу, как курица на насесте! Оригинально?..*[Роцин_22007].

Выражение «далеко не Станиславский»указывает на невысокий уровень режиссуры, использование вводной конструкции«видите ли»в сочетании с именем *Омара Хайяма* выражает насмешку в отношении творчества другого

персонажа, а сравнение с фамилиями меценатов *Саввы Морозова* и *СаввыМамонтова* показывает ироническое отношение к герою, пытающегося примерить на себя роль благотворителя. Имена известных писателей *Бернарда Шоу* и *Оскара Уайльда*, часто обращавшихся в своём творчестве к приёмам парадокса, становятся символами этого феномена:

- *Николай Павлович. А вы полагаете, творчество художника не связано с его биографией? И она никому не интересна?<...>*

ПДП. А каковы ваши творческие задумки? Над чем вы собираетесь работать в текущем году?

Николай Павлович. Над портретом моей жены.

ПДП. Ну, это слишком мелко для такого крупного мастера.

*Николай Павлович. А для **Рембрандта** Саския – не мелко?*

ПДП. Кто?

Николай Павлович. Саския. Жена его.

ПДП. Зачем сравнивать. У нас с вами, надо полагать, другие представления о предмете искусства.

*Николай Павлович. Хотите поссорить меня с **Рембрандтом**? У нас с ним одни представления[Азерников_1 1985].*

Вступая в дискуссию о темах для творчества, художник Николай Павлович апеллирует к авторитету – знаменитому голландскому мастеру *Рембрандту*, часто изображавшему на своих полотнах свою жену Саскию.

Имена известных физиков, биологов, химиков упоминают представители соответствующих профессий:

- *Дронов. Рагозин не приходил? Учитель. Насчёт ремонта крыши... Как у него дела? (Сердито.) Отвечайте!*

Тамара Ивановна. Тянут.

Дронов. Звонили в райжилотдел?

Тамара Ивановна. Да. Обещали после двадцатого.

Дронов. Следующее столетие тоже после двадцатого. Вы им это сказали?

Тамара Ивановна. Примерно. Обещали в ближайшие дни.

Дронов. А по теории относительности Эйнштейна ближайшие дни для них – не ближайшие дни для Рагозина. Вы им это заявили?

Тамара Ивановна. Вряд ли они слышали об Эйнштейне [Алешин_1 1978: 107];

- *Ильин. Я вижу – вы с тётёй плохо ладите.*

Слава. По третьему закону Ньютона – действие равно противодействию.

Она меня воспитывает – я сопротивляюсь [Володин_3 2012].

Теория относительности Эйнштейна и третий закон Ньютона выступают в данных контекстах как речевые обороты, которые драматурги используют при создании образов ученых.

В пьесе Л. Жуховицкого «Одни, без ангелов» герои неоднократно обращаются к фамилиям русского биолога *Ильи Мечникова* и британского микробиолога *Александра Флеминга*, прославившегося открытием пенициллина:

- *Сергей (со спокойной убеждённой). Нет. Ты скоро во мне разочаруешься. Я ведь не Мечников и не Флеминг [Жуховицкий_4 1987: 93].*

Конструкции с отрицательной частицей «не» в сочетании с фамилиями известных учёных подчёркивают, что герой, работающий врачом и занимающийся поиском лекарства от неизлечимой болезни, находится только в начале своего пути и не считает себя гением. В то же время Костя верит в успех своего друга, поэтому в другом диалоге называет его Флемингом:

- *Костя. А представь на минуту, что именно ему повезёт. Что это он – найдёт. Ну как ты будешь жить? Бросила Флеминга за то, что он много работал?*

Валерия. Он не Флеминг.

Костя. Пока Флеминг не нашёл пенициллин, никто не знал, что он

Флеминг... Да и не в этом же дело. Ты никогда не задумывалась, почему всем фанатикам везло на женщин? Нищих, злых, нетерпимых – всё равно любили... Я мало верю в высшую справедливость, но, наверное, здесь проявилась она. Открытие – случай, поцелуй фортуны, хорошо, если выпадет одному из тысячи [Жуховицкий_4 1987: 146].

В пьесе «Пять вечеров» А. Володина герой, мечтавший раньше стать химиком, с сожалением признаётся в том, что в глазах подруги юности был выдающимся химиком, «этаким Менделеевым», а физик из пьесы А. Арбузова «Выбор» упоминает супружескую пару французских учёных Марию Склодовскую-Кюри и Пьера Кюри как пример совместной научной деятельности с женой:

- *Ильин. Понимаешь, я ей наврал. Брякнул, что я главный инженер. Ну, знаешь, я ведь раньше в её глазах был этаким Менделеев. Не стоит, думаю, разочаровывать [Володин_3 2012];*
- *Гриша. Вы вместе работаете?*
Двойников. Увы, сколько ни уговаривал! Ссылки на супругов Кюри тоже не помогают. Она, видишь ли, лицо самостоятельное [Арбузов_4 1981].

Испытывая недоверие к студенту математического факультета, ухаживающего за одной девушкой, герой иронично называет его фамилиями известных учёных-математиков:

- *Виктор. Ну, я этого Эвклида... <...> Видал Пифагора?.. <...> А Ньютон?.. <...> Твой Лейбниц неоригинален... <...> Скажи своему Лобачевскому: пусть сообразит что-нибудь поновой [Жуховицкий_3 1990].*

Авторам важно подчеркнуть, что их персонажи являются профессионалами в своей сфере, поэтому в реплики они вкладывают названия научных работ с указанием их авторов:

- *Ордынцев. Я исповедую изначальную и всеобщую духовность матери.*

Ещё Циолковский в своём «Монизме Вселенной»... [Арро_3 1982: 80];

- *Феликс. Принес переводы, парубки. Статья американского кибернетика Эшби «Интеллектуальные машины»... Это, я считаю, прямо для Евдокимова [Радзинский 2004].*

В пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь» один из персонажей называет свою подругу, работающую стюардессой, святой Боннетой (*St. Bona of Pisa*), т. е. именем покровительницы представителей этой профессии. Обратим внимание, что герой указывает источник – французское общественно-политическое и литературно-художественное издание «*Леттр франсэз*» («*Les Lettres françaises*» – «Французская литература») [КЛЭ 1967: 170].

- *Феликс. Прочитал в «Леттр франсэз», что итальянские стюардессы избрали своей покровительницей святую Боннету... Это была самая длинноногая из всех святых. Кроме того, она имела склонность к путешествиям. <...> Со святой Боннетой, естественно. Ты её провожал. Мы со святой Боннетой живём в одном доме [Радзинский 2004].*

Однако не всегда прецедентные имена закреплены за представителями конкретных профессий, большинство имён являются общеизвестными и активно используются в приёме *прономинация*, то есть употреблении имени собственного в нарицательном значении для характеристики персонажа:

- *Юлия. Замолчите. Вы Казанова. <...> Вы Мефистофель [Зорин_2 1979: 563];*
- *Дронов. А ты, оказывается, того. Отелло в юбке [Алешин_1 1978: 116];*
- *Двойников (усмехнулся). Ну, я-то его не боюсь. Данному Мефистофелю, несмотря на все его маневры, душу мою заполучить так и не удалось. Не на таковского напал! [Арбузов_4 1981: 322-323].*
- *Мужеский. Постыдись перед лицом этой беспримерной, можно сказать,*

женщины. Пусть она скажет, кто из нас **Иуда**[Зорин_1 1974: 190].

- Велюров. **Тартюф** [Зорин_3 2016: 123].

В честь итальянского авантюриста Джакомо Казановы называют соблазнительей и дамских угодников; именем персонажа трагедии «Фауст» немецкого писателя И. Гете – злых насмешников; Отелло из одноименного произведения У. Шекспира – ревнивцев; Иудой – предателей; имя Тартюф берёт своё начало из пьесы французского писателя Мольера и адресовано обманщикам.

- Ухов. **Открой. Ромео и Джульетта** пришли [Володин_4 1967].
- Карандашов (продолжая). *И вот льют над ними слезы, жалеют, плачут, стенают! Ах, Ромео и Джульетта!.. Ах, кто там ещё? Тахир и Зухра, что ли?..*

Бухов. *Карандашу апломб вечно заменял образование! (Перечисляет.) Ромео и Джульетта, Тристан и Изольда, Дафнис и Хлоя, Зигфрид и Кримгильда, Франческа и Паоло!..*

Очкарик. **Онегин и Татьяна!**..

Бухов. **Фауст и Гретхен! Эгмонт и Клерхен!**.. [Роцин_1 2007];

Имена возлюбленных, ставших известными благодаря историям трагической любви из классических произведений разных культур, часто упоминаются в паре: *Ромео и Джульетта* из трагедии Уильяма Шекспира, *Франческа и Паоло* Данте Алигьери, *Фауст и Гретхен* и *Эгмонт и Клерхен* Иоганна Вольфганга Гёте, *Евгений Онегин и Татьяна Ларина* А. С. Пушкина, античные герои *Дафнис и Хлоя*, персонажи из рыцарских романов *Тристан и Изольда* и *Зигфрид и Кримгильда*, *Тахир и Зухра* восточного поэта Саййоди.

- Ночуев. *Дина, я вас не узнаю. Вы из Аспазии стали Гретхен. До Пенелопы рукой подать.*

Нина (грозно). *А вам не по душе Пенелопы?*

Ночуев. *Что с ними делать холостяку?* [Зорин_2 1979].

- *Игорь. <...> Алла так на положение **Пенелопы** и метит, если **Николая** в армию возьмут* [Розов_11983: 463].

Аспазия была знаменитой гетерой и возлюбленной Перикла, прославившейся своим интеллектом, её именем называют мудрых советчиц и умных спутниц жизни [Рубцова 2011: 159-160]; имя возлюбленной Фауста Гретхен «символизирует героиню, вдохновившую мужчину на экстраординарные поступки» [Быкова 2009: 62], а имя Пенелопавосходит к героине гомеровской «Одиссеи», которая долго и верно ждала своего мужа. Таким образом, сравнение с Аспазией, Гретхен и Пенелопой сфокусировано на целомудренности женского поведения и представляет собой градацию: от древнегреческой куртизанки до героини, олицетворяющей супружескую верность.

Один из эпизодов пьесы «Старый Новый год» М. Рощина представляет собой «диалог глухих», так называемый шум интеллигентной толпы: *«все начинают говорить наперебой, всё скорее и скорее, словно пленку пустили на другую скорость, и под конец вообще возникает нелепица и абракадабра»*, в этом диалоге в обрывках фраз сконцентрировано большое количество прецедентных имен, относящихся к разным культурным и временным пластам: *«**Мопассана** под партой читает, представляете?»*; *«Да почитайте **Платона**, у него всё сказано!»*; *«Хорошо, **Эйнштейн** не знал о квазарах, ну и что?»*; *«Какой **Боттичелли** в Уффици!»*; *«А **Капица** говорит, что полностью ионизированная высокотемпературная плазма...»*; *«Да ещё **Черчилль** говорил...»*; *«**Моника Витти?** А **Мазина?**»*; *«**Достоевский!**...»*; *«**Христос суперстар!**»* [Рощин_22007].

Нередко персонажи отождествляют себя с героем прецедентной ситуации или текста, примеряют на себя определенную роль:

- *Костик. Я одинокий, как **Робинзон*** [Зорин_3 2016: 125];
- *Велюров. Я тоскую, как **Блок*** [Зорин_3 2016: 143];

- *Колпаков. Человек творит, украшает мир, а его жена флиртует с каким-нибудь Дантесом, с убийцей!<...>Имей в виду... я не Пушкин. (Поспешно.) Я хочу сказать – на этот раз Дантес не поживится»*[Зорин_6 1974: 260].

Герой сравнивает себя с Пушкиным, а своего соперника с Дантесом. А Хоботов в пьесе «Покровские ворота» цитирует строки из стихотворения «Великодушие смягчает сердца» А. К. Толстого: «*Хоботов (с горькой усмешкой) «Вонзил кинжал убийца нечестивый в грудь Деларю. Тот, шляпу сняв, сказал ему учтиво: благодарю»* [Зорин_3 2016: 168].

Сразу несколько прецедентных феноменов сконцентрировано в небольшом диалоге из пьесы «Измена» Л. Зорина. Обращаясь к образным средствам, герои иронически обсуждают супружескую пару.

- *Сыромятник. Вот уж точно – гора родила мышь.*
Пальцев. Вариант для детей младшего возраста.
Ночуев. Вход до двенадцати лет разрешается.
Сыромятник. Но Рафаэлев! Какой хитрец.
Ночуев. Ходит, словно христос-суперстар.
Пальцев. Рядом с Марией-Магдалиной.
Непотоцкий. Зато у дам какой успех! Только что на руках не носят.
Ночуев. В голос стонут: ах, Рафаэлев! Подумаешь, – благородный принц.
Пальцев. В подобных оптимальных условиях не так уж сложно быть Дон Кихотом[Зорин_2 1979: 567].

Выражение «гора родила мышь» в этом примере используется для описания ничтожных результатов громких обещаний [Серов 2005: 187-188]; «христос-суперстар» отсылает к названию известной рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда», главные герои которой – библейские персонажи, одна из них – последовательница Иисуса Христа Мария Магдалина. Наконец, именем главного героя произведения Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот» называют бесплодных

мечтателей, наивных идеалистов и фантазёров или людей, которые пытаются создать о себе такое впечатление [Епишкин 2010: 1688].

- *Нелли Николаевна. Ну, что? Что я должна делать?.. Кричать? Биться головой об стену, как Магдалина? <...>Заседать они могут до второго пришествия, но есть же и другие проблемы... Жизнь ведь не остановилась* [Арро_1 1984].

В реплике героини совмещается фразеологизм «*хоть головой об стену (стенку) бейся*», означающий бесполезность совершаемого действия [Федоров 2008] и библейский антропоним *Магдалина* как символ покаяния. Выражение «до второго пришествия» имеет шутливо-иронический оттенок и употребляется для описания события в отдаленном будущем, которое неизвестно когда наступит [Мокиенко, Никитина 2007: 536].

- *Пальцев. Что же, – ты победил, галилеянин!* [Зорин_2 1979].

Выражение «*Ты победил. Галилеянин!*» восходит к христианскому преданию, в котором рассказывается о предсмертном возгласе римского императора Юлиана Отступника, обращённого к Иисусу Христу. Юлиан презрительно называл христианство «галилейством» (по названию провинции Галилея, откуда происходил Иисус), однако, согласно легенде, перед смертью сознался в своей неправоте. Эти слова обычно употребляются с шутливо-ироническим оттенком как признание себя побежденным [Серов 2005: 762].

- *Дронов. Я это окончательно решил сегодня, Должен вам признаться, что решение принято мною не без скрежета зубовного. Ибо аз есмь человек, то есть существо суетное и грешное. Следовательно, выпускать власть из рук никак не хочется* [Алешин_1 1978].

«Скрежет зубов» упоминается в Новом Завете (Евангелие от Матфея, гл. 8, ст. 12) в словах Иисуса о мучительных наказаниях грешников в аду за свои проступки. Выражение используется иносказательно о гневе, досаде, раздражении

и иронически о слепой и бессильной ярости [Серов 2005: 133]. Затем герой цитирует строки о власти: «*ибо аз человек есмь под властью*» (Евангелие от Матфея, гл. 8, ст. 9), самоиронично подчёркивая своё привилегированное положение и необходимость принять сложное решение.

К библейским выражениям неоднократно обращаются герои «Покровских ворот» Л. Зорина: «*идти как на Голгофу*» (испытывать страдания), «*кадитъ фимиам*» (лстить), «*отрясать прах с своих ног*» (расстаться с чем-то навсегда):

- *Велюров. Я входил в Мосэстраду как в дом родной, а теперь я иду туда как на Голгофу*[Зорин_3 2016: 127];
- *Хоботов. Тебе-то легко не волноваться. Вы **отрясаете прах с своих ног**. А я остаюсь* [Зорин_3 2016: 160];
- *Велюров. С утра до ночи **кадит фимиам*** [Зорин_3 2016: 121].

Библеизмы составляют особый культурный пласт в сознании интеллигентов и используются независимо от профессии и рода деятельности говорящих.

В речи героев-интеллигентов особое место занимает *языковая игра* с прецедентными феноменами. В нашем материале одним из самых частотных стилистических приёмов создания языковой игры является *антанаклаза* – фигура речи, основанная на повторении омонимичных или многозначных языковых единиц в разных контекстуальных значениях:

- *Гребешков. Вчера перед сном перечитывал я схватку **Тевкра** с ликийский героем **Главком**...*

*Витальев. Ну, **Тевкр** – тот как раз был только наивен. На кого полез! Вы вон два месяца в переписке с **главком** и всё на том же месте*[Зорин_1 1974: 152].

Главк – персонаж древнегреческой мифологии созвучен с сокращением Главного комитета Высшего совета народного хозяйства РСФСР, переписку с которым персонажи сравнивают со схваткой.

- *Багров (поморщившись, махнул рукой). **Полёт шмеля. Ваша третья***

иллюзия, между прочим.

Нина. Почему третья?

Багров. Первая была, когда вообразили себя архитектором, вторая – когда выходили замуж [Зорин_5 1974: 452-453].

На первый взгляд, в реплике персонажа использовано название произведения Николая Римского-Корсакова «Полёт шмеля» и музыкальный термин «иллюзия», обозначающий особую технику искусства, в то же время из последующей реплики опущенная лексема «иллюзия» использована в значении 'заблуждение', что придаёт диалогу особый иронический оттенок.

- *Лидя. А «Верочка» так просто – солярис. Ведь это ваша?*

Валетов. Моя, моя. Она и ввела меня в Пантеон родимой словесности [Зорин_2 1979].

В реплике Валетова трансформируется прецедентное имя – название альманаха Н. М. Карамзина «Пантеон иностранной словесности».

Одним из видов аллюзивного принципа языковой игры в художественном тексте Т. А. Гридина называет *ономастический каламбур*, который состоит в столкновении имён собственных, непосредственно имеющих отношение к действию художественного текста, и аллюзий, ассоциаций, которые вызывают использованные языковые единицы или в целом коммуникативная ситуация [Гридина 2008: 96-97].

Так, в пьесе «Добряки» Л. Зорина обыгрывается имя героини, потерпевшей разочарование в личной жизни и оказавшейся обманутой авантюристом Кабачковым. Стимулом, послужившим к рождению ассоциации с древнерусским поэтическим фрагментом из «Слова о полку Игореве» и героиней Ефросиньей Ярославной, становится ремарка *рыдает* и отчество Гребешковой Ираиды *Ярославны*:

- *Гребешкова (бросаясь к нему). Ложкин! Не оставляйте меня! (Рыдает.)*

Ложкин. Вот так я услышал плач Ярославны... [Зорин_1 1974: 205].

Более сложный ассоциативный ряд при создании языковой игры представлен в диалоге Костика и Велюрова, в котором речь идёт о прозвище героини, занимающейся плаванием. Именно поэтому название оперы «Мадам Баттерфляй» итальянского композитора Джакомо Пуччини приобретает новое контекстуальное значение: девушка, занимающаяся плаванием в стиле «баттерфляй»:

- *Костик. Хотите, я вам открою глаза? Вам надо быть несколько современной, созвучней действительности. Оглядитесь. Пошла вторая половина столетия. <...> Вот вы её зовёте **Наядой**. Вы говорите: **тоскую**, как **Блок**, а это, простите, какой-то **Херасков**.*

Велюров. Видите ли, она пловчиха.

*Костик. Зовите её «**мадам Баттерфляй**».*

Велюров. Вот ещё!

Костик. В современном плаванье есть такой прогрессивный стиль [Зорин_3 2016: 168].

Имя Херасков в реплике персонажа появляется неслучайно, с одной стороны, оно демонстрирует эрудицию Костика и знание писателей XVIII века, а с другой – обыгрывается его созвучие с ругательством, поэтому употребляется именно с целью выражения неодобрения архаичных оборотов и лексики в речи собеседника.

В речи персонажей прецедентные феномены и фразеологизмы нередко претерпевают трансформации:

- *Игорь. **Интимные тайны мадридского двора?** [Жуховицкий_4 1987: 141].*

Комментируя разговор друзей, эмоционально обсуждающих какую-то тему, Игорь вспоминает исторический роман Георга Борна «Изабелла, или Тайны Мадридского двора».

- *Костик (стучит). **Аркадий! Пора!***

Голос Велюрова. Я прилёт!

Маргарита. С ума вы сошли?

Голос Велюрова. Я з-заболел.

Савва. А вот это уже безобразие...

Костик. Аркадий, есть у вас чувство долга?

Голос Велюрова. Г-говорю вам, я не в силах. Я лёг.

Костик. Глас вопиющего в постели. (Идет к Велюрову.)

Маргарита. Что это значит?

Алиса. Какое бесчестие! [Зорин_3 2016: 153].

Иронически описывая опьяневшего Велюрова, с трудом выговаривающего слова, Костик видоизменяет библейское выражение «глас вопиющего в пустыне», означающее страстный призыв без надежды на отклик. Столкновение высокого и низкого создаёт комический эффект.

Таким образом, имена писателей, художников, композиторов, учёных, названия художественных произведений, имена литературных и мифологических персонажей, цитаты и фразеологические выражения используются для характеристики и самохарактеристики героев-интеллигентов, демонстрирует эрудицию героев и позволяют реализоваться основным коммуникативным задачам собеседников.

2.6. Иноязычные вкрапления в речи персонажей

Иноязычными вкраплениями в художественном тексте являются «слова и выражения на чужом для подлинника языке, в иноязычном их написании или транскрибированные без морфологических или синтаксических изменений» [Влахов, Флорин 1980: 263].

Период «оттепели» исследователи называют очередным всплеском иноязычных вкраплений в художественной литературе, который связывают с влиянием зарубежной культуры «на умы и настроения шестидесятников» [Кожевникова 2011: 198]. Сознательное включение иноязычных компонентов в художественный текст является важным авторским стилистическим приёмом, который используется с целью придания тексту аутентичности, создания

колорита, атмосферы; впечатления начитанности или учёности, а также иронического и комического эффекта [Манина 2010: 95; Влахов, Флорин 1980: 263].

В нашем корпусе текстов выявлено более 50 транслитерированных слов и выражений, из них 37 единиц на французском языке, 7 – на латыни, 4 – на немецком, 3 – на английском, 1 – на итальянском.

Герои обращаются к иноязычным этикетным формулам выражения приветствия (*гутен таг*), благодарности (*мерси; гран мерси*), извинения (*пардон; пардонне*), ответа на просьбу (*сильвупле*), прощания (*гуд бай; ауфвидерзейн; оревуар; ариведерчи*), вопроса (*пуркуа, кескесе*), обращения (*мой анж, леди энд джентльмены*) и др.:

- *Маргарита. Какая-то обезоруживая наивность... Какая-то античная непосредственность... пахнет золотым утром человечества, пардонне за изысканный оборот* [Зорин_4 1974: 321];
- *Костик. Мерси, Светлячок. Позвольте вам предложить свою руку* [Зорин_3 2016: 140];
- *Ляля. Сколько мы не виделись? Более двух лет. Несомненное селяви* [Арбузов_4 1981: 312];
- *Александр Петрович (увидев накрытый стол). Кескесе?* [Розов_1 1983: 437];
- *Алексей (немного иронически осматривает родителей, фотографирует их). Ладно... Всё будет о'кей!*
Щеглов. Пока о'кей, а потом гуд-бай! [Михалков_3 1982].

В последнем примере Щеглов как представитель более старшего поколения иронизирует над беспечностью сына по отношению к жизни. Лексема «гуд-бай» здесь используется не в качестве формулы прощания, а как синоним печального результата совершённых поступков.

В пьесе С. Михалкова «Дикари» персонаж произносит слово «сильвупле»,

одним из переводов которого может быть «пожалуйста». С одной стороны, это выражение уместно использовано как ответ на просьбу, но в то же время сопровождается ремаркой «неожиданно» и появляется в речи героя под влиянием созвучия с именем героини, новой знакомой – Сильвы. Также обратим внимание, что в тексте пьесы в более ранней реплике персонажа речь шла о любви к оперетте венгерского композитора Имре Кальмана «Сильва»: «Владлен (виноватым голосом). Товарищи! **«Сильва»** – моя слабость!». Автор таким образом, намекает читателю о симпатии, которая возникнет в будущем:

- Зоя. <...> Сильва! Сильва-а! (Машет рукой.) Давай сюда! (Владлену, показывает на стул.) Разрешите сесть?
Владлен (который при слове «Сильва» вздрогнул). А? Да, да! (Неожиданно по-французски.) **Сильвупле!** [Михалков_11982].

Герои обращаются к идиоматическим выражениям преимущественно латинского происхождения: «*инсе диксит*», «*квантум сантис*», «*кви про кво*», «*мементо мори*», «*форте фортуна адюват*». Используя афоризмы на иностранных языках, герои демонстрируют свою начитанность, и как правило, сопровождают иноязычную фразу переводом на русский язык:

- Ильин. **Ай трай ту ду май бест.**
Катя. Что?
Ильин. Ради вас сделаю всё, что в моих силах [Володин_3 2012];
- Растегай. (Поднимая бокал.) За ваш исторический прыжок, Платон Петрович! За благополучное исполнение ваших желаний! **Форте фортуна адюват!** Храбрым везёт! <...> **Квантум сантис!** Количество по необходимости! [Михалков_4 1982];
- Полуорлов. **Инсе диксит!** Как говорили древние. Сам сказал! [Рощин_22007];
- Лямин. Раньше я думал, что эти слова: «**Мemento мори**» – звучат мрачно.

Наоборот! Это весело! Это значит – умей радоваться жизни, умей забывать плохое и помнить хорошее. Не может быть, что у вас никогда не было ничего хорошего. Так не бывает! [Володин_2 2012].

В отдельных случаях перевод не соответствует действительности, что придаёт диалогу комический эффект:

- *Первый критик. С юных лет вспоминаю я афоризм «а ля герр, ком а ля герр», что в переводе на русский значит: театр жизнеопасен. <...> Так вот, «шак барон а са фантази», что в переводе на русский значит: у каждого Шишкина свои бредни. <...> как выражался Гоголь, «в сильнейшей степени моветон» <...> И вспомнил я, как в юные годы буквально всё мое существо пронзил замечательный афоризм «ревононз а но мутон», что в переводе на русский: репертуар – основа театра* [Зорин_4 1974: 321].

Так, фразеологизм «à la guerre comme à la guerre» переводится на русский язык выражением «на войне как на войне» и используется в ситуациях, в которых людям необходимо приспособливаться к сложным условиям [Михельсонъ 1912: 590; Епишкин 2010]. «*Chaque baron a sa fantaisie à la guerre comme à la guerre*» («У всякого барона своя фантазия») – эпитафия к сатирико-фантастическому авторскому сборнику Осипа Сенковского «Фантастические путешествия Барона Брамбеуса». А выражение «*revenons à nos moutons*» вошло в русский язык в форме кальки «вернёмся к нашим баранам», означающей просьбу не отвлекаться от основной темы [Серов 2003]. Реплика критика в пьесе «Театральная фантазия» встречается всего один раз, в связи с этим критик не может рассматриваться как отдельный персонаж. Однако стоит обратить внимание, что концентрация иноязычных вкраплений и речевых клише в коротком фрагменте довольно высокая, поэтому можно сделать вывод, что такое стремление нарочито усложнить свой слог высмеивается драматургом.

Авторы могут оставлять за собой право включать иноязычные вкрапления без перевода, что может быть обусловлено стремлением сохранения колорита,

контекстуальной прозрачностью или ориентацией на осведомленного собеседника в диалоге, знающего известные афоризмы.

В репликах Анны Романовны из пьесы М. Рошина «Старый Новый год» выражения на французском языке используются в роли междометий:

- *Анна Романовна. Валерик – прелесть! Без пяти минут доктор физико-физических наук, а мальчик, мальчик! Финь-шампань! <...>Фи дон, Петруша!* [Рощин_22007].

В Иллюстрированном словаре забытых и трудных слов XVIII-XIX веков указывается, что «Финь-шампань» – «лучший сорт коньяка, который назван в честь одной провинции во Франции» [ИСЗиТС 1998: 202], поэтому, можно предположить, что это восклицание используется с положительной коннотацией. Возглас «*фи дон*», напротив, выражает недовольство и пренебрежение. Стоит отметить, что иноязычные реплики героини не сопровождаются авторским переводом, поскольку смысл и эмоциональное наполнение междометий легко восстанавливается из контекста.

- *Софья Васильевна (не без интереса). Какой реприманд неожиданный...* [Арбузов_2 1981].

«*Реприманд*» – галлицизм, означающий упрёк или выговор. Автор маркирует этой лексемой речь представительницы старшего поколения интеллигенции.

- *Пальцев. Само собою, ни он, ни она не думали, что события примут такой оборот и что поэт свалится с неба, как дэус экс махина*[Зорин_2 1979].

Афоризм «*Дэус экс махина*» (от лат. *deus ex machina*) восходит к античному сюжету, в котором один из олимпийских богов неожиданно появлялся при помощи механических приспособлений и с легкостью разрешал все конфликты [Серов 2005: 64].

- *Анна. В сущности, благопристойная дама. Цирлих-манирлих*[Зорин_2 1979].

Обратившись к словарям, находим, что это немецкое выражение «*zierlich-maniertlich*» используется для характеристики очень церемонного, манерного, жеманного человека [МАС; Фёдоров 2008: 735].

Маргарита Львовна из «Театральной фантазии» и Маргарита Павловна из «Покровских ворот» Л. Зорина используют французские вкрапления в качестве оскорблений по отношению к лицам мужского пола:

- *Маргарита. Анван террибль!* [Зорин_4 1974: 284].

«*Анван террибль*» – фразеологизм-варваризм, который дословно с французского имеет значение ‘ужасный ребенок’, но часто употребляется как характеристика человека, смущающего окружающих своей бестактной непосредственностью [Рахманова, Суздальская 2010].

- *Маргарита. Так вот оно что. У тебя – рандеву. <...> Мой друг, ты смешон. <...> Бу зэт ридикюль. <...> Ах, так это ответный выпад? Это – месть? Твое «*пар депи*». Глупое, пошлое «*пар депи*», недостойное мыслящего человека* [Зорин_3 2016: 132, 135, 150].

В рассмотренном примере в речь героини сначала вводится фраза на русском языке, а уже после её франкоязычная версия. Автору важно было подчеркнуть, что адресантом и адресатом этих реплик являются персонажи, чья профессия связана с романскими языками.

Таким образом, знание иностранных языков и использование в репликах иноязычных вкраплений может быть связано с родом деятельности персонажа или его увлечением зарубежной культурой.

Так, например, Хормейстер Георгий Васильевич Ветлугин исполняет фрагмент богослужебного гимна «Глория» под музыку итальянского композитора *Антонио Вивальди*:

- *Ветлугин. Глория-глория!.. Глория-глория!.. Ин эксцельзис део!..* [Арро_2 1984].

Юлия Львовна из пьесы «Измена» увлечена чтением на немецком языке книг Генриха Гейне (в тексте можно наблюдать другой вариант транслитерации фамилии поэта – Хайне):

- *Юлия. «Не знаю я, что это значит, дас их зо трауриг бин». Только Хайне так писал о любви
Ночуев. Не только.
Юлия. Читайте в оригинале... [Зорин_2 1979].*
- *Валетов. Да вот вам пример – прошлой зимой жил в одном творческом профилактории и как-то там вывесили афишу: концерт гитарной игры и пения. Мелодии разных континентов. Исполняет Артем Азовский-Руссо. Начало в семь вечера. Вход свободный. (С чувством.) Верите, вспомню эти слова – «вход свободный» – сердце сжимается, а в глазах подозрительная влажность.
Юлия. Вы лирик. **Как Хайне.**
Валетов (кивает). **Трауриг бин.** Жаль мне Азовского-Руссо. Жаль себя. Жаль всё человечество [Зорин_2 1979].*

Согласно Толковому словарю иностранных слов Л. П. Крысина, «*дас их зо трауриг бин*» – фрагмент из стихотворения Генриха Гейне «Лорелея»: «*ich weiß nicht was soll es bedeuten, / daß ich so traurig bin*», что А. Блок переводит как «*Не знаю, что значит такое, / что скорбью я смущён*» [ТСИС 1998]. Герой вспоминает стихотворные строки, поскольку его собеседница восхищается его способностью описывать чувства и сравнивает со своим любимым поэтом: «*Вы лирик. Как Хайне*».

- *Хоботов. Поверьте, в вашем жуа де вивр присутствует нечто биологическое [Зорин_3 2016: 140].*

В переводе с французского *жуа де вивр* – ‘радость или наслаждение от жизни’.

Среди популярных занятий героев-интеллигентов также можно выделить шахматы, поэтому неслучайно в их речи появляются вкрапления, связанные с этим родом деятельности:

- *Сундуков и Любешкини играют в шахматы.*

Степан <...> (Делает ход.) Шах королю!

Роман (про себя). Да-а-а... Положеньице! (Делает ход.) Гарде![Михалков_1 1982].

Слово «*гарде*» – устаревшее заимствование из французского языка (*gardez!* – берегите!), которое означает «предупреждение при ходе, угрожающем тяжелой фигуре противника, обычно ферзю» [Епишкин 2010: 1310]. Употребление такой редкой лексемы демонстрирует эрудицию персонажа.

На наш взгляд, иноязычные вкрапления становятся одним из ярких маркеров речевого поведения героев-интеллигентов в пьесах периода «оттепели». Вероятно, авторам важно было продемонстрировать эрудицию персонажей, раскрыть их профессиональные качества и умение владеть словом. Неслучайно 72% найденных примеров имеет французское происхождение. Возможно, таким образом авторы стремились отразить некоторую связь советской интеллигенции с ушедшей дворянской культурой, для которой, в частности, французский язык играл важную роль. Однако не все иноязычные вкрапления можно считать маркерами этой социальной группы, необходимо учитывать источник происхождения, а также стилистическую окраску слов и выражений. Цитаты из оригинальных художественных произведений, текстов религиозного характера, античные крылатые выражения свидетельствуют о знакомстве персонажей с книжной культурой, их широком кругозоре.

2.7. Лексико-стилистические маркеры речи интеллигентов в речи представителей других социальных групп

Вместе с персонажами-интеллигентами в произведениях встречаются герои, в речи которых можно наблюдать книжную лексику, прецедентные имена и даже иноязычные вкрапления, однако это не является особенностью их речевого портрета, а скорее попыткой подражать социальной группе, к которой им хотелось бы иметь отношение. Художественное воплощение речи подобных персонажей приближено к типу, который В. В. Фенина назвала полусветским человеком – человека, претендующего «на звание светского, но поведение которого не отвечает требованиям «*comme il faut*», вульгарно, основано на категориях мещанской (буржуазной, просторечной) культуры» [Фенина 2005: 100]. В образе этих героев скопированы «отдельные внешние признаки (манеры) светского человека», но уровень их культуры значительно ниже; в их речи может присутствовать неестественная и чрезмерная вежливость, использование штампов, категоричность (и глупость) выражений, неуместное использование иностранных слов [Фенина 2005: 100-101].

- *Дама. Пожалуйста, проходите. Только вам не трудно будет надеть тапочки? А то мой паркет... Садитесь, пожалуйста. Хотите чаю? Ну тогда сигарету? Я, правда, сама не курю теперь. Говорят, никотин на связки действует. Я певица, для меня связки – это... <...> А вы не человек искусства, нет? Правда, ведь я угадала? У меня профессиональный глаз, я сразу вижу – кто есть кто, как говорят англичане. Вы не были в Англии, нет? А я была на гастролях. Удивительная страна... А мужчины... Все сплошь джентльмены. А какое у них произношение. Вы знаете английский, нет? Ну да, хотя сейчас ведь всех учат. Помните у Гамлета: «*ту би ор нот ту би*»? А? Какой ритм. А в переводе – быть или не быть. Как барабан ухаёт... Всё-таки Шекспира надо играть в подлиннике, на его родном языке. Вообще в искусстве всё должно быть настоящее, подлинное. Я поэтому кино не люблю – там всё*

понарошку. Я сейчас временно на пенсии, не снимаюсь. У нас в балете рано дают, за вредность. Очень опасная профессия. <...>

Игорь. Так как насчёт обмена? Там сказано, что вы хотите съезжаться.

Дама. Вообще-то хочу. Только не с кем.

Игорь. Но как же – а объявление?

*Дама. А как, по-вашему, одинокая **интеллигентная женщина** может встретить одинокого **интеллигентного мужчину**? [Азерников_1 1985].*

Дама из пьесы В. Азерникова «Возможны варианты» появляется лишь в одном эпизоде, автор не наделяет её именем, прямо не указывает её характеристики. Героиня кокетничает с гостем и пытается создать о себе благоприятное впечатление, называя себя человеком искусства и одновременно причисляя к себя разным профессиям: «*Я певица, для меня связки – это...*»; «*Я сейчас временно на пенсии, не снимаюсь*»; «*У нас в балете рано дают, за вредность*»). Речь её нарочито вежлива и наполнена пространными рассуждениями об искусстве. Кроме того, героиня пытается продемонстрировать своё знание английского языка, цитирует Шекспира, восхищается британскими джентльменами. Из диалога мы узнаём, что дама путём обмена квартир ищет себе спутника жизни, а своё поведение она объясняет сложностью поиска: «*А как, по-вашему, одинокая интеллигентная женщина может встретить одинокого интеллигентного мужчину?*». Не вызывает сомнений, что драматург таким образом создаёт речевой портрет не представителя интеллигенции, а человека, очень сильно желающего на него быть похожим и приукрашивающего свою биографию. Эта ирония прослеживается и в реплике её случайного гостя: «*Вы грандиозная женщина*».

Для того чтобы подчеркнуть необразованность отдельных персонажей, авторы также обращаются к помощи прецедентных имен: в пьесе В. Азерникова «Возможны варианты» есть эпизод, в котором интеллигентный мужчина, художник по профессии, вступает в диалог с представителем другой социальной группы. В списке действующих лиц они обозначены как «Николай Павлович» и «Тип из Мневников». Лексема «тип», используемая по отношению к человеку,

имеет неодобрительный и презрительный оттенок; Мневники, или Мнёвники – название одной деревни в Московской области в советское время. Таким образом, автор уже с первых страниц формирует у читателя определённое мнение относительно персонажей:

- *Николай Павлович. Где моя – я знаю. Я про вашу спрашиваю.*

*Тип. А у меня одна, кажись. Я не этот ведь, не **рокфор**... Нет, по-другому, на **пропеллер** похож.*

*Николай Павлович. **Рокфеллер?***

Тип. Во. Он самый. Так вот, я не он самый[Азерников_1 1985].

Рокфеллер – фамилия известного американского банкира, прославившегося своим богатством, часто употребляется как имя нарицательное для характеристики очень обеспеченных людей. Пытаясь вспомнить сложную фамилию, герой называет созвучные слова: сорт французского сыра *рокфор* и техническое устройство *пропеллер*.

Герой безуспешно пытается продемонстрировать свою эрудицию. Вначале он ошибочно называет Отелло Гамлетом, смешивая двух персонажей из разных произведений У. Шекспира, затем называет цвет кожи героя. Знакомый лишь с экранизациями, Тип начинает описывать Сергея Бондарчука, сыгравшего Отелло. «*После первой не закусываю*» – цитата из фильма «Судьба человека», в которой актёр исполнил главную роль солдата Андрея Соколова. Наконец, герой вспоминает элемент сюжета, в которой Отелло из ревности убивает свою супругу: «*Ну этот, который её там задушил*»:

- *Тип. Ты смотри, я за Клавку – знаешь... Ты не гляди, что я такой спокойный, я в душе, знаешь, за неё – как этот... Как его? **Гамлет. Нет, не Гамлет. Гамлет – он белый. А тот чёрный.** Ну... Его ещё играл этот... который после первой не закусывал.*

Николай Павлович. Где не закусывал?

Тип. В кино.

Николай Павлович. В каком?

Тип. В другом.

Николай Павлович. В каком другом?

Тип. Ну этот, который её там задушил, он здесь – не закусывал. После первой. И после второй тоже.

Николай Павлович. Отелло, что ли?

Тип. Во-во. Он. Вспомнил. Точно. У меня память знаешь какая? Будь-будь. Я в лицо кого увижу – всё. Вот тебя если увижу... [Азерников_1 1985].

С точки зрения принадлежности к интеллигенции интересен Иван Адамыч – персонаж из пьесы «Старый Новый год» М. Рощина, являющийся связующим звеном между семьёй интеллигентов Полуорловых и семьёй неинтеллигентов Себейкиных. В его речи сосуществуют просторечная лексика, сложные прецедентные имена, книжная лексика и цитаты зачастую в искаженной форме. «Древний мудрец **Уклезияст** говорил: кривое, говорит, не может сделаться прямым...»; «Выходит, как говорил **Уклезияст**, пора, значит, собирать камни, а пора и разбрасывать...»; «Работал я в одном театре **капендинером**»; «**Боригены? Чуземцы, что ли?..**»; «Я вот тоже в шестьдесят первом году работал в одной санатории. Там озорники **аплат** повесили»; «**Нет пророка в своей... этой... общественности**»; «**Это надо. Мудрец Жан-Жак Руссо, к примеру...**»; «**Не хлебом единым жил человек...**»; «**Вин-вино-верится...** (Тестю, который строго на него посмотрел.) Поговорка старинная. Смысл, мол, в ей есть. Винца да хлебца...»; Адамыч. В древней Индии придумано: ляжет, значит, человек в ванну, и мирно ему, хорошо! **Мирванна** // Полуорлов (с усмешкой). Это **нирвана**, Адамыч! Это такое состояние духа: блаженство, наслаждение...; «**Филита ли комедия?..**» [Рошин_22007].

Под именем Уклеизияст подразумевается библейский пророк Екклесиаст, как себя представляет царь Соломон в ветхозаветной книге «Екклесиаст». Высказывание «пора, значит, собирать камни, а пора и разбрасывать...» – видоизмененная версия фразеологизма из Книги Екклесиаста «время

разбрасывать камни и время собирать камни», использующееся в значении 'всему своё время'. В речи героя претерпевают трансформации и искажения библейские выражения «нет пророка в своём отечестве», «ни хлебом единым жив человек», а также латинское выражение «*In vino veritas, in aqua sanitas*» («Истина – в вине, здоровье – в воде») и итальянское ироничное выражение «*финита ля комедия*». Примером ложной этимологии является попытка объяснить значение слова «*нирвана*»: «*В древней Индии придумано: ляжет, значит, человек в ванну, и мирно ему, хорошо! Мирванна*». Слова «*капельдинер*», «*санаторий*», «*абориген*», «*чужеземец*» («*туземец*»), «*плакат*» представлены в искажённом виде с допущенными орфографическими и грамматическими нарушениями. Использование в речи персонажа искажённых прецедентных имён и цитат, а также явление ложной этимологии позволяет автору указать на то, что персонаж не относится к социальной группе интеллигенции.

Гордей Петрович Кабачков из пьесы «Добряки» Л. Зорина – авантюрист, не имеющий образования, попавший в институт античной культуры и сумевший защитить диссертацию обманным путём. Сотрудник института Ложкин стремится разоблачить его обман и всячески подчёркивает его неосведомлённость, в частности проверяет его знания, спрашивая значения созвучных слов «*телеграф*» и «*Телемак*» (имя сына Одиссея и Пенелопы из поэмы Гомера «Одиссея»). Кабачкова ставит в тупик этот вопрос, о персонаже Телемаке ему ничего неизвестно:

- *Кабачков. Больше всех Ложкин против меня копает. <...> При всех задаёт ехидные вопросы: какая, спрашивает, разница между Телемаком и телеграфом? <...> Телеграф, говорю, за углом. Сходите – увидите* [Зорин_1 1974: 149].

Объектом иронии также становится незнание Кабачковым выражения «*ахиллесова пята*» и мифологических героев Древней Греции *Ахилла* (*Ахиллеса*) и *Геркулеса*. Выражение «*ахиллесова пята*» восходит к легенде, рассказывающей о герое Ахилле, имевшем лишь одно уязвимое место – пятку. Мать Ахилла, желая

сделать сына неуязвимым, держа за пятку, погрузила его в священную реку; спустя годы стрела, попавшая в пятку Ахилла, стала смертельной:

- *Витальев. К тому же за это время он [Кабачков] всё-таки образовался. Помните, когда-то он всё говорил: моя геркулесова пята* [Зорин_1 1974: 172].

Незаслуженно работая в институте, Кабачков всё же знакомится с мифологией, и в его речь также проникают имена античных героев, но если его коллеги используют их с целью иронии или выражения экспрессии, то из уст Кабачкова они звучат в составе угроз и проклятий:

- *Ложкин. «Аэды играли на кифарах...»<...> Хорошо играли аэды! Талантливо!* [Зорин_1 1974: 166].
- *Сычова. Диоген, истинный Диоген!* [Зорин_1 1974: 172].
- *Кабачков. Завистники одолели, будь они неладны. Твоя знаменитая печенка накаркала. Сгрызли бы её коршуны, как у Прометея* [Зорин_1 1974: 207].

В пьесе В. Арро «Смотрите, кто пришёл» одним из центральных персонажей является добившийся признания на европейском конкурсе большой мастер своего дела молодой парикмахер Геннадий Королёв (на протяжении действия предстает перед читателями под псевдонимом Кинг). Сам он себя называет «ужасным *парвеню*» [Арро_3 1982: 68], т.е. человеком незнатного происхождения, который сумел добиться доступа в аристократическую среду и подражает аристократам в своём поведении и манерах. В тексте пьесы неоднократно подчёркивается его стремление стать частью круга интеллигентов и желание продемонстрировать свою эрудицию:

- *Кинг(примирительным тоном.) В общем-то я не имел в виду ни вас, ни себя... Так, отвлечённость. Я ведь не коммерсант, я артист. И моё предложение в смысле всего этого...остаётся в силе. Мы должны сотрудничать... сближать позиции... если угодно, дружить... Знаете, так*

устаёшь за день, а тут приходишь в приличный дом – книги...на проигрывателе **Вивальди**... Читаем что-нибудь вслух. Например, «**Былое и думы**»... Или об уходе **Толстого**... Полное доверие друг к другу, ясный взгляд, благие намерения – одним словом, совесть чиста, на душе спокойно... <...> Ну, как?.. **Фантастика! Сон Веры Павловны!**.. [Апро_3 1982: 82].

В то же время Кинг стыдится своего происхождения, а также поведения в юношеские годы:

- *Кинг (не реагируя). Когда я учился в седьмом классе, я был влюблён в девочку. <...> У них была компания. **Высоколобых**. Так мы их называли. Алина. Кто это – мы?
Кинг. **Заморыши**. Вроде меня.
Алина. Вы и таким были?
Кинг. **Последней промокашкой**. <...> Мы играли в маялку... ну, знаете... (встает и показывает.) И через каждые пять секунд сплёвывали. Пакостили в парадных. Чистили пьяных. Не верите? **Зуб даю!** <...> Но никто не знал, кого и как я люблю. А она водилась с **высоколобыми**. **Филармония**. **Городские олимпиады по физике**. **Марина Цветаева**. **Ду ю спик инглиш**. **Ду ю спик инглиш?** <...> **Ай донт спик инглиш**. **Ай спик инглиш вери бе-ед**... (Поёт, подчёркивая плохое произношение.) **Хау кэн ай бегин ту тел зе стори эв зэ лав ю гейн ту ми**... [Апро_3 1982].*

В речи Кинга используется приём антитезы. Он намеренно противопоставляет детству одноклассников, выросших в интеллигентных семьях, своё школьное детство, в котором не было места интеллектуальным занятиям, описывает, как занимался хулиганством и воровством, в то время как существовал параллельный мир, где ценились заслуги в учебе, тяга к музыке и поэзии и знание иностранных языков. Именно поэтому спустя годы для Кинга так важно наконец стать частью общества, для которого в юношестве он считался изгоем.

Под влиянием интеллигентной среды претерпевает некоторые изменения герой пьесы Л. Зорина «Покровские ворота» Савва Игнатьевич Ефимов. В первую очередь он изменяет свой статус (из гравёра становится преподавателем):

- *Савва (со вздохом). Раньше делал, теперь учу. Лучшие, будь говорит, педагог. Солидной выглядит* [Зорин_3 2016: 129].

Маргарита Павловна Хоботова так представляет супружеской чете Орловичам своего избранника: «Он был художником по металлу. Теперь он преподаёт» [Зорин_3 2016: 130].

Род деятельности персонажа обусловил использование в речи персонажа специальных терминов, называющих инструменты:

- *Савва (чуть навеселе). Штихель штихелю рознь. Одно дело специштихель, и совсем другое – большштихель. <...> Для рельефных работ употребляется только большштихель. <...> И не вздумайте обойтись без рифлёвки и шаберов. <...> тонкости эта работа не требует. Она выполняется специштихелем* [Зорин_3 2016 134-135, 160].

Все эти термины немецкого и английского происхождения: *штихель* (нем. *Stichel* – резец), *рифлевка* (англ. *riffle* – желобок), *шабер* (нем. *Schaber*, от *schaben* – скоблить).

Также немецкое происхождение имеет лексема «капут» (от нем. *kaputt* — разбитый, погибший) [МАС]: «Хочет побриться, бритве **капут**, – забыл переменить напряжение» [Зорин_3 2016: 128]. Вероятно, это слово появляется в реплике героя неслучайно, и связано с тем, что Савва Игнатьевич – фронтовик (эта черта персонажа тоже отражена в речи):

- *Характер такой – хоть фронтом командуй. <...> Я, конечно, по стойке «смирно». <...> Мое же дело, Леонтий, солдатское* [Зорин_3 2016: 129].

Однако в киноэкранизации Савва Игнатьевич запомнился зрителям как любитель германизмов: в его репликах представлены не только термины, но и устойчивые обороты, фразеологизмы и даже песня («Розамунда»). А. В. Флоря предполагает, что эта ярчайшая деталь идиостиля киногероя «не самостоятельная

черта, а подражание Маргарите Павловне, чья речь изобилует галлицизмами» [Флоря 2017: 869-870]. Действительно, в фильме Савва Игнатьевич преимущественно использует германизмы, обращаясь к Маргарите Павловне или в её присутствии («*Danke schön*» – ‘большое спасибо’, «*Sehr gut*» – ‘очень хорошо’, «*Natürlich*» – ‘естественно’, «*Fünf минут*» – ‘5 минут’, «*Alles in Ordnung*» – ‘секунду’, «*Schnapps trinken*» – ‘выпивка’, «*Achtung!*» – ‘внимание!’, «*Da ist der Hund begraben*» – ‘вот где собака зарыта’), «*Meine Freunde*» – ‘мои друзья’, «*Auf Wiedersehen*» – ‘до свидания’, «*Kinder*» – ‘ребенок’).

Г. С. Куликова отмечает, что «в сценической речи могут наблюдаться отличия от лексики авторского текста. Замены слов происходят в силу разных причин. <...> В этом случае непонятные и малознакомые зрителю слова (иностран., уст., спец.) могут быть заменены более известными» [Куликова 1989: 6]. В нашем примере наблюдается обратная ситуация, которая, вероятно, вызвана стремлением режиссёра более полно раскрыть речевой портрет героя-фронтовика, а также усилить комический эффект.

Как можно заметить, в речи героев-неинтеллигентов могут прослеживаться те же самые лексические средства, что и в репликах интеллигентов: книжная лексика, прецедентные имена, а также иноязычные вкрапления, однако все они используются в совершенно иной функции. На первый план выходит комическая функция, которая достигается языковой игрой и утрированием. Авторы намеренно насыщают реплики подобных героев обилием маркированной лексики, а в тех случаях, когда это оказывается недостаточным, усиливают этот эффект для кинематографа или постановки на сцене. Такие персонажи, вопреки их желанию, не производят впечатления интеллектуалов, а их попытки подражать интеллигентам высмеиваются драматургами.

Выводы по второй главе

1. В связи с культурными изменениями, произошедшими в 60-е годы, в литературе и кинематографе возрастает интерес к героям, являющимся представителями творческой, научной и технической интеллигенции.

2. Авторы маркируют речь героев-интеллигентов, включая в текст художественного произведения лексемы «интеллигентный», «интеллигент», «интеллигенция» и их производные с целью выражения упрёка, характеристики третьего лица или самоидентификации персонажа. В зависимости от социального статуса персонажа и коммуникативной ситуации лексемы приобретают разные контекстуальные значения.
3. Указания на род профессиональных занятий персонажей в драматургическом тексте представлены в списке действующих лиц, авторских ремарках, а также в репликах героев. Род занятий героев связан с научной деятельностью, медициной, журналистикой, образованием, культурой, архитектурой, инженерией, экономикой, юриспруденцией и др. В ремарках, описывающих окружающую обстановку, авторы значительную роль уделяют описанию таких атрибутов, как книги, справочники, научные журналы, инженерные, бухгалтерские и музыкальные инструменты. Большую роль в формировании речевых портретов героев-интеллигентов играют профессиональные термины из сферы искусства и науки.
4. Наряду с разговорной лексикой, необходимой для стилизации устной речи, авторы включают в реплики героев-интеллигентов слова, относящиеся к книжному, высокому стилю, которые часто приобретают в диалоге иронический оттенок.
5. Особое место в речи представителей интеллигенции занимает цитирование художественной литературы. В нашем материале представлены цитаты из более 20 отечественных и зарубежных произведений разных исторических эпох. Речь интеллигентов маркируется с помощью использования имён знаменитых деятелей культуры и науки, имён мифологических персонажей и литературных героев, прецедентных ситуаций, названий книг, картин, музыкальных произведений, афористических и фразеологических выражений.
6. Знание героями иностранных языков и эрудированность авторы демонстрируют посредством включения иноязычных компонентов в их

речь. Среди иноязычных вкраплений выделены этикетные формулы, строки из песен, афоризмы и варваризмы преимущественно французского происхождения.

7. Книжная лексика, прецедентные имена, цитаты и иноязычные вкрапления находят отражение и в речи персонажей, относящихся к другим социальным группам, однако претерпевают искажения, трансформации, что говорит об ироничности авторской позиции по отношению к подобным героям.
8. Поскольку авторы в первую очередь ставят перед собой художественные задачи, их обращение к маркированным единицам в процессе создания речевого портрета персонажей может быть непоследовательным, что затрудняет выделение ядерных и периферийных признаков. Все рассмотренные маркированные единицы в речи героев рассматривались в комплексе, учитывалось как самое наличие единиц, так и уместность их использования в коммуникативной ситуации.

ГЛАВА 3

КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЧИ ГЕРОЕВ-ИНТЕЛЛИГЕНТОВ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ 1960-1980-х гг.

3.1. Речевые этикетные нормы в общении героев-интеллигентов

3.1.1. *Обращение в речи персонажей*

Являясь неотъемлемой частью речевого этикета, обращение выполняет множество функций: номинативную, коммуникативную, которая в свою очередь включает в себя апеллятивную (называния и призывания адресата), фатическую (контактоустанавливающую), конативную (ориентации на адресата), этическую (функцию вежливости), регулятивную (субординации) и др. [Балакай 2005: 7].

Ряд исследований функционирования обращений был выполнен на материале текстов художественной литературы [Бирюлина, Моисеев 2010; Буравцова 2007; Глаголева 2004; Кожухова 2009; Степанова 2017; Рогожина Байкулова 2023] и позволяет оценивать коммуникацию, которую выстраивает автор между персонажами, характеризуя не только отношение говорящего к адресату, но и сообщая читателю определенные сведения о самом говорящем, его образовании, воспитании, положении в обществе.

Несомненно, значительную часть в нашем материале составляют антропонимы-обращения, что обусловлено, во-первых, частотностью употребления имён собственных в реальной коммуникации и стремлением авторов передать эту особенность в пьесах, а во-вторых, спецификой драматургического диалога: регулярное использование имён персонажей в роли обращения позволяет драматургу сконструировать коммуникацию, конкретизировать направленность реплик и выделить собеседников.

В рассмотренных пьесах антропонимы-обращения представлены несколькими вариантами: обращением по имени-отчеству; обращением по официальной (полной) форме имени; обращением по гипокористическому имени (т. е. по уменьшительно-ласкательной или фамильярной форме личного имени)

[Формановская 1984: 8]; обращением по фамилии; обращением по прозвищу; обращением по профессии, должности, роду деятельности; обращением по терминам родства; обращением «по традиционным формам адресации к мужчине или женщине» [Степанова 2017: 122] (включая архаичные формы); обращением с эпитетами-прилагательными; обращением-метафорой. Долевое распределение типов обращений представлено в диаграмме:

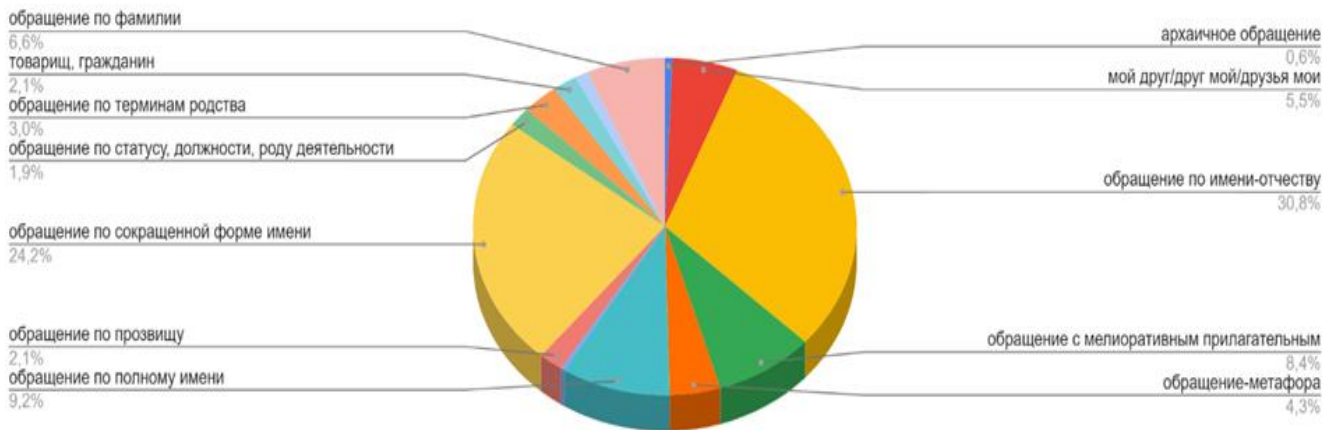


рис 1. Долевое распределение типов обращений в речи героев-интеллигентов

Обращение *по имени-отчеству* является нейтральным и используется как в официальной (например, во время процедуры регистрации брака), так и в неофициальной коммуникации. По имени-отчеству герои обращаются к соседям или коллегам, часто используя стяжённые формы для отчеств (с синкопой – т.е. выпадением звуков в конце слова):

- *Витальев. Помилуйте, Ярослав Борисыч, я – и административная суета!..* [Зорин_1 1974: 153].

Переход на употребление стяжённых форм имён отчеств в обращениях в речи отдельных персонажей может быть вызван стремлением придать им особый эмоциональный оттенок:

- *Костик. Я учусь на историческом, в аспирантуре. И кроме того, даю уроки.*

Велюров. Уроки чего?

Алиса. Аркадий Варламович!

Костик. Вы это знаете. Я веду кружок художественной атлетики. В течение двух или трёх месяцев создаю людям новые торсы.

Велюров. Торгуете телом?

*Алиса. **Аркадий Варламыч!*** [Зорин_3 2016: 122].

Дважды обратившись к участнику конфликтного диалога, представительница старшего поколения интеллигенции Алиса Витальевна пытается прекратить нападки соседа на её племянника.

Как правило, обращения по имени-отчеству предполагают выбор формы общения на «Вы», однако в доверительно-дружеской коммуникации можно часто встретить общение на «ты». Как отмечает Н. И. Формановская, сочетание имени и отчества с местоимением «ты» свойственно чаще людям старшего и среднего поколения [Формановская 1984: 40]. Пример такого обращения мы можем наблюдать в пьесах «Покровские ворота» (в репликах Маргариты Хоботовой, адресованных Савве Игнатьевичу) и «Добряки» (в речи дочери по отношению к отцу в присутствии их коллег в научном институте):

- *Маргарита. **Савва Игнатьич**, поторопись* [Зорин_3 2016: 129];
- *Гребешкова. **Ярослав Борисыч**, ты, я вижу, опять поставил на обсуждение свою любимую тему* [Зорин_1 1974: 205].

Полное имя в обращении в нашем материалаевстречается крайне редко. Можно предположить, что эта форма обращения используется для придания реплике серьёзного тона и создания некоторой дистанции между собеседниками:

- *Маргарита. Друг мой **Аркадий**, прошу вас быть в форме* [Зорин_3 2016: 146];
- *Ипполит. Вот что, **Николай**, – надо спасти Лифари. Перебирайся к нам, прошу тебя* [Арбузов_4 1981: 336].

С другой стороны, авторы пьес активно включают в речь персонажей *гипокористические формы личных имён* даже зачастую

представляют их именно так в списке действующих лиц, возможно, таким образом авторы стремятся сообщить читателю информацию о возрасте или характере персонажа. Подобные обращения всегда маркированы, выражают отношение говорящего к адресату:

- – *Эй, ты что?... Катенька... Перестань... Ну нашла из-за чего...*[Азерников_2 1990];
- *Лавров. Извини, Кируша, но тут такие дела...* [Алешин_2 1978];
- *Ковалев (ласково). Здравствуй, Лаврик* [Арбузов_1 1981: 450].

Различают мелиоративные (уменьшительно-ласкательные) и пейоративные (сниженные фамильярно грубые) обращения с суффиксом *-к-*. Последние используются преимущественно в речи молодого поколения:

- *Сильва. Зойка, ты психолог! Теперь я понимаю, как ты подчиняешь своей воле животных* [Михалков_1 1982].

Использование диминутивов может становиться объектом насмешки:

- *Галина Аркадьевна (продолжая работать). Что, Дусенька уже пила чай? Игорь. Дусенька – не знаю, а Лидка – пила*[Азерников_1 1985].

Выбор формы имени в обращении может быть связан с родом деятельности собеседников. Так, Хоботов из пьесы «Покровские ворота», обращаясь к бывшей супруге, использует имя *Марго*, что, вероятно, обусловлено профессией персонажей: оба занимаются переводами с романских языков.

Обращения *по фамилии* в речи героев-интеллигентов можно встретить значительно реже.

Герои пьесы «Покровские ворота» Костик и Велюров обращаются по фамилии к Соеву. Велюров и Соев вместе работают над написанием стихотворных куплетов. Вероятно, используя это обращение, Велюров пытается подчеркнуть творческую натуру соавтора и вдохновить его на работу:

- *Велюров. Соев, голубчик, ну, поднатужьтесь. Вы же талантливый человек.*
<...>

Костик. Соев, дорогу осилит идущий. Вам нужен творческий непокой.

Велюров. Слышите, Соев? Это зритель, для которого мы работаем
[Зорин_3 2016: 121, 162].

Маргарита Павловна называет по фамилии бывшего супруга, с которым они живут как соседи по коммунальной квартире, но продолжают тесно общаться:

- *Маргарита. Хоботов, поворачивайся* [Зорин_3 2016: 134].

Обращения по фамилии встречаются в дружеской коммуникации (преимущественно среди мужчин):

- *Владлен. Любешкин! Не падай в обморок! Нас выселяют!*
[Михалков_11982].

Пример официальной коммуникации представлен в пьесе «Сослуживцы», в речи героев которых часто встречается сочетание слова «*товарищ*» и фамилии. Для директора учреждения Калугиной этот тип обращения является нейтральным, однако в речи её подчинённого Новосельцева выбор такого обращения обусловлен конфликтным характером диалога (в иных ситуациях герой обращается по имени-отчеству):

- *Калугина. Товарищ Новосельцев, хочу вас поздравить!*

<...>

Новосельцев. Вы забываетесь, товарищ Калугина! [Рязанов 1983].

Обращения по прозвищу, образованные от фамилии при помощи усечения (Сундуков – Сундук, Лавров – Лавр, Королев – Король), словосложения (Катя Котова – Катикотова) или от имени по ассоциативному созвучию (Светлана – Светлячок) характерны для дружеской коммуникации и в речи героев-интеллигентов встречаются достаточно редко:

- *Владлен (убежденно). Ты не прав, **Сундук!*** [Михалков_1 1982];
- *Максим. <...> Наш дорогой **Лавр*** [Алешин_2 1978];
- *Галецкий. <...> Уж не обратить ли мне в таком случае свой взор на вас, **Катикотова?*** [Арбузов_1 1981: 449];
- *Костик. Мерси, **Светлячок**. Позвольте вам предложить свою руку* [Зорин_3 2016: 140].

Именованья по роду деятельности, (например, по профессии), статусу или занимаемой должности демонстрируют уважительное отношение к адресату:

- *Никулин. Товарищ **судья**, это сложный вопрос. Об этом психологи пишут книги* [Володин_2 2012];
- *Деревушкин. И прошлись недурно. Вам ведь ходьба показана, **профессор?*** [Михалков_4 1982];
- *Дронов. Бросьте, **доктор**. Уж кому-кому, но вам должно быть известно: человек – существо одушевленное* [Алешин_1 1978];
- *Максим. <...> Наш дорогой **шеф**...* [Алешин_2 1978];
- *Орлович (Хоботову.) **Коллега**, мой нижайший поклон* [Зорин_3 2016: 135].

В словаре русского речевого этикета А. Г. Балакай [Балакай 2005: 223] подчёркивает, что обращение «*коллега*» преимущественно употребляется в среде интеллигенции.

В то же время в непринужденном общении обращение по роду деятельности может приобретать роль прозвища и иметь иронический оттенок:

- *Роман. Дорогой товарищ **дипломат!*** [Михалков_1 1982].

В пьесе «Дикари» обращение к ученому-физику по научному званию, привычное для узкого круга молодых людей, неверно было воспринято героинями,

недавно ставшими частью их компании, что стало причиной коммуникативной неудачи:

- *Владлен (сквозь смех). Доктор! (Смеётся.) Ну какой же он доктор? В медицине он смыслит ровно столько, сколько нужно, чтобы проглотить таблетку от головной боли!*

Сильва. Вы же называете его доктором!

Владлен (серьёзно). Правильно! Называем! Он и есть доктор! Технических наук! Он – физик [Михалков_11982].

Обращения по терминам родства, используемые для стилизации семейного общения, в нашем материале составляют незначительную группу. Помимо нейтральных традиционных обращений к родителям (мама, папа, мамочка, папочка), авторы вкладывают в слова героев нетипичные обращения для передачи эмоционального тона высказывания:

- *Кира. Как ты впечатляюще молчишь, папа Володя [Арбузов_2 1981].*

Добавление имени к обращению «папа» в речи взрослой дочери звучит как попытка дистанцироваться от отца и выразить своё несогласие с происходящим.

- *Игорь. Товарищ тёща, как бы руки помыть? [Азерников_1 1985].*

Обращение «товарищ тёща» в речи зятя имеет ироничный, но в то же время дружелюбный тон, который выбирает говорящий для смягчения потенциально конфликтного диалога.

Обратим внимание, что в речи героев-интеллигентов иногда мы можем наблюдать стремление авторов подчеркнуть традицию употребления терминов родства в сочетании с формой общения на «вы» даже по отношению к родственникам младшего возраста. В нашем примере этот выбор обусловлен недавним знакомством персонажей:

- *Денис. Кира Владимировна, добрый день. Извольте познакомиться с двоюродным дядей – Денис Леонидович. <...> Должен заметить, что вы на редкость отлично смотрите, племянница* [Арбузов_2 1981].

Н. И. Формановская подчёркивает, что для говорящих из культурной языковой среды нехарактерно использование просторечных и жаргонных форм личного обращения, в которых используются «термины родства, наименования некоторых социальных ролей или слова, называющие человека по его принадлежности к лицам мужского или женского пола» [Формановская 1984: 101-102]. Так, обращения «брат», «мадамы» больше характерны для речи героев, относящихся к представителям других социальных групп:

- *Кабачков. Да, брат, культурки тебе не хватает* [Зорин_1 1974: 196].
- *Володя. О, какие люди!.. Мадамы!* [Рошин_12007].

Однако иногда драматурги намеренно отступают от сложившихся традиций в обращении для индивидуализации речи персонажей. Так, герой пьесы Э. Радзинского Феликс регулярно использует обращения «отцы» и «парубки» (укр.) к молодому научному коллективу:

- *Феликс(усаживаясь). Готовитесь к опыту, отцы? Очень я вам завидую. Вот я считаю, что все подлинные учёные должны бесстрашно рисковать жизнью во имя науки. Вот интересно, правильно ли я считаю?* [Радзинский 2004].

Обращения по архаичным формам относятся к отличительным особенностям героев-интеллигентов старшего поколения и используются для придания репликам шутливо-иронического и снисходительного тона часто по отношению к лицам младшего возраста:

- *Софья Васильевна. Это ещё что за нежности, милостивый государь* [Арбузов_2 1981].

- Сычова. *Вы нас, **сударь мой**, обманули* [Зорин_1 1974: 205].
- Пригоршнев. *Добрый день, **сударыня*** [Арро_3 1982: 83].

С конца XVIII – начала XIX веков в русский этикет вошли кальки с французского «*мой друг*», «*мой милый друг*», «*моя душа*», а также сочетания личных имён с именами прилагательными, самое распространенное из которых – «*милый*» (*cher*), вероятно, выполнявшее функцию современных уменьшительно-ласкательных суффиксов [Степанова 2017: 128;138].

- Алиса (в телефон). *Соблаговолите оставить номер. Один момент, я возьму карандаш.<...> Диктуйте, **мой друг**, я вся – внимание* [Зорин_3 2016: 121].
- Витальев. *Это делает честь вашему юмору, **друг мой*** [Зорин_1 1974: 153];
- Гребешков. *Оставим, **друзья мои**, прошлое вечности* [Зорин_1 1974: 172];
- Дронов. *А вы знаете, **дружок**, не считал. Честное вам пречестное слово, не считал* [Алешин_1 1978].

Обращения с мелиоративными эпитетами позволяют говорящему продемонстрировать благосклонное отношение к адресату:

- Дронов (берёт её руки, целует и говорит). ***Милый вы мой доктор...** Не поспоримся* [Алешин_1 1978];
- Сычова. *Увольте, **родной**, увольте. Я книгу пишу* [Зорин_1 1974: 153];
- Маргарита. *Галстук надел бы, **любезный друг*** [Зорин_3 2016: 130];

Наряду со стандартными лексемами для подобного типа обращения (*дорогой/дорогая, родной/родная/родненький/родимый, любезный, милый/милая*), в речи героев встречаются эпитеты, требующие от говорящего проявления лингвокреативности:

- Зара. *Прощайте, **мой творческий!** Мой **творчески щедрый!**.. Прощайте, **мой духовно богатый!*** [Зорин_2 1979].

В исключительных случаях герои обращаются к *пейоративным эпитетам*. В нашем материале с помощью таких обращений герои выражают сочувствие собеседнику.

- *Кира (сквозь слезы). Ну что ты.... Что ты бормочешь, безумный...* [Арбузов_2 1981];
- *Люба (жалая её). Помолчи, глупенькая* [Арбузов_2 1981];
- *Софья Васильевна. К чему эти слова, бедный мой. Ты знаешь всё наперед*[Арбузов_2 1981].

Отдельную группу в нашем материале составляют *обращения-метафоры*.

Среди них присутствуют обращения с христианской семантикой (*мой ангел/ангел мой*), являющиеся калькой с французского «*mon ange*», и непосредственное иноязычное вкрапление «*мой анж*». Подобные обращения имеют ласковую коннотацию и употребляются «преимущественно по отношению к близкому, любимому человеку, равному или младшему по возрасту, положению, чаще к женщине, девушке или ребенку», однако в некоторых ситуациях «может приобретать ласково-снисходительный или иронический оттенок, теряя при этом прагматический компонент близости»[Балакай 2017: 116].

- *Гребешков. Это ж, ангел мой, ни в какие ворота не лезет...* [Зорин_1 1974: 181];
- *Маргарита. Увы, мой ангел, он солипсист* [Зорин_4 1974: 311].

Вместе с ласковым обращением «*душа моя*» в речи героев встречаются диминутивы с несколько иронической коннотацией «*душенька*» и «*душечка*», распространение которых исследователи связывают с появлением литературных произведений «*Душечка*» А. П. Чехова и «*Душенька*» И. Ф. Богдановича [Степанова 2017: 119; Фёдорова 2022: 126]:

- *Алиса. Душа моя, что за шутки?* [Зорин_3 2016: 170];
- *Лавров. Спасибо, душенька, выручили* [Алешин_2 1978];

- *Маргарита. Натан Иванович, душечка, не упрямитесь* [Зорин_4 1974: 299].

Единственный пример зоометафоры в нашем корпусе текстов – диминутив «голубчик», использующееся также с целью передачи иронии и снисходительности

- *Витальев (с улыбкой). Голубчик, вы же не Лев Толстой...* [Зорин_1 1974: 181];
- *Маргарита. Голубчик, я вас вполне понимаю, я понимаю вас всей душой* [Зорин_4 1974: 300].

Перечень метафорических номинаций (*моя радость; радость души моей; алмаз мой; золотце; дорогая русалка; местная достопримечательность; златоуст и др.*) свидетельствует о стремлении героев-интеллигентов продемонстрировать умения оригинально мыслить и индивидуально подходить к выбору обращения.

В некоторых случаях обращения могут быть связаны с родом деятельности говорящего. Так, главный герой пьесы В. Арро «Прощание с Ветлугиным», всю жизнь проработавший хормейстером, в обращении к близким людям использовал метафоры, связанные с музыкой:

- *Синеглазка. За то, что я молода... <...> Он говорил, что я его лебединая песнь.*

Сонечка. Я – праздничная увертюра!

Ася (стесняясь). А про меня говорил, что вроде камерной музыки [Арро_2 1984].

Наибольший творческий потенциал обращений проявляется в объяснениях в любви, так, герой пьесы «Лестница» молодой учёный делает своей возлюбленной предложение руки и сердца, в котором можно наблюдать приём «прономинация», т. е. использование в роли обращения прецедентного имени (героини трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет»), а также развернутую авторскую

метафору, включающую физическую терминологию и тем самым отсылающую к роду деятельности говорящего.

- *Максим. Не комментируй, **Офелия**. Всё испортишь. <...> Так вот оно как без плана получается, незарегистрированная частица ты сердца моего.<...>Согласны ли вы, **о Ариша**, всю жизнь душа в душу вязать со мной кофточки?* [Алешин_2 1978].

В рассмотренном материале были выделены обращения по имени-отчеству, по полной и сокращенной форме имени, по фамилии, по прозвищу; по роду деятельности; по терминам родства. Конструируя речевое поведение представителей старшего поколения интеллигенции, авторы обращались к архаичным («милостивый государь», «сударь мой») и иноязычным лексемам («мой анж»). В речи героев старшего и среднего поколения часто встречаются кальки с французского языка и их производные. Особенность речи молодых персонажей выражается в наличии большого разнообразия сокращённых форм имени, прозвищ, примеров языковой игры и иронии.

3.2.2. Приветствие в речи персонажей

Инициальную позицию в диалоге и значительное место в речевом этикете занимает приветствие, которое, с одной стороны, носит фатический характер и выражает готовность адресанта к установлению контакта, а с другой стороны, демонстрирует отношение (как правило, благожелательность и уважение) по отношению к адресату, что наделяет данное речевое действие чёткой социальной значимостью [Гладров, Которова 2021: 43-44].

Отсутствие приветствия может быть воспринято присутствующими негативно:

- *Светлана. **Вы бы хоть поздоровались*** [Алешин_2 1978];
- *Углядев в коридоре Шершавникова, который беседовал с пожилым профессором, Бузыкин направился к ним. **Он почтительно поздоровался за руку с профессором. Шершавников рассеянно протянул ему руку:***

— *Здорово, Бузыкин!*

— *А вот вам я руки не подам.* – сказал Бузыкин.

Шершавников не понял:

— *Почему?*

— *Потому что вы мне глубоко антипатичны.*

Лицо у Шершавникова затвердело [Володин_1 1980].

Приветствия часто включают обращения и сопровождаются невербальными средствами коммуникации, которые в драматургическом тексте указываются в авторских ремарках (*пожимает руку; протягивает руку; обменивается рукопожатием; встаёт; поднимаясь; обнимает; кивнув головой; целует; целует накрест; протягивает цветы; передаёт подарок*). Таким образом, невербальными сигналами приветствия являются *рукопожатие, кивок головы, подъём тела* (для формальной и неформальной коммуникации) и *объятие и поцелуй* (для близких доверительных отношений между коммуникантами).

Во время рукопожатия важен зрительный контакт, отсутствие которого сигнализирует о недостаточном проявлении уважения. В мужском коллективе также ценится сила рукопожатия:

- *Бармин. (встает и протягивает руку). Здравствуйте.*

Максим (не глядя жмёт руку Бармину) [Алешин_2 1978];

- *В читальню вошёл Шершавников.*

— *Здравствуйте,* – сказал он.

— *Добрый день, Владимир Николаич,* – ответил Евдокимов.

Шершавников протянул руку Бузыкину. Тот уставился на протянутую руку оцепенело.

— *Здорово, Бузыкин!* – окликнул его Шершавников.

Он так приветлив, обаятелен и открыт, что не подать ему руки невозможно. Рукопожатие было крепким [Володин_1 1980].

Несмотря на то, что рукопожатия приняты преимущественно в мужской коммуникации, они также используются как дружелюбный знак приветствия по отношению к женщинам и детям:

- *Марина (протягивает руку девочке). Здравствуй, Света!* [Михалков_2 1982].

Более неформальным жестом является объятие, именно поэтому, находясь в официальной обстановке, герой просит прощения за проявленные эмоции:

- *Самохвалов. Толя?*

Новосельцев. Юра?

Самохвалов встает, идет навстречу Новосельцеву, обнимает его.

Самохвалов. Извините, Людмила Прокофьевна, не могу не обнять старого товарища [Рязанов 1983].

Особым приветственным жестом является поцелуй. Известный исследователь русского речевого этикета Н. И. Формановская отмечает, что «мужчины, чаще интеллигенты старшего и среднего поколения, иногда при встрече с женщиной целуют ей руку» [Формановская 1984: 79]. В пьесе «Все остаётся людям» С. Алешина представитель старшего поколения (в ремарках автор уточняет, что это пожилой мужчина), академик Михаил Борисович Моргунов, коллега и друг семьи Дроновых обнимает и целует их при встрече. Приветствие пронизано юмором (оба собеседника осознают, что поцелуй в губы между мужчиной и женщиной, не состоящих в романтических отношениях, не принят в обществе и может вызвать ревность супруга, что становится поводом для шутки):

- *Наталья Дмитриевна (весело, заметив, что Моргунов устремился было к Дронову). А я?*

Моргунов (Дронову). Нет, батенька, здесь есть магнит сильнее! (Обнимает Наталью Дмитриевну.) Сперва ручку (целует), затем щечку (целует), а затем, так и быть, лобик (целует).

Наталья Дмитриевна (она сразу преобразилась). А в губы?

Моргунов. При Федьке боюсь. (Дронову.) Теперь ты. (Целует накрест.)
[Алешин_1 1978].

В особых случаях во время приветствия герои обмениваются подарками:

- *Моргунов. Вам поклон и... (Передаёт подарок – пакет, обвязанный ленточкой.) Прошу* [Алешин_1 1978];
- *Гусятников (не раздумывая бросается к ней навстречу, протягивает цветы)* [Арбузов_3 1981: 373];
- *Ляля (протягивает Двойникову очень красивую розу)* [Арбузов_4 1981: 312].

В вербальных приветствиях различают прямые и косвенные.

К прямым приветствиям относятся прототипические формулы приветствия, например, императив от глагола «здравствовать». Форма «Здравствуйте!» является стандартной и универсальной, поскольку может быть адресована как одному лицу, так и группе лиц. Преимущественно данная формула адресована лицам, с которыми есть некоторая дистанция, обусловленная разницей в возрасте или статусе коммуникантов, степенью их знакомства или официальной обстановкой. Доверительная форма «Здравствуй!» в свою очередь характерна для неформальной коммуникации и используется в отношении друзей, близких и детей. Для этой формы приветствия уместны стяженные и гипокористические формы личных имён и прозвища:

- *Зоя (не сразу). Здравствуйте, товарищи!*
Степан. Здравствуйте, девушка! [Михалков_1 1982];
- *Деревушкин. Здравствуйте, дети мои: Соня, Сима, Саня!*
Здравствуйте, уважаемые зятья Ивановичи! (Целует дочерей и обменивается рукопожатием с мужчинами.) [Михалков_4 1982];
- *Катя. Здравствуй, Дубравин! (Обнимает отца.)* [Алексин_1 1981];
- *Ковалев (ласково). Здравствуй, Лаврик* [Арбузов_1 1981: 450];

- *Сомов. Здравствуй, стрекоза!* [Михалков_2 1982].

Стандартными также считаются формулы приветствия, употребляющиеся в зависимости от времени суток («*Добрый день!/Доброе утро!/Добрый вечер!*»). Более неформальная разновидность этого вида приветствия может достигаться за счёт инверсии: («*День добрый!/Утро доброе!/Вечер добрый!*»):

- *Раиса Павловна. Добрый день!*
Растегай. Добрый день, если он добрый, Раиса Павловна! (Целует ей руку.)
[Михалков_4 1982];
- *Бармин. День добрый*[Алешин_2 1978];
- *Нина (застенчиво). Доброе утро* [Арбузов_3 1981: 373];
- *Татьяна Леонидовна (Шубину). Добрый вечер! (Протягивает руку.)*[Михалков_2 1982].

В речи героев среднего и старшего поколения интеллигентов можно наблюдать наличие приветственных формул возвышенного стиля, которые зачастую воспринимаются как устаревшие и употребляются с ироническим оттенком:

- *Орлович. Приветствую вас, коллега* [Зорин_3 2016: 130];
- *Табунов. (С плохо скрытой иронией). Мое почтение, сэр!*[Арро_3 1982].

Разговорные приветственные формулы предполагают наличие доверительных отношений. Формула «*Привет!*» часто используется с более индивидуализированными обращениями, которые могут быть не только обособленными, но и выражаться в форме дательного падежа:

- *Ипполит (стремительно). Привет собравшимся* [Арбузов_4 1981: 333];
- *Шнейдер. Привет, любезная калмычка* [Арбузов_1 1981: 439];
- *Евдокимов. Привет деятелям балалайки* [Радзинский 2004].

В редких случаях в речь интеллигентов проникают формы «Здрасьте (здрасьте)!» и «Здорово!».

Особый интерес представляет пример разговорного приветствия, адресованный художнику-карикатуристу от адвоката:

- *Растегай (поднимаясь на веранду). Сатирикам – наше юридическое! (Пожимает руку Хвоцу.)* [Михалков_4 1982].

Оно построено по шаблону шуточного приветствия «*Наше вам!*» Дополнение «*приветствие*» опускается, а притяжательное местоимение «*наше*» уточняется прилагательным, характеризующим некоторую группу лиц.

Более маркированными и эмоционально нагруженными являются косвенные приветствия, которые могут сопровождать прототипические формы приветствия или вовсе заменять их.

Многие косвенные приветствия в нашем материале связаны с проявлением чувств говорящего по отношению к собеседнику.

Выражение радости при приветствии в драматургическом диалоге актуализируется при помощи краткого прилагательного «*рад*», наречия «*приятно*», «*хорошо*», существительного «*счастье*» в сочетании с глаголами, характеризующими действия адресанта (*видеть, увидеть*) и действия адресата (*что пришли, приехали, уделили время*). Нередко вместе с радостью адресант косвенно выражает благодарность за встречу. Эмоциональность реплик подчёркивается с помощью ремарок (*искренне, с восторгом, с нарочитой веселостью, с радостью, радостно, всплеснув руками*):

- *Новосельцев (искренне). Я рад тебя видеть* [Рязанов 1983];
- *Жанна. Рада, что пришли* [Арбузов_4 1981];
- *Гусятников (не раздумывая бросается к ней навстречу, протягивает цветы. С восторгом.) Какое счастье, что вы наконец приехали... Я так ждал вас!* [Арбузов_3 1981: 373].
- *Валетов (всплеснув руками). Ну вот! Я искренне рад, что вам удалось*

вырвать время[Зорин_2 1979].

Неформализованное выражение радости часто включает лексические повторы и восклицания:

- *Анна Сергеевна (хлопочет возле стола). Приехал! Приехал... Как хорошо!* [Алексин_1 1981];
- *Дубравин (из коридора, с нарочитой веселостью). «Вот моя деревня! Вот мой дом родной!..»* [Алексин_1 1981];
- *Дронов (радостно). А мы вас ждём, ждём, ждём, ждём!* [Алешин_1 1978].

При неожиданной встрече к эмоции радости добавляется удивление, выражающееся с помощью фраз-клише «*Какими это судьбами?*», «*Как с неба свалился!*» и соответствующими ремарками (*изумленно, с удивлением*):

- *Самохвалов (изумленно). Оля!*
Ольга Петровна. Юра! (С восторгом.) Господи, какой ты красивый! [Рязанов 1983];
- *Новосельцев (искренне). Какими это судьбами?* [Рязанов 1983];
- *Шубин (с удивлением). Арсений? Ты? (Обнимает друга.) Как с неба свалился!*
Сомов. Слава богу, не свалился! Приземлился! [Михалков_2 1982].

При встрече герои часто акцентируют внимание на длительности разлуки:

- *Жанна Давно мы с вами не виделись* [Арбузов_4 1981];
- *Сомов. Сколько лет не виделись?* [Михалков_2 1982].

Одно из устойчивых выражений для подобных ситуаций: «Сколько лет, сколько зим!» вынесено в название пьесы В. Пановой, а также обыгрывается в речи героя из «Покровских ворот» Л. Зорина:

- *Костик (широким жестом показывая вокруг). Сколько Лен, сколько Зин!* [Зорин_3 2016: 139].

Комический эффект достигается при помощи паронимической аттракции – приёма, являющегося разновидностью каламбура и построенного на ассоциативном сближении созвучных слов [Кадимов: 2015: 1107]. В рассмотренном примере сближаются формы слов во множественном числе и родительном падеже нарицательных имён существительных «лето/год» и «зима» (лет, зим) с краткими формами имён собственных Елена и Зинаида (Лен, Зин). Новый контекстуальный смысл высказывания усиливается за счёт жеста, указанного в ремарке.

Ситуативно обусловленными можно считать приветствия-извинения. Чаще всего герои-интеллигенты просят прощения за визит без предупреждения (*моё вторжение; вторгаюсь к вам неожиданно; за беспокойство; что потревожили; что я к вам нежданной гостьей*) или неподходящее время визита или звонка (*что так поздно; в такой поздний час; за опоздание*):

- *Нина. Пожалуйста, простите, что я вторгаюсь к вам неожиданно...* [Арбузов_3 1981: 354];
- *Королевич. Прошу простить моё вторжение* [Арбузов_4 1981: 343];
- *Жанна. Вы простите, что я к вам нежданной гостьей... <...> Мне хотелось с вами встретиться* [Арбузов_4 1981: 292];
- *Сарафанов. Наташенька! Простите, ради бога! <...> Наташа, милая, простите, что так поздно, но вы мне нужны сию минуту* [Вампилов_1 2018].

Таким образом, при создании героев-интеллигентов авторы уделяют особое внимание такому этикетному речевому действию, как приветствие. Используя стандартные прототипические формулы, драматурги, индивидуализируют реплики, обогащают их экспрессивной лексикой, восклицательными конструкциями и ремарками.

3.2.3. Прощание в речи персонажей

Прощание – элемент речевого этикета, которым завершается любой вид речевого общения. Как и приветствие, прощание, имеет фатическую функцию, а также позволяет выразить уважение и благосклонность по отношению к адресату и часто сопровождается характерными невербальными сигналами. В нашем материале представлены следующие ремарки: *кланяется всем; с поклоном уходит; поклонившись, уходит; кивнул головой; пожимая руку другу; протягивая руку; подаёт руку.*

Поскольку прощание – неотъемлемый компонент коммуникации, его отсутствие является нарушением речевых этикетных норм, что транслируется в речи персонажей:

- *Соня. Вы должны уйти!*
Скуратов. Не попрощавшись? Этого никто не поймёт. Это будет невежливо[Михалков_3 1982];
- *Нина. Значит, вы мне простили мой беспорядочный уход?* [Арбузов_3 1981: 396].

В основу типологии прямых и косвенных способов прощания легла классификация В. Гладрова и Е. Которовой.

К прямым способам выражения прощания относятся стандартизированные конструкции и клише: формула «*До свидания (До свиданья)!*» и предложная конструкция с указанием определенного дня или времени встречи («*До завтра! До понедельника! До вечера!*»):

- *Малиновский. И до свидания. (С поклоном уходит.)* [Алешин_2 1978];
- *Рафаэлев (после паузы). Тогда – до вечера.*
Валетов. До вечера [Зорин_2 1979].

Императивные формы при прощании на длительное время или при окончательном расставании (навсегда) могут использоваться в возвышенном, патетическом или ироническом тоне:

- *Турковский (тихо). Прощай*[Арбузов_3 1981: 745];
- *Валетов. Прощайте, мой ангел* [Зорин_2 1979];
- *Наташа. Прощай, Электрон Евдокимов. Вы очень милый товарищ* [Радзинский 2004].

Стилистически маркированными высказываниями считаются также эксплицитно-перформативные выражения просьбы о разрешении попроситься, которые, как правило, сопровождаются невербальными действиями, отмеченными в ремарках. Этот способ обращения не является частотным, однако является важным показателем принадлежности персонажей к социальной группе интеллигенции:

- *Никологорский. А сейчас разрешите откланяться<...>Разрешите откланяться! (Кланяется всем.)* [Михалков_4 1982];
- *Ребров (Куре). И разрешите откланяться. (Кланяется и уходит.)* [Алешин_2 1978].

Маркированными также становятся разговорные формулы и выражения, заимствованные из иностранных языков:

- *Максим. Зачем? Я скоро вернусь. впрочем, пожалуйста. До свидания. Пока. Привет. (Продолжает говорить, выбежав из приёмной.) Гуд бай! Ауфвидерзеен! Гутен таг!* [Алешин_2 1978: 91];

Несмотря на то, что для современной дружеской коммуникации в русском языке наиболее частотным способом является «Пока!», в нашем материале это слово зафиксировано лишь один раз в перечислительном ряду вместе с универсальной формулой «До свидания!», разговорной формулой приветствия «Привет!», а также заимствованным выражением из английского «Гуд бай!» и немецкого «Ауфвидерзеен!» и «Гутен таг!», последнее из которых также является формулой приветствия. Такое многообразие может быть обусловлено прагматической целью говорящего: не столько прощание, сколько иронический

способ показать свою эрудицию (ранее героя упрекнули, что он не прощается каждый раз, когда выходит из кабинета начальника).

В речи персонажей шутливо используются заимствования из французского и итальянского языков, однако случаи их употребления единичны:

- Шнейдер. *Вот и встретимся. Оревуар. (Уходит.)* [Арбузов_1 1981: 476];
- Дина. *Ладно, ариведерчи, мне завтра к семи...* [Роцин_1 2007].

В речи молодого поколения героев-интеллигентов встречаются синтаксические «осколки» структур, являющиеся стилистически сниженными [Формановская 1984: 83]: «Привет!»; «Давай!»; «Салют!»; «Салютик!»:

- Женька. *Ну, привет, желаю успеха!..* [Жуховицкий_1 1987: 14];
- Евдокимов. *Давай, Александра* [Радзинский_2004];
- Максим. *Привет! (Уходит.)*. [Алешин_2 1978];
- Женя. *Салют! (Уходит.)* [Роцин 2007];
- Наташа. <...>*Салютик, Эла.*

Евдокимов. Салютик, Наташа [Радзинский 2004];

Однако наиболее широко в речи героев-интеллигентов представлены косвенные способы выражения прощания, включающие в себя формулы других речевых действий.

Самую большую группу среди косвенных прощаний составляют пожелания. Многие генитивные конструкции («*Всего хорошего/доброго*»; «*Спокойной/Доброй (вам) ночи!*»; «*Счастливого пути!*») закрепились в языке как клише и воспринимаются носителями языка в большей степени как формулы прощания, а не пожелания, именно по этой причине они могут полноценно заменять стандартизированные формулы прощания. Конструкции с перформативной формой глагола «*желать*» в сочетании с существительным в родительном падеже или инфинитивом, а также императивные формы пожелания чаще дополняют основное прощание:

- *Женька. Ну, привет, желаю успеха!..* [Жуховицкий_11987: 14];
- *Королевич. (Вдруг шутовски поклонился.) Желаю всяческих удач. (Уходит.)* [Арбузов_4 1981: 318];
- *Валетов. Спасибо, мой друг. Желаю вам счастья – и в семейной и в личной жизни* [Зорин_2 1979];
- *Малиновский. Желаю здравствовать. (Поклонившись, уходит.)* [Алешин_2 1978];
- *Сомов. Позвоню. Будь счастлив!* [Михалков_2 1982].

К пожеланиям также относится формула «*Счастливо!*», которая является результатом компрессии моделей «с инфинитивом или с императивом того глагола, который называет желаемое действие/состояние» (напр. *живи(те) счастливо* и *счастливо оставаться*) и «выступает пожеланием благополучной жизни, благополучного пути или начинания» [Бобрик 2021: 71; 74]:

- *Валентин. Счастливо* [Роцин_1 2007].

Прагматически близким к пожеланиям являются прощания-напутствия, употребляющиеся в форме императивных конструкций. Как правило, их использование свидетельствует о доверительных отношениях между коммуникантами. Говорящие просят сохранить о себе хорошие воспоминания и делятся некоторыми советами перед длительной поездкой:

- *Нина. Лев Евгеньич, не забывайте нас. (Тихо.) И мужайтесь* [Зорин_3 2016: 135];
- *Раиса Павловна (грустно). Хорошо. Пусть будет по-вашему. Но берегите себя!.. Берегите себя!.. Заклинаю вас* [Михалков 4 1982];

Этот тип прощания наиболее индивидуализирован, так, говорящие упоминают места, в которые отправляются их собеседники:

- *Валентин. Розу из Болгарии привези, там розы знаменитые* [Роцин_1 2007];

- *Евдокимов. Привет Брюсселю!* [Радзинский 2004].

Герой пьесы «Изнамена» Валетов, прощаясь с жителями города, каждому адресует персональные советы и пожелания:

- *Валетов. Сыромятники! Берегите друг друга! Левкоевы! Не сжигайте себя в топке государственной деятельности. Расслабьтесь, Пальцевы. Все расслабьтесь. Вы устали от напряжения. Пусть отдохнут лицевые мускулы. А вы, мудрейший из фармацевтов, терпеливейший из мужей! По мере возможности, – держитесь! Дина! Загадочное существо! Вам не показано одиночество. Взгляните, рядом стоит человек, способный разгадать вашу тайну. Ночуев! Я о вас говорю. Вас изнуряет и гнёт к земле ваша несправедливая слава ночного бомбардировщика. Хватит. Будьте отныне самим собой. Вы – добродетельный семьянин. Вас бросила недостойная ветреница. Она вас не оценила. Позор ей. А вы – утешьтесь. Вы лучше её. <...> Рафаэлены, оглянитесь! Что наши леопардовые страсти рядом с надеждой каждого дня. Жизнь полна и цветов и красок. Она пленительна и тепла. Прощайте!* [Зорин_2 1979].

Форму императивных конструкций также имеют прощания-приглашения, с помощью которых говорящие выражают заинтересованность в продолжении общения. Помимо приглашения в гости, представители творческой интеллигенции могут звать на концерты и спектакли со своим участием. Так, в «Лестнице» С. Алешина артистка балета приглашает на спектакль по пьесе А. Н. Островского:

- *Шубин (пожимая руку другу). Звони. Заходи. Не забывай* [Михалков_2 1982];
- *Татьяна Леонидовна. Будет время – звоните, заходите ко мне домой. Очень буду рада...* [Михалков_2 1982];
- *Маргарита. Приходите ж ещё* [Зорин_3 2016: 130];
- *Сарафанов. В июне приезжайте вместе* [Вампилов_12018];

- *Ариша. Приходите на «Бесприданницу». (Уходит)* [Алешин_2 1978].

Извинение часто заменяет стандартные формы прощания и может сопровождаться указанием причины, из-за которой говорящий вынужден уйти.

Как правило, извинение используется при внезапном уходе:

- *Никологорский (сестрам.) Извините! Здоровый больной зовёт! (Уходит в дом.)* [Михалков_4 1982];
- *Турковский. Прошу простить – удаляюсь в обсерваторию... Небо сегодня отличное* [Арбузов_3 1981: 728];
- *Королевич. Прошу простить.* [Арбузов_4 1981: 315];
- *Королевич. Надеюсь, что присутствующие простят, что мы покидаем их* [Арбузов_4 1981: 315-316].

Оповещение хозяев о намерении уйти часто сопровождается вводными словами («пожалуй», «кажется») и наречием «пора», которые смягчают категоричность высказывания:

- *Сомов (поднимается). Я тоже, пожалуй, пойду. Мне пора, Татьяна Леонидовна* [Михалков_2 1982];
- *Юлия. Но, кажется, пора подумать и об отъезде* [Арбузов_3 1981: 407];
- *Натasha. Я побежала, Эла* [Радзинский_2004].

Для прощания в гостях характерно выражение благодарности:

- *Ребров (Кире). Итак, благодарю за гостеприимство* [Алешин_2 1978];
- *Нина. До свиданья. Спасибо. Чудесный вечер.*
<...>
Все вместе. <...>Спасибо за вечер. Спасибо вам [Зорин_3 2016: 135];
- *Татьяна Леонидовна. Спасибо, что зашли* [Михалков_2 1982].

Если для приветствия наиболее характерным является выражение радости, то прощание часто сопряжено с грустью при расставании:

- *Валетов. (Со вздохом.) Куда деваться, пора прощаться. Ахти мне, осталось всего ничего – свисток позовёт, состав загремит, воздух*

вздрыгнет, Покровск растает. И где ж он, Покровск, земля отцов, любезные душе покровчане? Прощайте! Какая лавина чувств... Хочется плакать и брататься. Сквозь видимость открывается сущность и смутное яснее слезы [Зорин_2 1979];

- *Роман (грустно). Спокойной...* [Михалков_1 1982];

Исключение составляют ситуации прощания, в которых герои выражают радость от нового знакомства:

- *Кира (Арише). Рада была познакомиться*[Алешин_2 1978].
- *Сарафанов. Ну что ж... (Подает Сильве руку.) До свидания. Рад был с вами познакомиться*[Вампилов_12018].

Можно сделать вывод, что драматургам важно показать, какое значение прощание имеет в речевом поведении героев-интеллигентов, именно поэтому они отдают предпочтение косвенным способам выражения, включающим элементы пожелания, просьбы, совета, приглашения, благодарности и др. Эпизодически авторы включают в реплики персонажей иноязычные формулы прощания, экспрессивную лексику и языковую игру с целью создания речевой характеристики ярких представителей рассматриваемой социальной группы.

3.2.4. Благодарность в речи персонажей

Благодарность «представляет собой положительно конвенционально эксплицируемую реакцию на некоторое действие, совершённое в отношении субъекта благодарности другим лицом, которое сам субъект оценивает как бенефактивное (выгодное или приятное) для себя» [Черкасс 2018: 284]. Одной из целей выражения благодарности является установление и поддержание дружелюбной атмосферы между участниками коммуникации, что позволяет говорить о принадлежности этого речевого действия к сфере фатического общения [Цурикова 2002: 146].

И. В. Варфоломеева подчёркивает, что в сравнении с приветствием, благодарность имеет более сложную организацию и высокую степень контекстуальной и языковой вариативности [Варфоломеева 2010: 134].

В нашем материале представлены как прямые способы выражения благодарности с использованием лексем «спасибо», «благодарить», «благодарность», «благодарный», «благодарствовать», заимствованной лексемы «мерси» («гран мерси»), так и косвенные способы: выражение благодарности через комплимент и пожелание, а также описание невербальных действий персонажей в авторских ремарках.

Желая выразить искреннее чувство признательности, говорящие используют лексические единицы, имеющие мелиоративный оттенок или обладающие значением высокой степени. Высказывания, включающие этикетные формулы, могут быть распространены дополнениями (*за доверие; за чуткость; за внимание; за всё, что вы для меня делаете; за доброту; за великодушие; за гостеприимство; за заботу; за стихи; за всё*), образными определениями (*спасибо, не знающее границ и пределов; с благодарностью, не знающей границ и пределов*), обстоятельствами (*премного благодарен; покорнейше благодарю*), ласковыми обращениями (*спасибо, мой друг; спасибо, дружок; спасибо, душенька, выручили; мерси, Светлячок; благодарю, любезный хозяин; благодарю за великодушие, братец; золотко, спасибо; красавица, я вас благодарю*).

Реплики, включающие выражение благодарности и комплимента могут сменять друг друга:

- *Маргарита. Благодарю вас.*

Алиса. Вас ждёт пирог.

Маргарита. Спасибо. У вас золотое сердце.

Алиса. Нет, это вам спасибо, мой друг. Сначала Костик, теперь и вы внесли в мою жизнь звонкую ноту [Зорин_3 2016: 151].

Выражение «золотое сердце» характеризует адресата как доброго и отзывчивого человека. В диалоге также создаётся метафорический образ: «звонкая нота», которая украшает и делает жизнь ярче.

Выражая признательность, героиня сравнивает собеседника с одним из мушкетеров из романа А. Дюма, что характеризует его смелость, благородство и отважность:

- *Лиля (тоже достаёт платок). Возьми мой... на память. **И в благодарность! Ты вел себя, как Атос*** [Алексин_2 1977].

Среди косвенных способов выражения благодарности можно выделить конструкции «быть должным кому-либо»; «быть у кого-либо долгу»:

- *Надя. Дядя Митя, я не для того вам давала, чтоб вы возвращали. **Мы вам столько должны, деньгами не рассчитаешься.***
Ухов (тронут) [Володин_4 1967].

Благодарность может включать в себя подчёркивание важности адресата в достижении целей говорящего и указания на альтернативные развития событий (без тебя; если бы ты не была со мной рядом). Так, инженер-конструктор Шубин выражает признательность своей коллеге и возлюбленной за вклад в победу проекта строительства солнечной станции:

- *Шубин. **Без тебя я никогда не довел бы дела до конца.** <...> **Вдохновение ты моё и добрый гений по совместительству!** Все эти аварии, все эти козни, которые чинились мне на каждом шагу... Всё, что мне пришлось пережить и перенести за последний год, я никогда бы не пережил и не перенёс так стойко, **если бы ты не была со мной рядом.** Каждый день, каждый час, каждую минуту. Даже тогда, когда я тебя не видел возле себя* [Михалков_2 1982].

Вербальное выражение благодарности нередко дополняют авторские ремарки, в особенности такесические средства общения, являющиеся разновидностью кинетических ремарок и представляющие собой динамические

прикосновения к партнеру в форме рукопожатия, похлопывания, объятия, поцелуя и т. п. Этот тип ремарок характеризует персонажей как носителей этикетных норм и демонстрирует отношение к адресату со стороны говорящего:

- *Марина (подходит к ней и протягивает руку). До свидания! Большое вам спасибо, доктор!* [Михалков_2 1982].
- *Шубин. Как я благодарен тебе. (Целует Шубиной руку.)*
Татьяна Леонидовна. За что?
Шубин. За то, что ты такая...
Татьяна Леонидовна. Кто-то из нас двоих должен же быть сильнее.
Шубин. И я у тебя в неоплатном долгу [Михалков_2 1982].

Благодарность доктора медицинских наук коллегам за поздравление имеет сложную структуру: обращение, извинение, косвенная благодарность (*я ещё не успел поблагодарить...*), высокая оценка подарка и поздравления (*только дар был совсем уж не такой скромный; трогательно; это было так непосредственно, так мило*), комплимент (*очень талантливое партбюро*), прямая благодарность (*большое спасибо*):

- *Щеглов. Друзья, ради бога извините, я ещё не успел поблагодарить вас за стихи! Как они там у вас кончались? «Юбиляр... скромный дар...».*
Все. «Пусть же примет юбиляр наш партийный, скромный дар!»
Щеглов. Да вот! «Партийный, скромный дар»! Только дар был совсем уж не такой скромный – хрустальная ваза!
Забродина. Милый наш, дорогой наш Иван Иванович! Такой юбилей!
Щеглов. А кто автор стихов? Машенька?
Огуренкова. Нет, Иван Иванович, это коллективное творчество членов партийного бюро!
Щеглов. Очень талантливое партбюро, трогательно. Большое спасибо. Это было так непосредственно, так мило... [Михалков_3 1982].

В отдельных случаях благодарность выражается только косвенно (через

оценку полученного подарка и комплимента дарителю). Для этого используются лексемы со значением высокой степени (*великолепный, шикарный, экстра, люкс, прима*):

- *Двойников. И покажусь. Тюбетейка просто **великолепная**. (Надевает её.)*
[Арбузов_4 1981: 307];
- *Шнейдер. (Вынимает из коробки, которую он принес, кеды.) Ну-ка, примерь. Пальчиков (рассматривает кеды). **Шикарная вещь**. <...> (примерил, прошёлся.) Ну, **Боря... Наслаждение**. <...>**Как в раю... Ты благородная личность**[Арбузов_1 1981: 439-440];*
- *Шнейдер достал из своего огромного портфеля велосипедный звонок, подходит к Степану, звонит под самым его ухом.
Степан (встрепенулся). Борис Исаич!.. Наконец-то...
Шнейдер. Ну? Такой пойдёт?
Степан (звонит). **Экстра. Люкс**. (Целует Шнейдера.)
<...>
Шнейдер. Получайте насос, молодой человек.
Степан (рассматривает подарок). **Прима... Экстра!***
[Арбузов_1 1981: 440; 456].

Даже в ситуации выражения благодарности иногда герои могут сталкиваться с коммуникативными неудачами.

Для героев-интеллигентов большое значение имеет оценка их профессиональных и интеллектуальных качеств, недостаточное уделение внимания которым может расстроить адресата. Осознав неудачность сказанных слов, герой приносит извинения:

- *Шубин. Вот! Вот это самое главное! **И твоя любовь, если хочешь знать, помогла мне гораздо больше твоих знаний**.*
Марина. Ты не слишком высокого мнения о моих знаниях? Это печально. Это меня огорчает. И даже очень.

Шубин. Прости. Я пошутил. Я хотел сказать, что любовь всё же сильнее всего на свете, я хотел...

Марина. Не оправдывайся. Я тоже пошутила, дорогой [Михалков_2 1982].

Причиной недопонимания может быть также лексическая многозначность. Герой комедии «Покровские ворота», интеллигент (Хоботов), пытается отблагодарить медсестру за курс уколов, однако использует двусмысленное высказывание «*Я ничего не чувствовал*». Если Хоботов подразумевал под этими словами, что он не испытывал болезненных ощущений во время процедуры, то героиня воспринимает фразу собеседника как признание в отсутствии симпатии. Хоботов, осознав неудачу, пытается исправиться:

- *Хоботов. Спасибо за всё. Позвольте поцеловать вашу руку.*

Людочка. Так вы уже целовали.

*Хоботов. Неважно. То есть не то... **Вы прекрасно кололи.***

Людочка. Ну что вы!

*Хоботов. **Я ничего не чувствовал.***

Людочка (негромко). Жаль.

*Хоботов. Нет, нет, вы меня не поняли. **Я не чувствовал там, куда шприц входил. Таково ваше мастерство. Но вообще-то... я очень почувствовал** [Зорин_3 2016: 117].*

Желание адресанта выглядеть в глазах привлекшего его внимание объекта умным, нестандартно мыслящим, красноречивым, разбирающимся во всех тонкостях общения находит отражение в ситуациях флирта. Языковое воплощение во флирте благодарность находит как в одиночных речевых актах выражения благодарности и реакции на них, так и в сопровождении разнообразных речевых актов, таких как комплименты, похвала обещание, «неискренний» упрёк [Варфоломеева 2010: 135].

Таким образом, этикетные речевые действия тесно переплетаются между собой и могут приобретать разные значения в зависимости от тональности общения.

3.3. Тональность общения героев-интеллигентов

3.3.1. Вежливая тональность в речи персонажей

Одним из условий следования нормам этикета в речи является выбор тональности, соответствующей коммуникативной ситуации, общей эмоциональной атмосфере и настрою собеседника [Вечкина 2010: 15]. «Коммуникативная тональность» рассматривается в статьях Е. Ф. Тарасова [1974] В. И. Карасика [2008; 2017], Е.П. Захаровой [2008], О. В. Вечкиной [2010], Е. Л. Фрейдиной [2015], в монографии В. Е. Гольдина [2009], в диссертациях Т. О. Багдасарян [2002] о тональном компоненте модальности в коммуникации и Н.С. Аристовой [2007] о стратегиях высокой тональности общения на материале английской художественной литературы.

Вслед за В. И. Карасиком под тональностью мы понимаем «эмоционально-стилевой формат общения, возникающий в процессе взаимовлияния коммуникантов и определяющий их меняющиеся установки и выбор всех средств общения» [Карасик 2008: 99]. Коммуникативная тональность является культурнообусловленной и соотносится с принятыми в обществе типами дискурса. Также отмечается двойственность феномена тональности, которая, с одной стороны, выражает эмоциональное отношение к действительности, с другой стороны, оформляет речь в определенном стилевом регистре. [Карасик 2017: 76] В. Е. Гольдин выделяет тональность как отдельный параметр коммуникативного акта, который обусловлен ситуацией, статусными ролями собеседников и их представлениями об этом, выраженными в речи [Гольдин 2009: 30-31]. Количество типов коммуникативной тональности варьируется: В. И. Карасик выделил 12 типов, Т. О. Багдасарян выделила 36 «чистых» видов.

К средствам выражения тональности относится экспрессивная лексика, эмоциональные междометия, модальные слова, формы повелительного наклонения, средства экспрессивного синтаксиса, специальные приёмы выразительности [Ишмуратова 2015: 58].

Обращение на «вы» сигнализирует о дистанции между участниками коммуникации, в связи с этим его принято использовать в разговоре с малознакомыми собеседниками, старшими по возрасту или в обстановке, носящей официальный характер, нарушение же этого правила может быть воспринято участниками коммуникации негативно.

В пьесе В. Арро «Необычайный секретарь» центральным персонажем является Станислав Эдуардович, работающий секретарем в некотором офисе. На протяжении действия он общается с разными людьми, которых вежливо, но настойчиво просит обращаться к нему исключительно по имени-отчеству и на «вы». Его речь подчеркнута вежлива и содержит следующие формулы: *«прошу простить»*; *«с вашего позволения»*; *«вам не трудно называть меня на “вы”»* и др.:

- *Нелли Николаевна. Как вас зовут?*

Секретарь. Станислав Эдуардович.

Нелли Николаевна (внимательно посмотрев на него). Так длинно?.. Можно, я вас буду называть Стас?

Секретарь. Прошу простить, но я на службе.

Нелли Николаевна. Ну, Станислав.

Секретарь. Эдуардович, с вашего позволения [Арро_1 1984].

Неукоснительное соблюдение вежливой тональности на фоне реплик собеседницы, включающих просторечную и грубую лексику (*заметано; тыква недозрелая; пентюх; дурында; индюк вислогубый*), создаёт фигуру контраста, подчёркивающую различия в речи представителей разных социальных групп:

- *Бородина. Слушай, а ты чего стоишь? Позови его.*

Секретарь. Анна Прокофьевна, вам не трудно будет называть меня на «вы»?

Бородина. На «вы»? (Меряет его взглядом.) <...>Замётано <...>Ай, перестань! (Смеётся.) Дай «Крокодил».

Секретарь. Анна Прокофьевна, а вы ведь мне обещали.

Бородина. Что, я опять на «ты»? Вот тыква незрелая. Уймусь. <...> Слушай, будь другом, уступи телефон, а?.. Буквально на пять минут. Верись, нет, полтора слова. (Принимает укоризненный взгляд Секретаря.) А-а, нет-нет, только на «вы». А что, опять сорвалось? Вот невежа [Арро_1 1984].

Героиня из пьесы В. Пановой «Сколько лет, сколько зим!» неоднократно и настоятельно просит собеседника обращаться на «вы», несмотря на то что это её давний знакомый. Причину такого поведения можно объяснить тем, что в прошлом эти люди состояли в романтических отношениях, которые завершились болезненным расставанием:

- *Шеметова. Будем на «вы», пожалуйста. <...>На «вы». <...>«Вы». «Вы». <...>Я серьёзно прошу, говорите мне «вы».*

Бакчинин. Я стараюсь, стараюсь... Но я двадцать лет обращался к вам на «ты» – за час не переучишься... [Панова 1966].

Обратной ситуацией является просьба обращаться на «ты». По правилам этикета она должна исходить от вышестоящего или старшего по возрасту лица:

- *Юлия. Нет, ты милая... Говори мне «ты». Второй день прошу.*

Нина. Мне тоже хочется. Только привыкнуть надо [Арбузов_3 1981: 390].

Внезапный переход с одного регистра на другой может быть обусловлен некомфортной для говорящего обстановкой, желанием дистанцироваться или, наоборот, ситуацией, которая «стерла границы» между собеседниками. Так, оказавшись в гостях у молодого человека, девушка переходит на «вы», а персонажи, попав в автомобильную аварию неосознанно говорят друг другу «ТЫ»:

- *Евдокимов. Смешно. Мы опять перешли на «вы» [Радзинский 2004];*

- Люба. *Такая игра, что ли. Странно как...*

Денис. Что?

Люба. Друг другу «ты» говорим.

Денис. Обсуждению не подлежит. (Не сразу.) Мы были на волосок от гибели. И вечер слишком долгий. Точно годы прожили вместе [Арбузов_2 1981].

В среде интеллигентов обращение на «вы» может распространяться на близкое общение:

- *Нелли Николаевна (Девушке). Мы когда поженились, я его два месяца называла на «вы». Это было так необычно. [Арро_1 1984].*

Примером нарушения постулатов речевого общения является диалог из пьесы «Добряки» Л. Зорина, участниками которого оказываются учёный-историк (*Витальев*) и неинтеллигент (*Кабачков*), обманом занявший должность директора института античной культуры. В начале разговора Витальев пытается вести себя максимально вежливо, получая неудовлетворительный ответ, он переспрашивает, уточняет: «*произошло какое-то недоразумение*»; «*простите, я не понимаю вопроса*»; «*я вашей мысли не могу уловить*»:

- *Витальев (волнуясь) Гордей Петрович, произошло какое-то недоразумение. Вы отказались визировать мою тему. Вопрос повис. <...> «Идейные основы древнегреческой мифологии».*

Кабачков. Основы – это хорошо, а остальное – плохо.

Витальев (запальчиво). Вы недооцениваете идейного богатства этих мифов, Гордей Петрович. Все античные философы, если хотите, оттуда вышли.

Кабачков. Очень хорошо. А кроме философов, оттуда никто не выходил?

Витальев. Простите, я не понимаю вопроса.

Кабачков. Вас послушать, до нашей эры одни философы жили. А ведь там, надо думать, и другие граждане попадались.

Витальев. Я вашей мысли не могу уловить [Зорин_1 1974: 196].

Впоследствии реплики Кабачкова становятся более резкими, обращение сменяется на «ты», что воспринимается Витальевым как оскорбление:

- *Витальев (волнуясь всё больше). Над чем же, по-вашему, мне работать? Кабачков (раздумчиво) Хочу **тебя** кинуть на мастеров. <...> **Слушай, Витальев, не всё ж о своих удобствах... Тебе дали доктора наук? Дали. Так вот, будь добр, отработай.** Витальев (хватаясь за сердце). **Почему вы обращаетесь ко мне на «ты»? Я не могу продолжать беседу в таком тоне. Это невыносимо!** [Зорин_1 1974: 196].*

Е. Л. Фрейдина отмечала, что само понятие «тональность» соотносится с обиходными характеристиками общения, описывающими «тон голоса» («почему ты говоришь таким тоном?», «что за тон?», «менторский тон» и т. п.). В некоторых коммуникативных ситуациях тон голоса, «ощущение», «атмосфера», в которой протекает речевое общение, играет бóльшую роль для понимания смысла сообщения, чем сами слова [Фрейдина 2017: 13].

Пытаясь избежать конфликтной ситуации, герои-интеллигенты характеризуют манеру общения собеседника как неуместную и неприемлемую для себя:

- *Ковалев. **Мне не по душе этот тон, Игорь** [Арбузов_1 1981: 489];*
- *Вера. <...> мне не нравится, когда со мной говорят **в таком тоне**, и поэтому... <...> я понимаю, что ты расстроен, и не собираюсь реагировать на эти оскорбления <...> Но ты **ведешь себя незтично по отношению ко всем своим друзьям** [Жуховицкий_3 1990];*
- *Гребешкова. **Константин Ильич, я не расположена продолжать в этом тоне** [Зорин_1 1974: 202];*
- *Шабельников. **Слушайте, этот тон, эти высокие ноты... надо исключить совершенно!** [Арро_3 1982: 60];*
- *Нина. **Я не понимаю этого тона** [Вампилов 2018].*

Желание сменить тему или прекратить диалог герои высказывают в форме просьбы или извинения за отказ продолжать разговор:

- *Хоботов. Прости, но я не имею возможности полемизировать на эту тему.<...>Прости, но, право же, я не способен вести беседу в подобном стиле.<...>Мне этот разговор неприятен. (встаёт).<...>Я прошу тебя... [Зорин_3 2016: 132, 151, 161];*
- *Гребешкова. Ярослав Борисыч, ты, я вижу, опять поставил на обсуждение свою любимую тему. По-моему, я просила тебя... <...>Это не тот предмет, о котором можно говорить походя [Зорин_1 1974: 154];*
- *Раиса. Приходится просто удивляться, какой ты зануда. Эраст. После подобных выражений никакого разговора о Моцарте я поддерживать не стану [Арбузов_3 1981: 361].*

Герои-интеллигенты могут принять за оскорбление употребление в диалоге сниженных лексических единиц:

- *Эраст. Кто же в таком случае только что сиганул в окно?*
Гусятников. В это окно только что выпорхнула – выпорхнула! – Нина Леонидовна Бегак, с которой слово «сиганула» расходится самым решительным образом! [Арбузов_3 1981: 398].

В то же время, замечая нарушения этикета и проявление неуважения к адресату в своей речи, герои-интеллигенты стремятся принести свои извинения:

- *Пальчиков. И прости, если не так сказал... [Арбузов_1 1981: 467];*
- *Люба. Я немножко устала ныне. Глупости говорю. Не взыщите, ладно? [Арбузов_2 1981: 738];*
- *Сомов. Вам можно позавидовать. Простите, я не то хотел сказать... [Михалков_2 1982];*
- *Сашенька. Ой, прости! Молчу, молчу – я ведь всё понимаю. Сболтнула по*

дурости – ужас какой я тип [Арбузов_3 1981: 407].

Таким образом, помимо этикетных речевых действий, несомненно, формирующих вежливую тональность, в её создании и поддержании участвуют формы обращения, тон голоса и стилистическая окрашенность используемой лексики. Авторам важно показать читателям, что герои-интеллигенты внимательно относятся к внешней стороне речи, склонны к метаязыковой рефлексии.

3.3.2. Восторженная тональность в речи персонажей

В художественной коммуникации, являющейся моделью реальной, воспроизводятся типические эмоциональные ситуации, в которых речевые партнеры, используя эмотивный потенциал всех единиц языка, взаимодействуют с целью эмоционального контакта или аффектации чувств, что позволяет говорить о фатической и прагматической функциях эмоций [Шаховский 2008: 15, 130]. В науке устоялось мнение о существовании универсальных эмоций (гнева, радости, страха, счастья, горя, ненависти и др.), однако способы выражения одной и той же эмоции имеют различия в речи разных языковых личностей и зависят как от лингвистических, так и от экстралингвистических факторов, поскольку нормы выражения эмоций являются культурно и социально обусловленными [Там же: 46].

Поскольку герои-интеллигенты часто предстают в роли рефлексиирующих и впечатлительных персонажей, внимательно относящихся к чувствам и эмоциям, которые они испытывают, нами было принято решение рассмотреть те реплики, в которых говорящие вербализуют своё эмоциональное состояние.

Рассказывая о переживаемых положительных эмоциях, герои-интеллигенты обращаются к различным языковым средствам: глагольной лексике (*волноваться; восторгаться; впитывать; испытывать; любить; наслаждаться; торжествовать; чувствовать*); именам существительным (*блеск; наслаждение; порядок; сказка; счастье; чудо*), именам прилагательным (*дивный;*

замечательный; счастливый; чудесный) и наречиям (блестяще; весело; легко; непостижимо; прекрасно; прелестно; хорошо) с мелиоративной коннотацией.

Во многих диалогах, описывая состояние счастья, персонажи обращаются к метафоре полёта («душевный подъём»; «оторваться от земли»; «приподнято себя чувствовать»; «плыть по воздуху»):

- Люба. Очевидно, это скоро пройдет. Но сейчас мне весело. Хотите, и вас насмешу? (Весело удивляясь.) Я испытываю огромный душевный подъём. <...> Я оторвалась от земли. От жизни, которой живу. От чётко, по минутам размеренного бытия. Всё осталось внизу, а я где-то в облаках... Готовая на все. И не боюсь падения [Арбузов_2 1981: 751];
- Инна. А мне кажется, я не иду, а плыву по воздуху, и такое чувство, как будто всё кругом сказка. И дома сказка, и люди сказка, и машины мчатся в какой-то нереальности [Розов_1 1983: 461];
- Анна Романовна. Лишь бы крылья! Самоощущение полета! Мы, старые работники культуры, помним – полёт, полёт!.. Всё выше, всё выше и выше!.. [Роцин_2 2007].

Поскольку чувство любви неизменно связано с переживаниями, и в речи героев, и в авторских ремарках подчёркивается волнение, а также широкий спектр различных чувств («Торжествую, боюсь, прихожу в отчаянье, восторгаюсь...»). В речи влюблённых персонажей авторы используют лексические повторы и риторические восклицания, что создаёт эффект сбивчивости и естественности речи, к которой склонны говорящие, переполненные эмоциями:

- Гусятников. Ну и волнуюсь я! Вот это волнуюсь так волнуюсь, чёрт возьми! Но какое счастье так любить! Просто прелесть как хорошо. <...> Ну и счастливый человек. <...> С каким огромным, однако, интересом я наблюдаю сам себя. Подумать, сколько замечательных чувств приходится мне теперь испытывать... То одно, то другое! Торжествую, боюсь, прихожу в отчаянье, восторгаюсь... И всё из-за Н. Л. Бегак. Непостижимо <...> Умоляю вас говорить тише! Я и так

страшно боюсь, как бы не прибежали сюда все остальные, услыша, как сильно бьётся при виде вас мое сердце. Ну, не предполагал я, что могу кого-нибудь полюбить вот в такой мере [Арбузов_3 1981: 373, 379, 395];

- *Шубин. Есть человек, которого я люблю. (Помолчав.) Я очень долго боролся со своим чувством. (Волнуясь.) Но оно оказалось сильнее меня... Не могу. Люблю... Люблю и не раскаиваюсь в этом. Люблю и счастлив! Женщина, которую я встретил, ты не подумай: она... одним словом, она глубоко порядочный человек. И мне с ней легко. <...> Всё. **Работать! Творить! Думать! Мечтать! Наконец, дышать! Жить! Всё легко!** Вот какие мои дела [Михалков_2 1982].*

Подобно романтическим героям, представители интеллигенции находят вдохновение в окружающем мире, часто чувствуя некоторое единение с природой:

- *Татьяна Леонидовна. Этой весной я была на Кавказе. И там я впитывала каждую минуту жизни. **Бродила под южным солнцем, и каждый камешек мне был дорог, и я была счастлива тем, что есть дивный запах кипарисового дерева, и запах только что выпеченного хлеба, и ночью в небе Большая Медведица**<...>**Как хорошо! Хочется всё запомнить, на всё наглядеться, ничего не пропустить!** [Михалков_2 1982].*

Особое значение для этой социальной группы имеет город Ленинград. Герой пьесы «Воспоминание» А. Арбузова описывает, как впервые посетил этот город и какие впечатления получил. В его рассказе использованы конструкции с эпитетами («пустынный город»; «драгоценные парковые скульптуры»; «утопающая в сирени площадь»; «немыслимая красота»), придающие речи говорящего поэтичность и восторженность от увиденного. Динамике повествования способствуют глаголы движения и наречия скорости (*остановился; медленно пошёл; вышел; медленно проплывали; медленно всходило*):

- *Денис. **Белая ночь, ни облачка в небе и пустынный город – это было похоже на чудо**<...> **остановился у памятника Пушкину.** <...> *медленно**

пошёл по Садовой мимо Павловского дворца, вышел к Лебяжьей канавке, за деревьями Летнего сада медленно проплывали драгоценные парковые скульптуры, а на утопающей в сирени площади Жертв Революции горел вечный огонь. Я вышел на Неву и оглянулся – мосты были разведены, ни души вокруг, медленно всходило солнце... сбитый с толку всей этой невыносимой красотой, я горделиво подумал вдруг – вот он и пробил, мой час, вот и настало мое время! Это было счастье, я как будто увидел все, что мне предстоит [Арбузов_2 1981: 751-752].

Таким образом, можно говорить о том, что персонажам из среды интеллигенции свойственна чувствительность, способность видеть прекрасное в окружающем мире и образно излагать впечатления о пережитых эмоциях. Выражение положительных эмоций часто воспринимается как часть этикета, что подтверждают косвенные способы приветствия и прощания. Однако в диалогах, обладающих иронической тональностью, экспликация положительных эмоций может приобретать противоположный смысл.

3.3.3. Ироническая тональность в речи персонажей

Создавая речевой портрет интеллигента, Л. П. Крысин среди характерных особенностей выделяет «рефлексию над словом, намеренное его искажение, обыгрывание внутренней формы, связей с другими словами, словесные каламбуры и т. п.» [Крысин 2001: 103]. Безусловно, все эти явления связаны с феноменом языковой игры, которая в свою очередь часто становится средством выражения иронии.

Ю. В. Каменская выделяет два типа иронии в художественном тексте: текстообразующую, которая проявляется на текстовом уровне, и контекстуальную, реализующуюся в качестве стилистического приёма [Каменская 2001: 74]. В нашей работе рассматривается только контекстуальная ирония, свойственная разговорной речи.

Ирония представляет собой «поношение и противоречие под маской одобрения и согласия; когда ироническая насмешка становится злой, едкой издевкой, её называют сарказмом» [БСЭ]. По мнению О. П. Ермаковой, одной из особенностей иронии является способность «проникать во все виды тропов, образуя ироническую метафору, ироническую метонимию, гиперболу, литоту и сравнение», а также «проникать во все речевые акты и почти во все речевые жанры» [Ермакова 2014: 75]. Согласно Ю. В. Каменской, «ирония не имеет собственных средств выражения, присущих только ей, однако существуют определенные языковые средства, которые могут актуализировать в том числе иронический смысл» [Каменская 2001: 159], среди которых аллюзия, антанаклаза, антифразис, апофазия, гипербола, каламбур, литота, парадокс, силлепсис, эвфемия, ироническое сравнение и др. Средства выражения иронии в драматургическом тексте были исследованы нами в статье [Рогожина 2024].

Ироническая тональность нами рассматривается сквозь призму средств выразительности речи в репликах героев-интеллигентов.

Основным способом реализации иронии традиционно считается *антифразис*, который «заключается в наложении отрицательного контекстуального смысла на положительное словарное значение» [Каменская 2001: 49]:

- *Изоolda Тихоновна. А потом, в один прекрасный день, какой-то умный человек решил построить новый Арбат, а другой умный человек предложил для этого сломать старый Арбат. <...> А потом я прочла в газете, что ещё один умный человек предложил построить ещё один новый проспект и для этого сломать ещё один старый район [Азерников_1 1985].*

Разрушения старых районов Москвы и строительство новых негативно оценивается представительницей старшего поколения интеллигенции, лексемы с положительной семантикой «прекрасный» и «умный» в контексте приобретают противоположное значение.

- *Маргарита. Ты очень скрытен. Мы прожили пятнадцать лет, но мне и в голову не приходило, что ты звезда конькобежного спорта.* <...> *(с иронией). О, конечно! Мы должны были доказать, что мы ещё молоды и сильны.* <...> *В здоровом теле здоровый дух... Чемпион...*
[Зорин_3 2016: 149, 161].

Героиня высмеивает спортивные умения немолодого бывшего супруга, желающего произвести впечатление на молодую девушку. На положительные словарные коннотации слов и выражений «звезда конькобежного спорта», «мы ещё молоды и сильны», «чемпион» накладывается отрицательный контекстуальный смысл. Крылатое выражение «в здоровом теле здоровый дух» также использовано с ироническим оттенком, поскольку намекает на неудачное падение на катке и последствия, отразившиеся на состоянии здоровья собеседника.

Каламбур – это «словесная игра, основанная на намеренном использовании в одном контексте двух значений одного и того же слова или сходства в звучании разных слов с целью произвести комический эффект» [Ходакова 1964: 285]. Каламбур может базироваться на смысловом сходстве: за счёт использования псевдосинонимов или псевдоантонимов, то есть слов из разных синонимических рядов или из разных антонимических пар [Санников 2002: 495].

- *Эраст. Пойми, я любознательный человек, Раиса.*

Раиса. Интересно, сколько же при твоей любознательности у тебя было жён?

Эраст. Это не играет никакой роли. Важно, что ты первая и последняя.

Раиса. Это, несомненно, мило с твоей стороны – быть в начале и в конце.

Жаль только, что от меня как-то ускользает твоя золотая середина
[Арбузов_3 1981: 400].

Эраст и Раиса – пожилая супружеская пара, их общение в силу разных жизненных обстоятельств пронизано иронией. Нетривиальная история их взаимоотношений стала поводом для множества каламбуров. Так Раиса представляет своего мужа:

- *Раиса. Я вижу, что ты с некоторым интересом рассматриваешь этого субъекта. Представь себе – это мой самый первый муж. <...> Мы были женаты почти пятьдесят лет назад. Это было так давно, что я даже не помню, как я к нему относилась. Помню только, что он однажды куда-то уехал и почему-то оттуда не вернулся. <...> Но затем откуда-то появился этот тип. Почти пятьдесят лет где-то пропадал, и на тебе – жив курилка! Пришёл как-то полгода назад, в четверть одиннадцатого и объявил – а вот и я! <...> Своеобразие этой истории, моя милая, состоит в том, что я совершенно не могу определить, кто же он мне теперь – первый муж или четвёртый?» [Арбузов_3 1981: 375].*

Лексема «любопытность» приобретает в реплике Раисы новое контекстуальное значение: ‘желание познавать противоположный пол’, выражение «золотая середина» становится метафорой долгих лет, которые герои провели в разлуке. Контекстуальное значение шутливого восклицания о неожиданном возвращении бывшего мужа «Жив курилка!» совпадает со словарными дефинициями: «выражение радости от встречи с кем-либо, при получении информации о ком-либо» [Серов 2003]; «о том, кто ещё живёт, существует, действует (от старинной народной игры в «курилку», состоявшей в том, что играющие передавали друг другу зажжённую лучину, приговаривая: «жив, жив, курилка, да не умер!» до тех пор, пока лучина не гасла)» [МАС]. Представляя супруга, героиня использует слова с некоторым пренебрежительным оттенком (*тип, субъект*), что подчёркивает ироническую тональность повествования.

- *Костик. Что это?*

Алиса. Телефон незнакомки.

Костик. Чей же это? Я и не вспомню.

Велюров. Хорош!

Костик (кратко). Голова не тем занята.

Велюров. Я вам сочувствую.

Костик. Я учусь на историческом, в аспирантуре. И кроме того, даю уроки.

Велюров. Уроки чего?

Костик. Вы это знаете. Я веду кружок художественной атлетики.

В течение двух или трёх месяцев создаю людям новые торсы.

Велюров. Торгуете телом?

Костик. Я шахматист. Я даю сеансы...

Велюров. Одновременной игры в любовь?

Костик (пожав плечами). Странно. Я кандидат в мастера.

Велюров. Вы кандидат? Вы давно уже мастер. Ох вы и мастер [Зорин_3 2016: 122-123].

В данном диалоге реплики построены на языковой игре, в каждой реплике Велюров намекает на любовные похождения Костика, под уроками подразумевая уроки любви. Как отмечает О. В. Бойко, дополнительный смысл привносится в реплику благодаря вопросительному местоимению («Уроки **чего?**»), которое указывает на незаполненную валентность слова «уроки» [Бойко 2007: 41]. Слова «торсы» и «тело» являются синонимами, однако использование последнего в сочетании с глаголом «торговать» создаёт совершенно иной смысл, способный дискредитировать собеседника. С помощью обыгрывания разных контекстуальных значений полисемантического слова «мастер» создаётся фигура *антанаклаза*, именуемая также *традукцией*, *отличением* и *антиметастазой*.

Антанаклаза является фигурой речи, основанной на повторении либо омонимичных, либо многозначных языковых единиц в разных контекстуальных значениях.

- *Костя. Женщина должна быть мягкой. Ты знаешь, что такое настоящая женщина? Ей кладешь руку на плечо, и в плече остаётся выемка в форме руки* [Жуховицкий_4 1987: 110].

В реплике героя обыгрываются значения слова «мягкий». Характеризуя человека как мягкого, как правило, подразумевается его кроткий и спокойный характер. Однако в последующих предложениях герой описывает прямое

значение прилагательного, т.е. качество объекта, который легко поддаётся надавливанию.

- *Ребров (благодарушно). Ну что? Упиваетесь? Наслаждаетесь? Почиваете, так сказать, фигурально и буквально на лавре?* [Алешин_2 1978].

Герои пьесы «Лестница» С. Алешина работают над большим научным проектом, который завершился успехом. Желая оригинально поздравить сотрудников, заведующий лабораторией Ребров использует фразеологизм «почивать на лаврах», имеющий значение «вполне удовлетворившись достигнутым, сделанным, успокаиваться на этом, не продолжая дальше заниматься чем-либо» [Федоров 2008]. Однако в реплике персонажа идиома претерпевает изменения: слово «лавр» намеренно употребляется в единственном числе, сближаясь с прозвищем руководителя научного проекта – Лавр. Таким образом, высказывание приобретает двойной смысл.

Приём «коммуникативный бумеранг» или «диалогическая цитация» состоит в использовании реплик собеседника в своих коммуникативных целях. Повтор реплики или её отдельных фрагментов может сопровождаться дополнительной интонацией, смещением логических акцентов, а также изменением порядка слов и компонентов высказывания:

- *Галина Аркадьевна. Но понимаете, пёсику хорошо бы летом побыть на природе, побегать. И вам, кстати, тоже.*

Изольда Тихоновна. Побегать? [Азерников_1 1985].

Формально в диалоге есть предпосылки для появления коммуникативной неудачи, однако маловероятно, что героиня неверно поняла невестку. Скорее, Изольда Тихоновна воспользовалась неудачной формулировкой фразы собеседницы и использовала так называемый «коммуникативный бумеранг», тем самым выразив несогласие с предложением.

- *Лидя. Почему, интересно, как только ты нужен, ты обязательно чем-нибудь занят.*

Игорь. А почему как только я чем-нибудь займусь, я тут же становлюсь срочно нужен? [Азерников_1 1985].

В другом случае мы можем наблюдать диалог молодой пары, для которой характерно общение в иронической тональности. Игорь переворачивает фразу в свою пользу, тем самым мягко указывая на необоснованность и комичность претензии молодой супруги.

В следующем примере в реплике Игоря сконцентрировано сразу несколько средств выразительности, актуализирующих ироническую тональность. Вначале он использует *импоссибилию*, или *адинату*, т.е. приём, состоящий в перечислении небылиц, неправдоподобных, абсурдных действий, событий и ситуаций [Сковородников 2011: 136]. Затем герой обращается к синонимичным *перифразам*, которые называют тещу. И, наконец, желая сохранить интригу, использует приём *анаколуф*, который заключается в грамматической несогласованности частей или членов предложения в результате контаминации двух разных синтаксических конструкций [Там же: 35]. Завершается пример вопросом («*Ущипнуть?*»), который, вероятно, является вариацией кальки с английского языка «*pinch me*»(*ущипни меня*)[Миргалимова 2021: 1919], использующийся для выражения изумления в форме просьбы проверить, в действительности или во сне происходят окружающие события:

- *Игорь. Перевернулся мир. Солнце всходит на западе, дождь падает на облака, море впадает в реки, я впадаю в детство.<...>. Твоя мама, моя теща, бабушка нашей дочки и вдова нашего покойного папы, – спокойно, без нервов – предлагает нам – дыши глубже – поменяться с ней – закрой глаза – комнатами. (Пауза.) Можешь открыть. (Пауза.) Это я. Ущипнуть?* [Азерников_1 1985].

Пример ироничного стиля в семейном общении представлен в пьесе А. Н. Арбузова «Вечерний свет». Заметив, что у супруга сложились теплые приятельские отношения с сотрудницей, Инна иронично предлагает пригласить её в гости:

- *Инна. Ты целыми вечерами болтаешь с ней по телефону... И раз уж так – не пригласить ли её к нам в гости?*

Пальчиков. Ты полагаешь?

Инна. Нам просто любопытно было бы взглянуть на женщину, которую ты так любишь. Почему ты смеешься?

Пальчиков. С тобой до удивления необременительно жить, Инесса.

Не надо затрачивать никакой энергии. Скорее мираж, нежели жена.

Инна. Надеюсь, это тебя не печалит? (Целует его и уходит.) [Арбузов_1 1981: 445].

Встречая гостью, Инна вновь обращается к иронии, с её помощью она выражает некоторый упрёк в отношении мужа, поскольку он недостаточно уделяет внимание семье и сильно увлечён футболом. Реагируя на упрёк, Пальчиков иронично называет супругу «недоброй женщиной», но в то же время делает ей скрытый комплимент, подчёркивая тяжелый физический труд её профессии: «Впрочем, актриса быть добрым человеком не может. Балетная тем более. Двести приседаний в день!.. Тут не до доброты». Каждый подобный ироничный диалог между супругов завершается поцелуем, что демонстрирует несерьёзность взаимных уколов и доверительные отношения в семье интеллигентов:

- *Инна (с шутливой торжественностью). Дорогая Тамара Николаевна! Мы в семье, заметив, что Лаврентий Егорович вечерами очень скучает по вас, решили пойти ему навстречу и устроили этот маленький чай. А вдруг ваши визиты отвлекут его от футбола и заставят хоть какую-то толику времени отдать своей семье. Надеюсь, что ты ценишь нашу чуткость, Лаврик?*

Пальчиков. Недобрая ты женщина, Инна Сергеевна. Впрочем, актриса быть добрым человеком не может. Балетная тем более. Двести приседаний в день!.. Тут не до доброты. (Целует Инну в затылок.) [Арбузов_1 1981: 460-461].

Разновидностью антанаклазы является риторический приём *эквивокация*, состоящий в извлечении из слов речевого партнера иного смысла, чем тот в них вкладывал [Москвин 2006: 92]. Эквивокация может сопровождаться фигурой *подхвата*, так Велюров договаривает реплику за собеседника:

- *Костик. Я шахматист. Я даю сеансы...*

Велюров. Одновременной игры в любовь?[Зорин_3 2016: 147].

- *Лида. Перестань острить. Ты совсем не думаешь о ней. А это, между прочим, моя мать.*

Игорь. Во-первых, это не между прочим. Я так полагаю, что с этого всё началось. Во-вторых, я думаю о ней. Другое дело, что я о ней думаю [Азерников_1 1985].

Игорь играет с лексическими значениями конструкции «*между прочим*». Если Лида использует это слово в роли вводного в значении ‘кстати, к слову сказать’, то Игорь вкладывает в него значение наречия «*попутно*».

Таким же образом обыгрывается слово «*думать*»: Лида говорит о том, что муж не беспокоится и не заботится о её матери, а Игорь использует слово «*думать*» в значении ‘размышлять, иметь какое-то мнение о ком-либо’.

- *Ляля. У вас тут хорошо. (Огляделась.) Просто. И сад – загляденье.*

Яков. Николай этих райских куц вполне достоин. Так что благодарное человечество, Жанна Владимировна, не забудет вашего подвига [Арбузов_4 1981: 138].

В приведенном фрагменте использована *гипербола* – фигура нарочитого преувеличения, усиления, интенсификации [Бушмин 1957: 50, 54].

- *Феликс. Я всегда тянусь к тебе, Евдокимов, как тянется цветок навстречу утреннему солнцу. <...> А ты, мать, всё такая же целомудренная. Сидишь в финской юбке, мохнатой, как медведь. <...> Я стремлюсь к вам, как усталый путник стремится к живительному ручью. <...> Он полон смехом, как беременная рыба икрой. <...> А вот, по-*

моему, мы все должны быть веселыми, как утренние воробьи. Как скворцы в мартовской роще...[Радзинский 2004].

Иронические сравнения являются яркой речевой особенностью персонажа Феликса из пьесы «104 страницы про любовь» Э. Радзинского. Его речевое поведение драматург характеризует следующим образом: «Он медлителен, даже величав. Он разговаривает выпендренно, патетически и в то же время очень серьёзно. Так что нельзя понять, шутит он или говорит всерьёз»[Радзинский 2004]. С одной стороны, использованные в его речи нарочито возвышенные, поэтические сравнения, включающие образы тянущегося к солнцу цветка, живительного ручья, весенних птиц, нехарактерны для дружеской беседы современных юношей, и поэтому приобретают комический эффект. С другой стороны, ироническое сравнение реализуется за счёт содержательно-логического контраста эксплицитных знаковых значений аспекта и эталона сравнения, в качестве стандарта которого зачастую привлекается конкретная лексика, обладающая большим образным потенциалом [Бочина 2002: 39] («мохнатый медведь», «беременная рыба икрой»).

Нередко адресаты эксплицируют коммуникативные намерения говорящего: «*Всё шутите*»; «*Перестань острить*»; «*Перестань дурачиться*»; «*Не остри*»; «*Тебе всё смешочки*»; «*Какой вы шутник*»; «*Нет, вы определённо шутник*»; «*Шутница*»; «*Всё подшучиваете надо мной*», тем самым пытаясь выразить отношение к речевым действиям говорящего:

- *Игорь. Она от всего в ужасе, даже от праздников.*

Лида. В её возрасте – согласись...

Игорь. Не соглашусь.

Лида. Перестань острить.

<...>

Игорь. Ты ничем не рискуешь.

Лида. Я рискую осиротеть. Спроси лучше ты.

Игорь. Ты предпочитаешь овдоветь?

Лиды. Не остро [Азерников_1 1985].

В случае отсутствия формальных показателей иронии и неуверенности автора, что высказывание будет воспринято как ироническое, реплики персонажей сопровождаются соответствующими ремарками (*ирония, с иронией, иронически, насмешливо, полушутя, с насмешкой, острит, со смехом, шутливо и т. п.*).

Ирония используется с целью смягчить потенциально конфликтную ситуацию. Моделируя речевое поведение героев-интеллигентов, авторы регулярно обращаются к иронии, что может свидетельствовать о том, что использование этого приёма является одной из доминантных особенностей речи этой социальной группы.

Несмотря на то, что персонажи обращаются к средствам иронии в общении с представителями разных социальных групп, наиболее часто ироническая тональность речи наблюдается во внутригрупповых диалогах интеллигентов в дружеской и семейной коммуникации.

3.3.4. Флирт (игровая тональность) в речи персонажей

Флирт – это игра, нацеленная на получение удовольствия от самого общения и не предусматривающая дальнейшее развитие отношений («флирт ради самого флирта» [Дементьев 2010: 406]); как «словесный поединок, пикировка, обмен колкостями» [Черкасс 2019: 246], направленный на получение удовольствия от тонких уколов противника, демонстрацией своего превосходства; «как прелюдия или повод для «настоящей» любовной игры» [Черкасс 2019: 246]. Характерными чертами флирта Д. Колоян считает *наличие правил; театрализованность действия; неожиданность; создание напряженных моментов; обманное поведение (притворство); несерьёзность; двусмысленность происходящего; недосказанность; соревновательность; наличие выигрыша* [Колоян 2007].

Часто флирт исследуется как фатический, вторичный, неоднородный по содержанию, многоактный не прямой речевой жанр, при этом не прямой характер коммуникации во флирте является обязательной и главной отличительной особенностью данного типа общения во всех его проявлениях [Дементьев 2010: 404]. Флирт может включать в себя речевые действия или субжанры, являющиеся частью речевого этикета или выражающие оценку (благодарность, комплимент), комические проявления (иронию, издевки, шутки, шутливый спор) и намёки [Вислоцкая 1989; Дементьев, Седов 1998: 74; Колоян 2007: 142; Черкасс 2018: 286-287; Черкасс 2019: 246].

Ситуации флирта являются типичными для комедийных пьес, а не прямая коммуникация в целом характерна для интеллигентной среды.

Речежанровая структура флирта в речи советской интеллигенции была нами рассмотрена в статье [Рогожина 2022б]. В настоящем исследовании флирт понимается как особый вид игровой тональности.

Иллюстрация флирта представлена в пьесе «Транзит» Л. Зорина в репликах Владимира Багрова, известного и самоуверенного московского архитектора, вступающего в профессиональную дискуссию, после которой за его оппонента заступает жена:

- *Нина (закуривая). В сущности, вы ребенок – вынь да положь.*

Багров. Совершенно верно, я большое дитя. Я страшный капризуля и люблю, чтобы мои желания выполнялись [Зорин_2 1974: 448].

Герой лишь утрирует смысл слов, произнесенных Ниной с целью пристыдить строптивого собеседника.

Когда герои остаются наедине, разговор продолжается в виде своеобразного словесного поединка, коммуникативной дуэли. Герои обмениваются колкостями («косвенными ударами») и испытывают «удовольствие от тонких уколов противника» [Дементьев 2010: 406], от игрового общения в целом:

- *Нина. А вы – экземпляр.*

Багров. Сообщать мне об этом не обязательно.

Нина. Мужу ведь неприятно, что вы при мне его цукаете.

Багров. Мало ли что кому неприятно.

Нина. Вы об этом, само собой, не подумали.

Багров. Ежели ему неприятно, почему он вас за собой таскает? Так вы ему нужны?

Нина (помедлив). Однако в ваших словах есть некая мысль.

Багров. В моих словах всегда есть мысль. В этом моя специфика.

Нина. Итак?

Багров. Итак, я красоту жён к достоинствам мужей не отношу [Зорин_2 1974: 451].

Реплики «А вы – экземпляр» и «я красоту жён к достоинствам мужей не отношу» можно охарактеризовать как отдельный тип комплимента (выделенный В. В. Дементьевым): оскорбление-комплимент [Дементьев 2010: 175], что относится к жанру флирта. Багров положительно оценивает внешность героини, однако использует косвенный комплимент, содержащий в то же время оскорбление, относящееся к близкому для адресата лицу.

- *Нина. Вы забыли, что я архитектор.*

Багров. Вы об этом забыли, дорогая русалка. Вы должны горло за меня грызть.

Нина. Должна?

Багров. Обязаны. Это ваш муж не господь бог. А я как раз господь бог. Для вас. Если уж вы архитектор.

<...>

Багров. Мой заместитель всё равно что дама в критическом возрасте – к сопротивлению не способен.

Нина. Должно быть, за это его и держите.

Багров. Слушайте, местная достопримечательность, вы прикусили бы язычок [Зорин_2 1974: 451-452].

В речи Багрова можно наблюдать приём «рефрейминг», который выражается в повторении «сказанной партнером фразы, но с иной расстановкой

акцента» с целью придания «утверждению другого смысла путём перевода внимания на другую часть высказывания» [Рабенко 2014: 241] («*Вы об этом забыли*»). «*Вы должны горло за меня грызть*», «*Это ваш муж не господь бог. А я как раз господь бог. Для вас. Если уж вы архитектор*», – этими словами герой возвеличивает себя и принижает мужа собеседницы. Иронический тон высказывания подчёркивается обращениями «*дорогая русалка*», «*местная достопримечательность*», выражением с диминутивом «*вы прикусили бы язычок*».

Вербализация флирта в комплименте может быть также стилистически окрашена посредством использования различных тропов, таких как, эпитет, метафора, гиперболо, градация, сравнение, перифраз и антитеза [Мудрова 2008: 4].

В интеграции с косвенным комплиментом может использоваться намёк (намёк-комплимент, намёк-демонстрация чувств). Намёк предполагает такую организацию текста, в которой содержится имплицитное выражение информации, которую адресат может извлечь благодаря фоновым знаниям, в том числе аллюзиям и ретроспекциям. Суть намёка как особого коммуникативного приёма заключается в том, что именно вторичный, косвенный смысл является подлинной целью высказывания. В любовном дискурсе намёки используются для оказания побудительного, манипулятивного воздействия, причём обязательным элементом осуществления персуазивной стратегии является смена внеличностной установки на межличностную или же установки с третьего лица на адресата.

- *Татьяна. Что ли вы любопытный?*

Багров. Нет.

Татьяна. За что же мне такое внимание? Очень, наверно, вам приглянулась?

Багров. Наверно.

Татьяна. Слово-то не воробей.

Багров. Я от слова не отрекаюсь.

Татьяна. Он сказал, а я теперь думай. Шутка это или намёк? [Зорин_2 1974: 460].

Намёк может актуализироваться с помощью сравнений и метафор, иронии, прецедентных высказываний, фразеологических единиц, риторических вопросов, языковой игры.

В пьесе «Покровские ворота» один из диалогов разворачивается в ЗАГСе между сотрудницей (Алевтиной) и свидетелем (Костиком). Герой как инициатор флирта задаёт множество общих и специальных вопросов, чтобы получить как можно больше информации об адресате [Карташкова, Князева 2016: 27]. С помощью вопросов о профессии девушки и её отношении к жизни Костик демонстрирует свой интерес, проявляет симпатию:

- *Костик. Скажите мне, вы волнуетесь, когда соединяете души? Что вы чувствуете в этот момент? Зависть? Симпатию? Сострадание? Может быть, материнскую нежность?*

Алевтина. Когда вы женитесь, я сообщу.

Костик. Скажите, а кто в ваших глазах жених и невеста? Только искренне. Безумцы или авантюристы? Или все-таки мудрецы?

Алевтина. Это зависит только от них.

Костик. А вы можете определить по внешности будущее брачующихся?

Алевтина. Вы говорили – один вопрос, а задали десять.

Костик. Предпоследний. Какую роль сыграла для вас ваша профессия? Мне важно знать. Положительную или отрицательную.

Алевтина. То есть?

Костик. Вы полюбили людей или изверились в человечестве? [Зорин_3 2016: 155-156].

Героиня избегает прямого ответа на вопросы, иронично отвечая на вопросы собеседника, но в то же время в некоторой степени подыгрывая ему: «*Когда вы женитесь, я сообщу*», «*Вы говорили – один вопрос, а задали десять*». После этого Алевтина дважды переводит диалог на молодого человека, давая возможность рассказать о себе «*Я понимаю, вы – журналист*», «*Вы – будущий муж?*»:

- *Алевтина. Я понимаю, вы – журналист.*

Костик. Нет, я историк. Но современность вызывает мой живой интерес.

Алевтина. Задавайте ваш последний вопрос, и займёмся делом.

Костик. Как вас зовут?

Алевтина. Алевтина.

Костик. Благодарю за внимание.

Алевтина. Прошу вас к столу. Вы – будущий муж?

Костик. Не будущий, а потенциальный [Зорин_3 2016: 156].

В ответе на второй вопрос явно содержится намёк на дальнейшее развитие отношений: «*Не будущий, а потенциальный*».

- *Алевтина (Костику). Ваша очередь.*

Костик. Вашу ручку. В смысле – ваше перо. (Берёт её авторучку, расписывается.) Константин Ромин. Прошу запомнить [Зорин_3 2016: 157].

Герой использует двусмысленную фразу «*Вашу ручку*», которую можно рассматривать как предложение руки и сердца или приглашение и в то же время как просьбу подать инструмент для письма. Двусмысленность фразы создаёт сближение в одном контексте слов «ручка» и «перо».

- *Алевтина. Я постараюсь.*

Костик. Да уж, пожалуйста. Кон-стан-тин. В переводе с античного — постоянный [Зорин_3 2016: 157-158].

Завершает диалог повтор собственного имени по слогам и упоминание перевода со значением «постоянный», что является положительным качеством для будущего избранника.

Как отмечает Т. Г. Рабенко, одним из наиболее востребованных тактических ходов флирта является лудический приём речевой маски [Рабенко 2014: 237]. Благодаря случайно сложившимся обстоятельствам, героиня пьесы «Энциклопедисты» считает, что Вилкин – бандит, однако герой не спешит её

убеждать в обратном и использует приём речевой маски, играя роль одинокого, отвергнутого обществом юноши:

- *Таня. Что вы хотите?*

Вилкин. Исповедаться.

Таня (испуганно). Не надо.

Вилкин. В этом городе, в котором я родился, я чувствую себя одиноким.

Старых друзей не осталось, а новых нет и не может быть.

Таня торжественно протягивает ему руку. Он пожимает её.

Спасибо. Недаром сказано у поэта: «Нет ничего прекрасней протянутой руки». Безусловно поэт имел в виду вашу руку [Зорин_6 1974: 238];

- *Таня. Что вам от меня нужно?*

Вилкин. Моральной поддержки. Я хочу, чтобы вы повели меня по городу.

Я хочу пройти по родным местам. Вспомнить розовое, невинное детство...

Вы понимаете... одному тяжело...

Таня. Но я не могу... Я занята.

Вилкин (горестно усмехнувшись). Брезгуете? То есть гребуете? Ясно.

Таня. Вы плохо меня знаете. Идёмте.

Вилкин. Как? Вы решились?

Таня. Что же вы стоите?

Вилкин (целуя ей руку). Благодарю вас. Благодарю. За всех моих друзей, социально опасных, но ценящих доверие.

Таня (вырывая руку, смущённо). Не надо... Зачем?

Вилкин. Благородная девушка, вы не раскаетесь. Пусть я во многом виноват, но я ещё не совсем пропащий. (Берёт её под руку) [Зорин_6 1974: 239].

Играя роль раскаивающегося бандита, Вилкин успешно добивается поставленной цели – уговаривает девушку пойти на прогулку. Герой избегает прямых императивных форм и выражает своё желание с помощью сложноподчинённой конструкции «я хочу, чтобы вы...». В ответ на отказ Вилкин

ставит девушку в неловкое положение, косвенно обвиняя её в презрительном отношении к себе: «*Брезгуете?*». Добившись желаемого, герой рассыпается в благодарностях, однако продолжает играть роль.

Желание адресанта выглядеть в глазах привлёкшего его внимание объекта умным, нестандартно мыслящим, красноречивым, разбирающимся во всех тонкостях общения находит отражение в комических жанрах, составляющих жанр флирта:

- *Дама. Вы шерсть принесли? А то у меня сейчас нету. Давайте я сниму пока с вас мерку, а шерсть вы потом поднесёте. Мы что будем вязать – пуловер или жилет?*

Игорь. При чем здесь пуловер? Я по обмену пришёл.

Дама. Господи, что же вы сразу не сказали.

Игорь. Я застенчивый.

Дама. Какой вы шутник [Азерников_1 1985].

В пьесе «Возможны варианты» автор начинает диалог персонажей с коммуникативной неудачи: дама принимает за клиента мужчину, пришедшего по объявлению и желающего обменять квартиру. Шутка позволяет сгладить общение: на риторический вопрос «... что же вы сразу не сказали» герой отвечает репликой «*Я застенчивый*». Лексема «*застенчивый*» в значении ‘стыдливо-робкий’, ‘смущающийся’ [ТСОШ 1999] обычно описывает девушку или ребёнка и крайне редко характеризует лиц мужского пола, чем и обуславливается комический эффект.

- *Дама. Вы считаете, что у меня есть шансы?*

Игорь. Особенно зимой.

Дама. Почему зимой?

Игорь. Вы же ещё и вяжете немного.

Дама. Нет, вы определенно шутник [Азерников_1 1985].

Из разговора становится известно, что объявление дамы было лишь поводом для знакомства. Герой утешает собеседницу, иронично отмечая, что

в холодное время года благодаря своему занятию (вязанию) она обязательно найдёт себе спутника жизни. Юмор в этом диалоге построен на использовании в одном контексте ассоциативно близких лексем (зима и вязание). В обоих микродиалогах дама эксплицирует намерения собеседника, используя номинацию «шутник».

В устной речи о наличии иронии сигнализирует интонация, в драматургическом тексте эту функцию выполняют ремарки или перлокутивный эффект – реакция адресата и его комментарий. Описывая невербальное поведение персонажей в ситуации флирта, авторы используют ремарки, указывающие на интонацию и эмоции (*в экстазе; галантно; кокетливо; нежно, патетически; пылко; страстно; экстатически*), жестикуляцию (*всплеснув руками*) и движения (*гладит его; обнимает; целует; целует её руку*).

- *Таня. Я решила написать вам потому, что это становится невозможным. Каждый день мне приносят письма от вас. Вы ставите меня в дурацкое положение.*

Вилкин. У вас волшебное перо.

Таня. Станный тон.

Вилкин (пылко). Кто внушил вам послать мне это... отношение?

Таня (пожав плечами) Я не понимаю, чего вы ждали.

Вилкин (читает) «Уважаемый Андрей Андреевич!» (Страстно) Господи, чтоб обратиться подобным образом, не нужно быть женщиной – достаточно быть учреждением.

Таня. Вы чудаки [Зорин_6 1974: 253-254].

В приведенном примере упрёк приобретает форму комплимента: «волшебное перо». Лишь по наличию странного тона, который замечает героиня, можно понять значение этих слов. Письмо, содержащее клишированные формулировки, молодой человек называет «отношением». А девушку, отправившую письмо, сравнивает с «учреждением», таким же равнодушным, как и она.

Моделируя ситуации флирта в среде героев-интеллигентов, драматурги обращаются к сложным и неоднозначным по смыслу конструкциям таких речевых действий, как благодарность, намёк, комплимент и шутка; этикетным обращениям на «вы», лексике с положительной семантикой в оценке моральных качеств и ремаркам, описывающим невербальное поведение персонажей и эмоциональность.

3.4. Оценочность в общении героев-интеллигентов

3.4.1. Комплимент в речи персонажей

Одной из ключевых компетенций языковой вежливости является овладение техникой комплимента, спецификой которого является отсутствие перформативных глаголов в структуре и зависимости от ситуации [Гладров, Которова 2021].

Речевые действия, выражающие оценку субъекта, обладают социокультурной спецификой, транслируя ценностные установки говорящего. В отечественной лингвистике одними из наиболее употребительных оценочных речевых действий, эксплицирующих положительную оценку лица, признаются комплимент и похвала. Их дифференциация является дискуссионным вопросом и по-разному отражается в научных исследованиях.

Во многих работах эти речевые действия признают синонимичными или даже относят к одному типу [Арутюнова 1992; Федосюк 1997; Шмелева 1997; Дьячкова 1998, 2000]. Н. Н. Горяинова считает комплимент одной из разновидностей высказывания похвалы, под которым понимает «вербальный положительный отзыв о ком-либо или о чем-либо, основанный на оценке определенных качеств (физических, функциональных, профессиональных и т.д.) объекта похвалы, который может быть как адекватным, так и преувеличенным, а также быть направленным на самого себя» [Горяинова 2010: 6-7, 9].

Наиболее четко комплимент и похвала противопоставлены в диссертации Р. В. Серебряковой. Комплимент рассматривается как «одобрительный

фатический речевой акт, направленный на формирование положительной эмоциональной реакции собеседника, отличающийся субъективностью оценки, наличием небольшого преувеличения достоинств собеседника и повышенной эмоциональностью» [Серебрякова 2002: 8], в то время как похвала представляет собой «одобрительный информационный речевой акт, имеющий предметную цель и характеризующийся объективностью, преимущественно краткой формой выражения, стандартностью» [Там же: 97].

Поскольку высказывание похвалы стандартизировано и, как правило, включает фразы-клише (*молодец; умница; славно; хорошо; замечательно; прекрасно* и т. д.), было принято решение сфокусироваться на способах выражения комплимента в речи персонажей.

Как и другие этикетные речевые действия, комплименты могут выражаться в диалоге прямым и косвенным способом. Высказывания, содержащие положительную оценку, встретившиеся в речи героев-интеллигентов, можно разделить на две группы:

- 1) характеризующие непосредственно личность человека;
- 2) характеризующие предметы, связанные с человеком, черты характера, поведение, части тела и т. п.

Прямой тип комплимента оформляется в форме утверждения о наличии у адресата какого-либо положительного признака или свойства, или признания адресанта в том, что он положительно оценивает данный признак или свойство, где оценка представляется через ощущения адресанта [Черкасс 2018: 280]. Особенностью прямого типа комплимента является наличие стереотипных синтаксических конструкций со словами с яркой положительной оценкой [Ван 2019: 147]. В речи героев-интеллигентов представлен широкий спектр эпитетов: *великий, величайший, вдохновенный, дивный, достойный, замечательный, высокопоставленный, изысканный, красивый, милый, невероятный, ослепительный, пленительный, прекрасный, пронзительный, умопомрачительный, упоительный, чудесный, шикарный.*

Для выражения комплимента персонажи используют конструкцию «ты/вы + прилагательное в роли сказуемого»:

- Тимофей. *Ты умопомрачительна. <...>Ты чудесная* [Розов_11983].
- Ночуев. *Вы ослепительны и упоительны* [Зорин_2 1979].

Для придания большей эмоциональной окрашенности высказываний используются усилительные частицы и наречия со значением степени (*до неприличия, невозможно, нецензурно, очень, ужасно*):

- *Ты сегодня красива до неприличия. Нецензурно красива* [Жуховицкий_4 1987: 91];
- Евдокимов. *Честно... Слушай. Ты сегодня что-то ужасно красивая* [Радзинский 2004];
- Гриша. *Здравствуйте, Жанна Владимировна. Опять вы невозможно прекрасная* [Арбузов_4 1981: 307];
- Сашенька. *Митя, оглянись! (Всплеснула руками.) Ты несравненно хороша, мама* [Арбузов_3 1981: 406].

Как можно заметить, большинство примеров с использованием этой конструкции даёт оценку внешности адресата. Более распространенная конструкция «ты/вы + прилагательное с существительным» позволяет говорящему сфокусироваться на отдельных качествах адресата, для этого в высказывания включаются такие единицы, как «человек», «личность», «товарищ»:

- Пальчиков. *Ты прекрасный человек, Боря* [Арбузов_1 1981: 476].
- Пальчиков. *Вы – замечательная личность, Тамара* [Арбузов_1 1981: 485].
- Наташа. *Вы очень милый товарищ* [Радзинский 2004].
- Юлия. *Судя по всему, вы милая личность* [Арбузов_3 1981: 354].

Комплимент также может содержать указания на род деятельности или профессию адресата:

- *Гусятников. Это прекрасно! Даже в редкие часы досуга ты работаешь над собой. Именно так должен поступать истинный художник. Юлия, ты, несомненно, далеко пойдёшь* [Арбузов_3 1981: 407].

Функцию усиления также выполняют прилагательные и наречия в сравнительной и превосходной степени:

- *Бакченин. Ты-то молодая, красивая. Даже ещё лучше стала* [Панова 1966].
- *Евдокимов. Вы лучшая девушка в СССР* [Радзинский 2004].

Частотной является конструкция «у тебя/вас + существительное с определением», в которой оценивается некий объект, имеющий отношение к адресату (*характер, душа, черта внешности*). Личное местоимение может быть опущено, образуя тем самым эллиптические высказывания:

- *Гребешкова. Сейчас я на тебя со спины смотрела. У тебя затылок сильного человека* [Зорин_1 1974].
- *Шишкин. Да, подумать, что перенес. Но устоял. Не сник. Не сдался...
Конская. Могучий, непобедимый характер* [Зорин_4 1974].

Комплимент может сопровождаться междометиями (*о, боже, боже мой*), восклицательными (*такой, какой, как*) и притяжательными местоимениями (*ваши, твой*), несущими дополнительную экспрессивную окраску:

- *Хоботов. Да, представляете. На редкость грустная биография. Сражался. Страдал. Потерял глаз. Впоследствии умер нищим.
Людочка. Надо же! (Утирает слезы.)
Хоботов. Боже, какая у вас душа* [Зорин_3 2016: 118].

В пьесе «104 страницы про любовь» Э. Радзинского Электрон Евдокимов неоднократно использует приём градации в комплиментах:

- *Евдокимов. У вас невероятные глаза. У вас желтые глаза. У вас, наверное, лучшие глаза в СССР <...> (поцеловал её). Я был неправ – у тебя дивный смех <...> (целует её в мокрое лицо и шепчет). У тебя невероятные волосы. Я каждый раз удивляюсь, какие у тебя волосы. <... У тебя абсолютно золотые волосы.*

Наташа. Да, у меня лучшие волосы в СССР [Радзинский 2004].

Согласие с комплиментом является довольно нетипичной реакцией, которая в представленном примере может быть обусловлена ситуацией флирта и желанием героини примерить на себя роль кокетки.

Косвенный комплимент может выражаться в похвале дорогих адресату людей или вещей, подчёркивании достоинств – прямо или опосредованно (в форме вопроса, побуждения, сравнения) [Черкас 2018: 280].

Л. Ван предлагает классификацию косвенных комплиментов, которая включает следующие типы: *комплимент-сравнение, комплимент-ощущение, комплимент-цитирование, комплимент минус-плюс, комплимент в сочетании с антикомплиментом себе* [Ван 2019: 147-149].

Большую часть в речи героев занимают комплименты, в которых адресат (или то, что имеет непосредственное отношение к адресату) сравнивается с известными личностями, вымышленными персонажами, предметами искусства, объектами живой и неживой природы.

Рассматривая получившиеся фотографии, Алексей из пьесы «Пощечина» С. В. Михалкова перечисляет имена известных в ту эпоху актрис (Элизабет Тейлор, Симона Синьоре, Марина Влади). Обратим внимание, что указание на *тяжелый подбородок* представительницы женского пола могло бы в иной ситуации быть воспринято как оскорбление, однако пояснение, что этим качеством обладает известная французская актриса, создаёт обратный эффект:

- *Алексей. Вот этот снимок, пожалуй, лучше других! Тут у тебя такое вдохновенное лицо, как у Элизабет Тейлор! <...> Здесь у тебя тяжелый подбородок, как у Симоны Синьоре! <...> Этот хорош. Здесь ты, как*

Марина Влади... [Михалков_3 1982].

В следующей реплике используется отсылка к американскому вестерну «Великолепная семёрка», который в начале 1960-х годов вышел на экраны советских кинотеатров и завоевал популярность зрителей, многие из которых мечтали быть похожи на благородных ковбоев:

- *Ленка. У тебя лицо положительного героя... Ты мог бы играть ковбоя в «Великолепной семерке»*[Жуховицкий_11987: 26].

Дважды в нашем материале говорящие оценивали голос адресата, и оба раза комплименты включали сравнения. В первом случае была использована фамилия Юрия Борисовича Левитана, советского диктора, который стал известен благодаря своему уникальному тембру голоса. Во втором случае используется имя персонажа греческой мифологии, полуптицы-полуженщины, которая, по преданиям, обитает на морских скалах и своим сладкогласным пением привлекает мореплавателей в гибельные места [ТСОШ 1999]:

- *Щеглов. Вы объявили, как Левитан!* [Михалков_3 1982];
- *Ночуев (кивая в сторону радиоголоса). Ох! Дина...
Пальцев (с улыбкой). Сирена*[Зорин_2 1979].

Сложные художественные образы иногда переплетаются с литературными отсылками. Так, рассуждая о твёрдом характере коллеги, говорящий сравнивает адресата с героями древнегреческого эпоса, упоминая одного из главных представителей этого жанра – Гомера.

- *Колесницын. О вас, Елизавета Сергеевна, поэмы писать. Только нынешние всё стишками отделяются, а вы в эпос проситесь. Кисть Гомера нужна* [Зорин_1 1974: 152].

В пьесе «Одни, без ангелов» Л. Жуховицкого в репликах Кости комплименты построены на скрытых сравнениях, в которых адресат уподобляется

скульптуре античной богини и прекрасному лебедю, в которого, по мнению говорящего, превращается юная девушка:

- *Костя (Свете). Тебе в музее надо стоять, в отделе Древней Греции, на самом красивом пьедестале!* [Жуховицкий_4 1987: 117];
- *Костя. Ведь ты сейчас на том самом рубеже, когда гадкий утенок становится лебедем. Вот ты ходишь в техникум, зубришь математику, картошку чистишь, а все вокруг уставились на твои лопатки и ждут: вот-вот прорежется... Можешь мне поверить: самая большая в жизни удача – первым увидеть белое пёрышко... (Проводит ладонью по её плечам.) Ты знаешь, что-то торчит! <...> Сказать тебе по секрету? Ведь ты уже лебедь. Совсем ещё молоденький, но лебедь. <...> А крылышки, между прочим, растут со страшной силой... Пошла бы сфотографировалась, пока не поздно. Лебедь – оно, конечно, здорово, но в гадком утенке тоже что-то есть...* [Жуховицкий_4 1987: 96-97, 121, 134].

Следующий комплимент построен на переносе с субъекта на объект, связанный с адресатом: «дом, в который ходит такая женщина, – достойный, изысканный, я бы даже сказал, высокопоставленный». Реплика завершается шуткой, сравнением с блюдом в качестве украшения стола:

- *Костя. Ты себя крупно недооцениваешь. Ты гораздо нужнее, чем я. Ты – свадебный генерал. Ты определяешь уровень компании. Дом, в который ходит такая женщина, – достойный, изысканный, я бы даже сказал, высокопоставленный.<...> Можешь мне поверить – лучшее украшение сегодняшнего стола не жареная телятина, а ты* [Жуховицкий_4 1987: 91].

Высшая похвала для творческого человека – это высокая оценка его произведения. Оценивая стихи поэта в пьесе «Измена», герои сравнивают их с творчеством Ф. И. Тютчева, отмечают их мелодичность, лаконичность,

переданное настроение, стремясь при этом подобрать нетривиальные формулировки:

- *Сыромятник. Какая точность.*
Юлия. Какой лиризм.
Ночуев. Знаете, просится на мелодию.
Непотоцкий. И очень передано хорошо лихорадочное состояние.
Пальцев. Предельная экономия средств. Подчеркнутая непритязательность. Еретическая простота.
Анна. В сущности, всего ничего, а мыслям просторно.
Левкоев. На мой скромный взгляд – большая удача. Сильно трогает [Зорин_2 1979].

- *Пальцев. У меня занятное соображение. Собственно говоря, ваша «Верочка» с её апологией молчания продолжает тютчевскую традицию. Я имею в виду «Силенциум».* «Молчи, скрывайся и тай».
Валетов (одобрительно). Богатая мысль [Зорин_2 1979].

Наиболее искренними и естественными представляются комплименты-ощущения, которые содержат сообщения адресанта о своих испытываемых чувствах, «в которых намекаются достоинства адресата» [Ван 2019: 148]:

- *Слава (тихо). Я к вашему приезду даже нарисовал кое-что. Так... ерунду, конечно.*
Дубравин. Я всегда восхищался обилием твоих творческих увлечений! [Алексин_2 1977];
- *Сашенька (Мите). Погляди, заходит солнце. Эти закатные лучи страшно к твоему платью идут. Побежим, Митюня, нарвём цветов этой красоте – ей-богу, она этого стоит.<...> Отдай цветы этой красавице... в знак нашего величайшего восторга* [Арбузов_3 1981: 407; 412].
- *Денис (не то зло, не то шутливо). Любовь Георгиевна, ваше общество доставляет мне живейшую радость* [Арбузов_2 1981: 751];

- *Никологорский. Нет, что говорить, большое удовольствие вы мне сегодня доставили, Платон Петрович! Огромнейшее!* [Михалков_4 1982];
- *Костя. Светик, солнышко, золотце, смотреть на тебя – наслаждение!* [Жуховицкий 1987: 115].

Помимо эпитетов и сравнений, комплимент может сопровождаться некоторым преувеличением. В пьесе «Театральная фантазия» Л. Зорина в речи представителей интеллигенции можно наблюдать гиперболическую восторженность:

- *Маргарита. Мне только жаль, что Натан Иванович не доверился целиком вашей прозрачной, явной стихии. Его индивидуальность слишком грузна. Под нею гнутся хрупкие плечи вашего младенчески чистого замысла* [Зорин_4 1974: 284].

Оценивая выступление воспитанника в пьесе А. Алексина «Пойдём в кино?», учительница музыки использует приём гиперболы:

- *Клавдия Емельяновна. Недавно видела тебя, как говорится, на голубом экране. Как играл? Если по пятибалльной системе, то на шестёрку. Особенно, на мой взгляд, удался Вивальди...* [Алексин_2 1977].

В нашем материале нашёл отражение комплимент, включающий цитирование. Несомненно, большое значение в этом комплименте отведено комической стороне:

- *Пальчиков. Тем более что в свои сорок два ты, видимо, сохранила некоторую привлекательность. Я только и слышу: «Ваша жена прелесть», «Передайте привет вашей очаровательной супруге». Ты что – действительно такая прелесть?* [Арбузов_1 1981: 441-442].

По мнению Л. Вана, одним из важных различий прямого и косвенного комплиментов является реакция на комплимент: в то время, как на прямой комплимент обычно реагируют благодарностью, ответы на косвенные комплименты более многообразны [Ван 2019: 147]:

- *Ветлугин. Ты была **праздником**, Соня.*
*Сонечка(польщённая)Да? Вот за что я тебя любила, **ты всегда умел говорить комплименты.***
*Ветлугин. Ты была **окошком, распахнутым в мир**[Арро_2 1984].*
- *Моргунов. Читал твою работу в «Вестнике». Недурна. А окончательная формула такая, что... (Целует кончики пальцев). **Букет Абхазии. Объединение для ума и сердца.***
*Наталья Дмитриевна. Погодите, Михаил Борисович. **Вы, кажется, меня хвалите, да? А я не понимаю. Не так быстро.***
*Моргунов. Ишь, хитрюга. Всё прекрасно поняла, а хочет, чтобы повторили. **Ну, умница, говорю.** Читал твою работу, говорю. Не зря я тебя за Федьку отдал [Алешин_1 1978].*

К реакциям на комплимент относится встречный вопрос, а также удивление, смущение, стеснение или смех:

- *Шнейдер. **Ты думаешь?** [Арбузов_1 1981: 476];*
- *Нина. **Неужели?** [Арбузов_3 1981: 354];*
- *Валетов. **Ах, перестаньте. Я конфужусь** [Зорин_2 1979];*
- *Ветлугин. **Перестань.** Так воздавала, что я боялся... как бы это сказать... не вознестись, не потерять критерии. **Мужчину нельзя захваливать, Ася.** А то у тебя выходило, **что я чуть ли не этот... не гений.** <...> (*протестуя*). **Не надо так, Ася, это нескромно...** [Арро_2 1984];*
- *Наташа (засмеялась). **Ты в хорошем настроении, да?** [Радзинский 2004].*

Анализ нашего материала показал, что благодарность не является релевантной реакцией на комплимент в речи героев-интеллигентов. Можно предположить, что это сознательное решение драматургов, связанное с желанием сохранить динамику действия в художественном произведении, или с тем, что для

представителей этой социальной группы благодарность связана с выражением признательности адресату за более значимые действия.

3.4.2. Неодобрительная оценка в речи персонажей

Противопоставлением комплименту является неодобрительная оценка (оскорбление, обвинение, порицание и т. д.), которая может выражаться в форме обвинения адресата в нарушении норм национально-культурного поведения, пренебрежении определенными культурными ценностями, результатом чего становится создание негативного образа адресата и умаления его достоинств [Жельвис 1990: 23; Кусов 2004: 64]. Неодобрительная оценка характерна для конфликтных ситуаций, маркеры которых рассмотрены в работах [Рогожина 2020а, 2020б, 2021а, 2021б].

К специфике речи интеллигенции для выражения неодобрительной оценки можно отнести ограниченный лексикон, в который входит общеупотребительная и книжная лексика (*авантюрист, антипод, арифмометр, аферист, выскочка, жулик, инквизитор, интриган, кибернетическая машина, наглец, нахал, невротат, негодяй, маньяк, мотылёк, павиан, папильон, псих, психически ненормальный человек, робот, троглодит, умалишённый, шантажист, садист, социально опасный тип, эгоист, эротоман, эпилептик*).

Несмотря на то, что негативные номинации, как правило, не свойственны представителям интеллигенции, однако их использование может быть обусловлено тем, что объектом является близкий для говорящего человек.

Так, влюблённость бывшего супруга в молодую и наивную медсестру вызывает в Маргарите Павловне ревность и некоторые опасения за его жизнь. В речи героини используются названия диагнозов заболеваний либо наименования асоциальных личностей, с которыми сравнивается адресат:

- *Маргарита. Ты, мой друг, любить не способен. Как все тайные эротоманы <...> Пойми, что это не ты говоришь. Это просто кричит твой вакуум. Который (ты хочешь наивно заполнить насильственным, искусственным образом» [Зорин_3 2016: 134, 150].*

В переносном значении слово «вакуум» означает ‘полное отсутствие, острый недостаток чего-нибудь’ [ТСОШ 1999].

- *Маргарита. Ты как законченный эгоист жаждешь взвалить на эти плечи совершенно непосильную ношу.<...> О, невропат. <...> Сексуальный маньяк. <...> Неблагодарный эпилептик!<...> Умалишённых не регистрируют [Зорин_3 2016: 167-170].*

Неодобрительные реплики могут содержать названия отрицательных качеств или пороков, которыми, по мнению говорящих, обладает адресат (*инфантилизм, порочная искренность, тщеславие, цинизм*), и, напротив, названия принципов и черт характера, которых адресат лишён (*способности, нетерпимость, непримиримость*):

- *Алина. Знаете, в вашем откровенном цинизме есть какое-то самосожжение. Если хотите, какая-то порочная искренность... Но если вы думаете, что она не производит отталкивающего впечатления... <...> Слушайте, а вы ещё и шантажист! Это профессия или хобби? <...> Просто невероятно, как вы много себе позволяете...<...> Вы знаете... вы страшный человек!.. Вы... вы или аферист, или... очень испорченный... [Арро_3 1982].*
- *Лямин. Вот в этом как раз твоё несчастье. Природа дала тебе тщеславие, а способности придержала. Поэтому все твои понижения и повышения стоят тебе гигантского труда. И чем дальше ты будешь подниматься по лестнице, тем больше тебе будет не хватать способностей. [Володин_2 2012].*

Некоторые высказывания включают в себя нравственные сентенции («Нельзя словчить сегодня, чтобы завтра за добрые дела взяться») и прогнозы печального исхода, если человек не исправит своё поведение («Вот ты и канешь в небытие, как нетронутая, непрочитанная книга»). Выражение «кануть в небытие», или «кануть в Лету», означает ‘бесследно и навсегда исчезнуть’, что,

вероятно, надо понимать в метафорическом смысле. Герой не угрожает, а предостерегает бывшего товарища от непоправимых поступков, которые могут поставить крест на репутации журналиста:

- *Пальчиков. А ты мир задумал покорить? Всю жизнь берёг себя, жил в ожидании, хранил для каких-то далёких, грядущих дел. Но цену имеют, увы – только сегодняшние. **Нельзя словчить сегодня, чтобы завтра за добрые дела взяться.** (Отчётливо.) **Страшись, Алешка, – проходит время. Вот ты и канешь в небытие, как нетронутая, непрочитанная книга.** <...> (Яростно.) **Что есть главная привилегия газетчика? Нетерпимость. Непримиимость. И это потерял.***

[Арбузов_1 1981: 467-468].

Часто неодобрительная оценка в речи героев-интеллигентов реализуется с помощью иронических высказываний. Так, героини пытаются уязвить в своём собеседнике мужское начало, например, сближая его с ребенком:

- *Маргарита. Что же она в тебе нашла? Прости, но при всей своей **инфантильности** для детсада ты слишком громоздок <...> Лев, ты ведешь себя **как ребенок**, которому запретили сладкое*[Зорин_3 2016].
- *Татьяна. Играешь ты с этими бумажками, **как ребенок**, честное слово...* [Горин 2016].

Образ ребенка создаётся за счёт использования близких по семантике слов: «инфантильность», «детсад», «ребенок». Насмешка может создаваться помощью антитезы ребенок – мужчина:

- *Гребешкова. Вот новости! Будто я его [Кабачкова] не видела! Нас знакомили даже. Красавец мальчишка.
Ложкин. Какой мальчишка?! Он мой ровесник!
Гребешкова. А **вымните себя мужчиной?** [Зорин_1 1974: 205];*
- *Нина (закуривая). В сущности, **вы ребенок** – вынь да положь* [Зорин_5 1974: 448].

Более завуалированно это сравнение реализуется в выражении французского происхождения «*Анван террибль*» (*несносное дитя*).

Герои пьес нередко прибегают к ироническим зоосравнениям:

- *Маргарита. Взгляни на этого **навиана***[Зорин_3 2016: 169]

Лексема «*навиан*» в Словаре русской разговорной речи описывается как неодобрительная характеристика самодовольного похотливого мужчины [ТСРР 2020: 14].

- *Витальев. Клянусь, Ираида Ярославна, в вашем присутствии мне дышится особенно легко.*

Гребешкова. Очень жаль. Мужчина должен дышать тяжело. Как судьба.

*Колесницын. Так его, Ираида Ярославна, так. Нечего **папильона** изображать. Не юноша. А ещё филозоф!*[Зорин_1 1974: 154].

Слово «*папильон*»устаревшее и имеет то же значение, что и «*бабочка*», «*мотылек*». Образ нежного создания в общепринятом восприятии не соответствуют образу, который должен транслировать настоящий мужчина. Так насмешливо герой реагирует на неуспешную попытку коллеги флирта с девушкой.

В другом же произведении слово «*мотылек*»имеет совершенно иное контекстуальное значение: ‘непостоянный’, ‘несерьёзный’, ‘распутный’. Используя лексему «*мотылек*», Велюров выражает свою негативную оценку легкомысленного поведения Костика, чрезмерно увлечённого ухаживаниями за противоположным полом:

- *Велюров. **Мотылек**.*

Костик. Меня обидеть проще простого. Приехал юноша из провинции.

Только толкни – и упадет [Зорин_3 2016: 148].

Все негативные эпитеты, встретившиеся в речи персонажей, можно условно разделить на две группы: 1) характеризующие непосредственно личность

человека и 2) характеризующие предметы, связанные с человеком, черты характера, поведение, части тела и т. п.

Эпитеты, оценивающие человека, часто создают образ холодного, неспособного к тонкому восприятию персонажа:

- *Вилкин. Зачем я трачу время на этот бессмысленный разговор?! Вот вы сидите рядом со мной – злая и ледяная, а явится это недоношенное дарование – и вы засияете, как майское солнышко» [Зорин_6 1974: 254].*

Прилагательные «злая» и «ледяная» имеют пейоративную оценку и создают образ враждебно-холодного, равнодушного человека.

- *Надежда. Да потому, что он не вам чета, **каменный** вы человек! Пора бы знать, какой он ранимый. Он материнского требует отношения. <...> Так вот именно теперь с ним надо быть чутким.*

Мужеский. На каком основании я должен быть чутким? [Зорин_1 1974: 146].

В приведенном контексте присутствуют и другие эпитеты: «ранимый», «материнский», «чуткий», которые являются контекстуальными антонимами для слова «каменный», тем самым создаётся фигура противопоставления.

Бесчувственных и грубых людей называют «толстокожими», а сердце как символ душевных качеств описывают при помощи эпитета «железный»:

- *Юлия. И **толстокожий** же вы человек! [Зорин_2 1979: 567];*
- *Надежда. Вы из тех, кто умеет за себя постоять. У вас **сердце железное** [Зорин_1 1974: 146].*

Репертуар неодобрительных реплик в речи героев-интеллигентов ограничен и отличается отсутствием бранной «грубопросторечной» и жаргонной лексики, что может быть обусловлено не только спецификой естественной речи интеллигента, но и цензурой советской драматургии. Большинство лексических единиц, использованных с целью неодобрительной оценки, связаны с

антиобщественной, социально вредной деятельностью или медицинской терминологией.

3.4.3. Высказывания-портреты в речи персонажей

Портретирование заключается в коммуникативном намерении говорящего охарактеризовать лицо, зачастую не являющееся участником коммуникативной ситуации, с точки зрения его отличительных признаков и характерных проявлений, в особенности морально-нравственной и интеллектуальной сторон [Никитина 2021: 169]. «Высказывания-портреты реализуются в ситуациях описания человека с целью его представления кому-либо, с целью его идентификации, с целью подчёркивания его личностной (внешней и внутренней) индивидуализации, а также в ситуациях описания с целью положительной или отрицательной оценки человека» [Никитина 2021: 171].

В характеристике третьих лиц в речи героев-интеллигентов частотны прилагательные с положительной оценкой (*замечательный; золотой; несомненный; отличный; отменный; первостатейный; положительный; славный; хороший; цельный; чудный*). Они могут использоваться для оценки внешности (*милейший; милый; нежный; обаятельный; прекрасный; прекраснейший*), морально-нравственных качеств (*воспитанный; восприимчивый; добрый; достойный; отзывчивый; порядочный; пронизательный; светлый; святой; честный; чистейший*), подчёркивания уникальности и незаурядности субъекта оценки (*интересный; любопытный; незаурядный; необычайный; неповторимый; редкостный; удивительный; феноменальный; яркий*), его интеллектуальных способностей и навыков (*увлекающийся; умнейший; умный; талантливый*), силу характера (*смелый*) или слабость (*беззащитный; доверчивый; простодушный; робкий; стеснительный; застенчивый*), а также существительные с положительной оценкой (*ангел; весельчак; загляденье; красавец; прелесть; умница; чудодей*).

Прилагательные могут употребляться вместе с усилительными наречиями, идиомами (*безмерно; большой руки; в высшей степени; весьма; глубоко; из ряда*

вон; крайне; необыкновенно; очень; удивительно)и номинациями лица (врач; герой; гражданин; женщина; личность; музыкант; натура; спутник; товарищ; создание; существо; человек; юноша):

- *Владлен. Ну какой же он грубиян! Что вы! Это милейший человек, добрый, воспитанный и отзывчивый товарищ! <...>Светлая личность, вот он кто! Сун-ду-ков! Без пяти минут член-корреспондент!* [Михалков_11982];
- *Двойников. Весьма симпатичное создание* [Арбузов_4 1981: 327];
- *Ляля. Удивительно изящное существо* [Арбузов_4 1981: 327].

Лексема *личность* является самодостаточной и, употребляясь без определений, имеет положительную семантику:

- *Ляля. А Двойников – личность. Он пойдёт далеко* [Арбузов_4 1981: 298, 299].

Героями-интеллигентами высоко ценятся интеллектуальные способности, а также соблюдение этикетных норм:

- *Софья Игнатьевна. Кстати, ведут они себя в высшей степени пристойно, на всё спрашивают позволение, разговаривают негромко...* [Арро_3 1982: 77];
- *Алина. Нет-нет, всё пристойно! <...>Люди, как видишь, милые... Что уж там чваниться. Тем более, что он сделал джентльменское предложение...* [Арро_3 1982: 80];
- *Светлана. Господи! Ещё не перевелись воспитанные люди* [Алешин_2 1978];
- *Алена. У нас папа чудный, воплощение изящного ума и изящной иронии, я его обожаю!* [Панова 1966];

- *Слава. Игорь – это личность. Прежде всего, умён. Хотя некоторые считают, что это кажется, потому что он в очках. Между прочим, пишет любопытные стихи*[Володин_3 2012].

Высказывания-портреты также включают глагольные конструкции, позволяющие охарактеризовать деятельность описываемой личности (*пишет любопытные стихи; играет на барабанах; прекрасно танцевала; руководит балетным кружком; музыку сочиняет*)преимущественного творческого характера.

В пьесе «Вечерний свет» А. Арбузова Пальчиков знакомит гостя со своими друзьями и членами семьи. Представляя каждого из героев, Пальчиков стремится дать их характеристику с разных сторон: описывает профессию, увлечения, шутливо добавляя некоторые замечания с целью развлечь гостей и придать атмосфере более дружелюбный тон:

- *Пальчиков. Отлично. Кстати, познакомьтесь – это Владимир Михно, несомненная личность. Пока заведует отделом писем ... И, кстати, играет на барабанах. Ну-с, а это моя жена Инна Сергеевна. Закончила Пермское балетное училище. Прекрасно танцевала в Саратове и Перми. Между делом родила мне двух чудесных деток и наконец вышла на пенсию. Нынче руководит балетным кружком при Доме культуры. Конечная цель кружка – гастроли в Москве, Париже и, безусловно, Саратове. <...> А это Шнейдер. Один из наилучших Шнейдеров. Исцеляет людей. Во избежание кривотолков должен объявить, что Борис Исаевич, как это ни странно прозвучит, первый муж моей жены. Впрочем, было это более двух десятилетий назад. С тех пор мы, как два равно пострадавших человека, преисполнились друг к другу величайшего сочувствия. <...> Удивительный юноша. Того гляди станет моим зятем. Та, что догоняла его, – моя бедная дочь. <...> Это был мой любимый, но крайне эфемерный сын, товарищ Михно. Иногда бывает можно предположить, что его просто нету. К всеобщему удивлению, однако, переведен в десятый класс [Арбузов_1 1981: 443-444].*

В пьесе «В этом милом старом доме» А. Арбузова от Гусятникова жена уходит к другому человеку и оставляет на него детей. Несмотря на сложившиеся обстоятельства, герой-интеллигент положительно отзывается и о бывшей супруге, и о её новом избраннике, и не допускает критики в их адрес:

- *Гусятников. Михаил Филиппович прекрасный человек – умница, красавец, весельчак... Будь я на месте Юлии, я бы тотчас поступил точно таким же образом<...>Мама, ещё раз решительно заявляю, что я совершенно с тобой не согласен. Юлия – замечательный человек, и если она полюбила другого, то это говорит только о еёпрозорливости. Детям отлично известно, что Михаил Филиппович – редкостная личность. Вот! И это ещё не всё! Она не взяла вас с собой, чтобы не мешать учебе, которую так планомерно и заботливо организовала здесь ваша бабушка, являющаяся по совместительству директором нашего музыкального училища. Словом, ваша мать – святая женщина!* [Арбузов_3 1981: 371].

Помимо нравственных и интеллектуальных качеств, герои подчёркивают профессиональные достоинства:

- *Чельцов. Он учёный! Неповторимый врач! Его ценность в его свершениях врача и ученого* [Михалков_3 1982];
- *Гусятников. Он замечательный музыкант, Юлия... Я ведь писал тебе... Феноменальный!* [Арбузов_3 1981: 377];
- *Двойников. Лично с ним ещё не знаком, но работы его знаю. <...>Выдающийся экспериментатор. Смелый человек*[Арбузов_4 1981: 295];
- *Сыромятник. Анна – библиотечный бог* [Зорин_2 1979].

Оригинально представляя супругу, работающую библиотекарем, герой использует относительное прилагательное «библиотечный» в сочетании с лексемой «бог» в значении ‘человек необычайной творческой одарённости’.

- *Андрей. Георгий Степанович объяснил, где вы живёте.*

Клавдия Емельяновна. Это отчасти его профессия: указывать точные координаты! <...> Другие учителя организуют географические общества, всякие там сухопутные «Парусники» и «Бригантины»!.. А он просто преподаёт свою географию так, что даже в нашем музыкальном училище об этом ходят легенды [Алексин_2 1977].

Желая подчеркнуть умение педагога увлечь учеников своим предметом, говорящий использует выражение «*ходят легенды*» в значении ‘приобрести широкую известность (о ком-чём-л. необыкновенном, исключительном)’ [БАС; Крылова, Тулякова 2017: 110].

Не всегда высказывания-портреты в речи героев-интеллигентов содержат положительную оценку, однако даже для выражения отрицательной оценки драматургам важно продемонстрировать нестандартность мышления говорящих, что проявляется в выборе лексических единиц:

- *Денис. Ах, как умело он ловчил, как играючи обходил углы, как прошмыгнул в дверь и с дьявольской смелостью говорил давно сказанное и размноженное... Кстати, и он любил погутарить про Павлика Морозова. Солнечный пройдоха, клоун и пролаза! А как умел он вовремя возникнуть и с приказательной улыбкой исчезнуть вовремя. Как жизнерадостно перескакивал со ступеньки на ступеньку – полузаметно вверх, вверх! И наконец утвердился где-то в вышине, всеми почитаемый – думавший одно, а говоривший другое [Арбузов_2 1981].*

В речи героя создаётся яркий негативный портрет человека, добившегося больших успехов в жизни благодаря ловкости, хитрости, притворству и беспринципности. Сема ‘ловкость’ прослеживается в глаголах «*ловчить*», «*прошмыгнуть*», существительных «*пройдоха*» и «*пролаза*». Подчёркивается расхождение слов и реальных поступков, а также умение использовать в своих целях чужие идеи и говорить то, что от человека хотят услышать окружающие: «*говорил давно сказанное и размноженное*»; «*любил погутарить про Павлика Морозова*»; «*думавший одно, а говоривший другое*». Не случайно в речи героя

появляется прецедентное имя (имя-символ) *Павлик Морозов*, которое в сознании носителей языка, с одной стороны, является символом борьбы за идею и справедливость, а с другой – апеллирует к прецедентной ситуации предательства [Бушуева 2020: 805]. В то время как для описываемого персонажа образ Павлика Морозова ассоциируется с доблестью и благородством, очевидно, что для говорящего данное имя является символом предательства и упоминается как один из компонентов негативной характеристики человека.

Обстоятельства, выраженные наречиями, деепричастиями и словосочетаниями с существительными (*жизнерадостно; играючи; с дьявольской смелостью; с приказательной улыбкой; умело*), а также существительное «клоун» указывают на лицемерие и умение надевать маску при общении с другими людьми. Говорящий использует метафоры, обозначающие продвижение человека по карьерной лестнице: «перескакивал со ступеньки на ступеньку», «утвердился где-то в вышине».

Вместе с этим героям-интеллигентам важно сохранять чувство собственного достоинства, именно поэтому герой с сожалением признаётся, что потерял уважение к отцу:

- *Денис. В детстве я любил отца. Я восхищался им. Он был добрый, робкий, стеснительный, честный... (Усмехнулся.) О, какой он был честный!.. Кровь стынет в жилах: не лгал, не притворялся, не обманывал, так и прожил свою жизнь – безукоризненно. Прожил и ничего не достиг. Остался ни с чем.<...> Прошли годы, и теперь отец заискивает перед пролазой – жалкий, униженный и просящий... И живёт почти на коленях перед ним, доедая брошенные с братского стола крохи. И когда он горделиво вспоминает о своей честно прожитой жизни, он становится ненавистен мне... Ненавистен не меньше, чем трижды благополучный дядя. И не за то, что неимуц, за то, что встал перед тем на колени. (Помолчав.) Нет, не восторгают меня нынче донкихоты. На людях, правда, мы все их превозносим, но втайне, оставшись одни,*

презираем. Ведь что ни говори, они смешны, а быть смешным – стыдно![Арбузов_2 1981].

Фразеологизм *«становиться на колени»* имеет значение ‘полностью покоряться кому-либо’ [Федоров 2008], выражение *«крохи с братского стола»* является трансформацией синонимичных идиом *«с барского стола»* и *«с барского плеча»*, которые содержат значение ‘снисходительная, унижительная подачка’ [Жуков, Жукова 2015; Макарова 2016]. Благодаря лексемам *«заискивать»*, *«жалкий»*, *«униженный»*, *«просящий»* и ставшему нарицательным слову *«донкихот»*, создаётся образ человека, ничего не достигшего в жизни, несмотря на то что прожил эту жизнь честно. Речь героя-интеллекта насыщена причастиями, что добавляет ей художественность и эмоциональность (*сказанное, размноженное, почитаемый, думавший, говоривший, униженный, просящий* и др.). Героя беспокоит сложившаяся несправедливость, и он откровенно делится своими переживаниями.

Высказывания-портреты в речи персонажей позволяют узнать, как они характеризуют окружающих без их присутствия, а также какие качества в людях для них имеют наибольшую ценность.

3.4.4. Самоподача в речи персонажей

Самопредставление личности в процессе коммуникации, включающее название своего имени, профессии, социального статуса, в различных лингвистических работах называется самоподачей, самопредъявлением, самопрезентацией [Гетте 2004; Прохоров, Стернин 2006: 102; Чеботникова 2011; Лаппо 2013: 32]. Одними из составляющих (параметров) коммуникативной самоподачи являются характер самопрезентации (представление по фамилии, полным именем, уменьшительно-ласкательным именем, по прозвищу, по роду деятельности или творческим способом), наличие или отсутствию самопохвалы, саморекламы, демонстрации личных успехов окружающим, или, напротив, самокритики [Гетте 2004: 247].

Исследуя особенности создания и экспонирования образа личности

в дискурсе художественного произведения, Т. А. Чеботникова предлагает две разновидности самоподачи: самоподача Ethos, которая состоит в открытой демонстрации реальных качеств личности, и самоподача Persona, которая выражается в намеренном и целенаправленном предъявлении сконструированного образа, раскрывающего или, напротив, скрывающего подлинные черты характера говорящего с целью успешного исполнения необходимой роли [Чеботникова 2011: 128-129].

Частотность обращения персонажей к самопрезентации, будь то самопохвала или самокритика, зависит не только от принадлежности к интеллигентской среде, но и от профессиональной деятельности и характера героев.

Для некоторой части представителей творческой интеллигенции характерно самовосхваление. Речевые портреты таких персонажей карикатурны и пронизаны авторской иронией:

- *Велюров. На то я и художник. <...>Я мастер художественного слова. <...>Я чтец... я – солист. Мой жанр – куплеты, фельетон. <...> В конце концов, я – Велюров. <...> (самоутверждаясь). Я Ве-лю-ров [Зорин_3 2016];*
- *Ночуев. А я артист. Я люблю бисировать [Зорин_2 1979];*
- *Мудров. Я художник! [Зорин_4 1974].*

Желая произвести впечатление на окружающих, герои-интеллигенты используют творческие способы самоподачи. Хормейстер Ночуев подбирает для самохарактеристики окказиональные эпитеты «надбытный», «неокольцованный», подчёркивающие его статус холостяка. Свою холостяцкую жизнь герой сравнивает с охотой, примеряя на себя образные метафоры *стрелка, охотника, флибустьера (пирата)*:

- *Ночуев. Это всё так. Но вдруг является некто третий. Какой-нибудь этакий... вроде меня... Истребитель и скороход. Такой... Надбытный. Неокольцованный <...> У меня нет философии, у меня темперамент.*

<...> *Ай, оставьте, какая мы пара? Мы с Диной – два вольных стрелка. Два охотника. Можно сказать, два флибустьера на диких пастбищах любви*[Зорин_2 1979].

Велюров примеряет на себя роль непонятого гения, используя библейский фразеологизм «книга за семью печатями», который восходит к новозаветному сюжету о книге, запечатанной семью печатями, чтобы никто не мог её раскрыть и прочитать. Выражение используется как иносказание о чём-то непостижимом, недоступном для понимания [Серов 2005: 351]:

- *Велюров (махнув рукой). Шуточки... Я всегда был для вас книгою за семью печатями* [Зорин_3 2016].

Самопрезентация может быть косвенно представлена при апелляции к своему авторитету, например, при упоминании рода деятельности:

- *Костик. Жизнь имеет свою самоценность. Это я говорю вам как историк*<...>*Я заверяю вас как спортсмен* <...> *Молод. Каюсь. И всё же, поверьте историку: осчастливить против желанья – нельзя* [Зорин_3 2016].

Реже самопохвалу можно встретить в речи представителей других профессий. Так, Федор Данилович Сыромятник, работающий нотариусом и высоко ценящий свою работу, стремится предстать перед окружающими как востребованный специалист, занимающийся сложной и интересной деятельностью, которая требует осторожности и интуиции. Герой неоднократно использует в самохарактеристике редкую лексему «*цивилист*»(т. е. специалист по гражданскому праву [МАС]) и перечисляет навыки, которыми, по его мнению, он обладает: общительностью, чувством такта, дипломатическими способностями, осмотрительностью, а также чутьем:

- *Сыромятник. Я общительный человек. Привык, чтобы жизнь вокруг кипела. Поскольку в нотариальной конторе я нахожусь в эпицентре страстей. Деятельность цивилиста так взрывчата... Кроме того,*

различные казусы воспитывают особый такт. Я даже стал в себе ощущать дипломатические способности. <...> Работа в нотариальной конторе развивает неслыханное чутьё. Почти звериное обоняние.<...>Цивилиста так не возьмешь. Мы удивительно осмотрительны.<...>Вы даже не можете вообразить, что такое – чутьё цивилиста.<...>Мы, цивилисты, ценим символы, но знаем всю важность документации [Зорин_2 1979].

Мы можем наблюдать в речи героев не только положительную самоидентификацию. Как указывает Е. Ю. Гетте, самокритика – один из приёмов воздействия на коммуниканта [Гетте 2004]. Если представители творческих профессий зачастую стремятся показать свою уникальность и неповторимость, то в речи учёных и врачей можно встретить самохарактеристики, включающие самоуничижительные определения (*бездарный, заурядный, маленький, ничем не примечательный, рядовой, обычный, средний*) и конструкции с числительными («на дюжину таких... ну, если не тринадцать, то штук восемь наверняка»; «десятый в десятке», «первый попавшийся»), подчёркивающие заурядность способностей говорящего:

- *Сергей. Я действительно рядовой врач. <...> Работа. Лаборатория, виварий. Или перевозжу статьи по специальности <...>Обычный рядовой врач. На дюжину таких... ну, если не тринадцать, то штук восемь наверняка [Жуховицкий_4 1987: 93-94; 130];*
- *Чесноков (кричит). Почему?! Потому что я бездарен! Я никто! Десятый в десятке! Первый попавшийся!.. [Жуховицкий_2 1987: 194, 195];*
- *Буренкин. Рядовой труженик пера <...> Я, конечно, человек маленький, прямо скажем, не король репортажа, но против совести я никогда не иду <...>Я очень средний журналист. Так сказать, честная посредственность <...> Я ведь вовсе не в обиде на судьбу – она не дала мне таланта, но дала любимую работу [Жуховицкий_2 1987: 165-*

166, 180];

- *Галя. Костя, ты, наверное, очень хороший архитектор.*

*Костя. Твоими бы губками да мед пить... К сожалению, **не очень**. Так себе, **средний**... В институте считался не бесталанным. По идее, **могло выйти что-нибудь и попрличней**. Времени не хватило [Жуховицкий_4 1987: 122].*

Однако в нашем материале есть один пример неуверенного в себе музыканта, оценивающего свои личностные качества выше, чем профессиональные достоинства:

- *Гусятников. (С жаром.) **Кто я такой, в конце концов? Заурядный пианист, ничем не примечательный музыкальный педагог.** <...> **Я правдивый, искренний человек – вот и всё. Вот я какой!** [Арбузов_3 1981: 365].*

Строгая самокритика звучит в речи Хоботова. Столоначальники в дореволюционной России были низшей степенью в департаментской иерархии, именно поэтому в контексте это слово приобретает негативную коннотацию. Лексема «*блохоискатель*» не фиксируется в лексикографических источниках и, вероятно, связана с фразеологизмом «*ловить (или выискивать) блох*» в значении ‘находить мелкие недостатки’ [МАС], что представляет собой унижительное и мало кому нужное занятие. Хоботов поясняет, что посвятил жизнь чужим произведениям, а не написанию собственных работ. Наконец, лексема «*сундук*» имеет значение ‘неповоротливый, туповатый человек’ [БТСР]. На протяжении пьесы этот персонаж периодически попадает в нелепые ситуации. Самоуничижительная характеристика свидетельствует о разочаровании и нереализованности героя:

- *Хоботов. **Я мог быть учёным, мог книги писать, а стал каким-то столоначальником, блохоискателем, сундуком.** (Бьет кулаками по сундуку.) **Весь век копаюсь в чужих предисловиях<...>я бездарен** [Зорин_3 2016].*

Более сложная и развернутая позиция представлена в самохарактеристике учёного-энтомолога, посвятившего всю жизнь изучению муравьёв. Несмотря на свои научные достижения и признание, герой ощущает свою отчуждённость от общества и сожалеет о том, что не смог разделить тяготы жизни соотечественников во время войны:

- *Деревушкин. Всю свою сознательную жизнь я посвятил любимому делу, в котором я в меру моих способностей преуспел и признан учёным миром. <...> И всё же, оглянувшись назад, я не могу не пожалеть о том, что многие события и испытания, затронувшие большинство моих сограждан и современников, прошли как-то мимо меня, едва коснувшись своим дыханием... <...> Взять хотя бы войну. Люди воевали на фронтах и в тылу: голодали в осажденном Ленинграде, работали в подполье, эвакуировали эшелоны, лечили раненых, строили в невыносимых условиях новые заводы. А я продолжал за тридевять земель от фронта сквозь лупу изучать жизнь муравьиных семейств... <...> Вот и сейчас... Другие учёные работают на главнейших направлениях нашей отечественной науки, <...> а я опять, как и двадцать и тридцать лет назад, ползаю на коленках по лесу с той же лупой в руках, делаю разрезы муравейников, продолжаю изучать строение муравьиного тела и так далее, и тому подобное... <...> Но я опять же говорю сейчас не о той конкретной пользе, которую я приношу обществу своими знаниями и открытиями в области энтомологии, а о моём личном ощущении того, что всю свою жизнь был лишён чего-то, что мне всю мою жизнь чего-то не хватало, без чего я, как ни странно, подсознательно чувствую себя неполноценным человеком*[Михалков_4 1982: 274-275].

Одним из вариантов самокритики является самоирония. Указывая на свои недостатки и умаляя достоинства, герои стремятся услышать комплимент в свой адрес или получить снисхождение:

- *Анна Адамовна. Такая я вся несуразная, вся угловатая такая... <...> Такая*

противоречивая вся.<...>Такая я нескладная вся... [Зорин_3 2016: 149];

- *Дина. А я сама не знаю. Я взбалмошная* [Зорин_2 1979];
- *Мужеский. Кожа у меня тонкая, нежная. Меня изувечить ничего не стоит. <...> Я прежде всего человек больной...* [Зорин_1 1974: 146].

В разговоре с подругой герой пьесы «Одни, без ангелов» Л. Жуховицкого признаётся в отсутствии у себя необходимых качеств и слишком мягком характере для успешной карьеры: «*телячий характер*», «*мне с моим характером только священником работать*». Из ироничного рассказа о себе становится ясно, что наивысшей ценностью для героя является счастье окружающих его людей, и каждый человек для него, в первую очередь, важен как личность:

- *Костя. Знаешь, наверно, в чём дело? Чтобы стать первоклассным специалистом, нужно быть или фанатиком, или честолюбцем. На худой конец, иметь хоть вот столечко злости. А у меня этого нет. Вот всё отлично понимаю – а характер телячий. Вот не могу, например, видеть, как человек плачет. На пуне готов вертеться, лишь бы эта личность заулыбалась... Или вот позавчера. Совещание, обсуждается наш отдел. Разделились на два лагеря, естественно, страсти – премия может погореть! А я, как дурак, сижу и думаю, что вот одни в этом диспуте победят, а у других от огорчения сердце разболится. И прикидываю: как бы мне так выступить, чтобы всех помирить и чтобы ни у кого сердце не болело. Не могу я видеть, когда у человека сердце болит!*

Галя. Ну и помирил?

Костя. Помирил. Объединились против меня... Мне с моим характером только священником работать. Вот там бы я карьеру сделал: всем бы подряд грехи отпустил и вдохновлял на новые...[Жуховицкий_4 1987: 122-123].

Таким образом, самопрезентации, включающие положительную самоидентификацию, как правило, используются в речи творческих и

эксцентричных персонажей и сопровождаются авторской иронией. Преимущественно герои-интеллигенты требовательны к себе, склонны к рефлексии, самокритике, моральным сомнениям и терзаниям даже при наличии больших достижений. Для них не столько важен видимый успех и признание общества, сколько понимание, что они приносят большую пользу для общества: делают научные открытия, находят лекарства от рака, добиваются справедливости и т. д.

3.5. Вариации лингвокультурного типажа «интеллигент» в драматургии 1960-1980-х гг.

Анализ речевого поведения героев-интеллигентов в драматургических текстах 1960-1980-х гг. (в особенности реплики, включающие самохарактеристику и характеристику третьих лиц) подтверждает неоднородность и амбивалентность лингвокультурного типажа «интеллигент», который отражён в словарных дефинициях и научных исследованиях. Анализ коммуникативно-прагматических особенностей речи героев-интеллигентов позволил выделить семь типажей, учитывающих поколенческие, профессиональные и личностные различия.

3.5.1. Пожилая интеллигентная дама

Пожилая интеллигентная дама – один из наиболее ярких типажей, к которому можно отнести таких персонажей, как Изольда Тихоновна [Азерников_1 1985], Софья Васильевна [Арбузов_2 1981], Раиса Александровна [Арбузов_3 1981], Софья Игнатьевна [Арро_3 1984], Елена Павловна [Зорин_1 1974], Алиса Витальевна [Зорин_3 1979], Анна Романовна [Роцин_2 2007].

В списке действующих лиц эти героини всегда представлены по имени-отчеству. Несмотря на то, что их род занятий не всегда удаётся определить, опираясь на текст пьесы, в целом эти персонажи зачастую связаны с профессиями в области образования и культуры и преимущественно являются преподавателями литературы и музыки. Их речь сильно маркирована, включает возвышенную

лексику, архаизмы, галлицизмы, а в репликах превалирует восторженная тональность:

- *Раиса. Я прожила тяжелую, трудную жизнь, Костик. **Каждодневно я играла на арфе и учила этому других детей. И я убеждена, что, если бы подавляющее большинство населения играло на арфах, наша жизнь наконец-то стала бы более осмысленной*** [Арбузов_3 1981: 400].

Перенесшие все тяготы революции и войны представители старшего поколения интеллигенции большое значение уделяют истории. Софья Васильевна называет город Ленинград религией и гордится тем, что может назвать себя ленинградкой, а Изольда Тихоновна убеждена, что необходимо сохранить историческое достояние старой московской архитектуры:

- *Софья Васильевна. Они тут смеются, Денис, на мои ленинградские пристрастия, но в глубине души сторонники мои. **Петербург, Петроград, Ленинград – это нерасторжимо. Это религия, если хотите. Декабристы здесь на Сенатскую вышли, и «Аврора» рядышком сигнал подала. «Мы ленинградцы» – это произнести радость. И в горе и в беде*** [Арбузов_2 1981: 728];
- *Изольда Тихоновна. Нельзя в наше время быть стихийным художником. Нужно заранее знать, что увековечивать. **Вечное не терпит спешки. <...> это не гадость, а проклятое прошлое. А прошлое нужно всем – и городу, и человеку, каким бы оно ни было*** [Азерников_1 1985].

Несколько карикатурным является образ героини Анны Романовны, ностальгирующей по интеллектуальным формам времяпрепровождения своей молодости, характерным для салонной культуры: музицированию, шарадам, цитатам из игры «Флирт цветов»:

- *Анна Романовна. О, раньше люди музицировали! Пели! (Поет.) «Мой миленький дружок, любезный пастушок...»<...> А шарады? Шарады! «Мой первый слог лежит у ног». <...> А флирт цветов? О!*

Фиалка! «*Кто вам поверит, тот...*» [Рошин_2 2007].

Этот типаж наиболее приближен к дворянской культуре и дореволюционной русской интеллигенции.

3.5.2. Творческий интеллигент

Творческий интеллигент – типаж, который преимущественно формируют персонажи среднего и пожилого возраста: хормейстер народного хора *Ветлугин Георгий Васильевич* [Арро_2 1984], хормейстер *Ночуев Роберт Максимович* [Зорин_2 1979], поэт-песенник *Валетов Глеб Алексеевич* [Зорин_2 1979], куплетист-эстрадник *Велюров Аркадий Варламович* [Зорин_3 1979].

Некоторых представителей творческой интеллигенции, отличающихся нестандартным и эксцентричным стилем жизни, зачастую именуют термином «богема» (фр. Bohème – цыганщина). Слово «богема», изначально восходящее к названию региона в Австро-Венгрии (Богемии), откуда в начале XV века во Францию прибыли цыгане, к середине XIX века приобретает новую семантику и начинает применяться по отношению к художественной среде [Рубцова, Калашников 2017: 58]. К особенностям представителей богемы относятся завышенное представление о собственном даровании, которое может быть не до конца понято обществом, а также наличие вредных привычек и зависимостей [Дубровская 2017: 59, 89-90].

По наблюдениям И. Кабакова, в 60-е годы особый климат подпольной художественной жизни «присутствовал во всех мастерских-подвалах, комнатухах, где обитала художественная богема» (художники, поэты, джазмены, писатели), которая противопоставляла себя начальникам, работодателям и управдомам, представителям официального мира [Кабаков 1999: 19].

Для представителей творческой интеллигенции характерна активная самопрезентация и завышенная самооценка:

- *Рафаэлев. Жена от него ушла. Он вёл слишком рассеянный образ жизни. Он – богема* [Зорин_2 1979];

- *Ася.* <...> *Помнишь, может, я всегда, когда прибиралась, маленько поругивала, да не тебя, а гостей твоих, больно неряшливы были артисты, как это слово-то, Жора?.. **Бо... бо...***
Ветлугин. Богема[Арро_2 1984].

Их реплики эгоцентричны, нарочиты изысканны и содержат высокую концентрацию стилистически маркированной лексики:

- *Валетов.* *Мне нужно такси. Как это – нет?.. Когда же будет? Прелюбопытно. Куда я хотел? О, вам скажи... Я хотел отправиться за город... Что значит – зачем? А поглядеть на поймы и заливные луга. Не положено за город? Буду знать. Нет, я вполне удовлетворён. (Кладёт трубку.) Поэт был горд, но законопослушен. <...>Не дали мне заслуженной славы мои ночные алмазные строки* [Зорин_2 1979];
- *Ночуев.* *Вот видите... ворвался ко мне. «Необходим ваш совет... ваш опыт...» <...> Нет, но кого обошёл? Меня! <...> За нос водить! Кого? Ночуева! <...>Ночуева не проведёшь. Убедились?* [Зорин_2 1979].

В советской драматургии персонажи, являющиеся представителями богемы, как правило, карикатурны, излишне чопорны, самовлюблённы, а их стиль жизни критикуется другими героями.

3.5.3. Интеллигент-неудачник средних лет

Интеллигент-неудачник средних лет – наиболее стереотипный типаж для рассматриваемой эпохи, который представляют следующие персонажи: переводчик с английского языка и преподаватель *Андрей Павлович Бузыкин* [Володин_1 1980], переводчик поэзии с романских языков *Хоботов Лев Евгеньевич* [Зорин_3 1979], учёный-физик *Чесноков Борис Сергеевич* [Жуховицкий_2 1987], учёный-биохимик *Лев Шабельников* [Арро_3 1984], инженер-изобретатель *Петр Полуорлов* [Роцин_1 2007], статистик *Новосельцев Анатолий Ефремович* [Рязанов 1983].

В характере этого типажа заключены такие личностные качества, как безволие, слабость, сомнение, неуверенность в себе, отсутствие карьерных амбиций и рассеянность, что часто фиксируется в словарных дефинициях понятия «интеллигент»:

- *Он [Бузыкин] вернулся в комнату. Решил передвинуть письменный стол, чтобы можно было ходить по комнате. Но стол был дряхловат, ножка подкосилась, книги рухнули на пол. Стал собирать зазвонил телефон <...>Ему хотелось быть сейчас ещё более неуклюжим, бестолковым,загнанным, чем он был в жизни. Вы другие? Вы умные, деятельные, удачливые? Вам повезло. А он – вот такой [Володин_1 1980];*
- *Маргарита (Людочке.) Скажите, милочка, вы хотите, чтобы вся ваша жизнь пошла кувырком? Чтобы она превратилась в хаос, в котором будут ежеминутно неведомо куда пропадать квитанции, документы, счета, деньги, ключи, чулки и галстуки? Где в батареях не будет тепла, в кранах воды, на плите огня и, наконец, в лампочках — света? Где каждый миг решительно всё будет взрываться, вспыхивать, портиться. Где вам навсегда предстоит вернуться в ледниковый период, но только без шкур, потому что шкур он достать не сможет? [Зорин_3 2016];*

Речь интеллигентов-неудачников не выделяется на фоне речи героев-интеллигентов других типажей: для них также характерна книжная и возвышенная лексика. Однако их отличие состоит в том, что героев-неудачников не устраивает сложившийся миропорядок, в котором они ощущают себя «лишними людьми», что выражается в риторических восклицаниях и патетических сентенциях:

- *Полуорлов. Говорите, говорите, говорите! Говорите одно, а делаете другое! А я не желаю поступаться своими принципами! Я прямо сказал Пушкину: вам кнопки нужны, автоматы, а я ищу биосистему. И всегда искал. И кое-что добился, между прочим! [Роцин_1 2007];*
- *Шабельников. Позвольте мне самому знать, с кем дружить.*

Единственное, что в этом мире не продаётся, так это, наверное, человеческие привязанности! [Арро_3 1984];

- *Хоботов. Всю жизнь я жил твоим умом. Всю жизнь я делал, что ты велела. Теперь я хочу простого права: решать свою судьбу самому. <...>Независимые умы никогда не боялись банальностей!* [Зорин_3 1979].

Всех интеллигентов-неудачников отличает заниженная самооценка, актуализированная в способах самоподачи, а также повышенная склонность к саморефлексии.

3.5.4. Интеллигент-правдоискатель

Интеллигент-правдоискатель является ближайшим к интеллигенту-неудачнику типажом. Правдоискательство – особое качество интеллигенции, которое Ю. М. Лотман выделил как отдельную дискурсивную категорию интеллигентского дискурса [Лотман 1999]. Герои-интеллигенты склонны не только рассуждать о мировой несправедливости, но и стараются бороться с ней.

Так, журналисты *Владимир Михно* [Арбузов_1 1981] и *Егор Королев* [Жуховицкий_1 1987], занимаются разоблачениями преступлений в своих фельетонах, врачи ищут лекарства от неизлечимых болезней, а рядовые сотрудники (учёный-физик *Чесноков Борис Сергеевич* [Жуховицкий_2 1987], врач *Сергей* [Жуховицкий_4 1987], офисный сотрудник *Лямин Алексей Юрьевич* [Володин_2 2012]), пытаются стать совестью трудового коллектива:

- *Михно. А я с детских лет был лишён иллюзий. Мир я вижу таким, каков он есть, и вовсе не надеюсь на его внезапное исцеление. Стоит ли приходить в панику, встречая глупость, зло, несправедливость. Они существовали и будут существовать. Этот мир создан достаточно затейливо – зло и дурость заняли в нем своё подобающее прочное место. Радовать это не может, но и в истерику впадать, видимо, не стоит. Лучшие попытаемся деловито и спокойно вывести зло наружу* [Арбузов 1981: 444];
- *Ленка. Борец за справедливость?*

Королев. Не больше, чем сапожник – боец за прочную подметку. Справедливость – это моё ремесло. И твоё, между прочим. Если ты действительно журналист, а не половик у входа [Жуховицкий_1 1987: 37];

- *Королев (в зал). Да, весёлый номер отколол двадцатый век... <...> Недоверчивый век, циничный, как мальчишка, – он требовал **только правды. Суровой, горькой, пускай самой низкой, но правды...** Он забыл, что правда бывает высокой [Жуховицкий_1 1987: 28];*

Жажда справедливости нередко воспринимается другими героями как слабость или причудливость, которая мешает людям строить карьеру:

- *Шатунов. Главное – что **ты правдоискатель, либерал.** <...> **Правдолюбие – это как болезнь.** <...> **Вот за что я Борьку люблю, так это за честность.** Что думает, то и режет, всегда знаешь, чего от него ждать [Жуховицкий_2 1987: 187, 203, 204].*

Таким образом, в интеллигентах-правдоискателях воплощены качества, являющиеся доминантными для классического понимания лингвокультурного типажа «интеллигент».

3.5.5. Пожилой профессор с мировым именем

Пожилой профессор с мировым именем (физик *Дронов Федор Алексеевич* [Алешин_1 1978], врач *Щеглов Иван Иванович* [Михалков_3 1982], энтомолог *Деревушкин Платон Петрович* [Михалков_4 1982]) – наиболее просоветский типаж среди героев-интеллигентов.

В репликах героев упоминаются понятия «партийная этика» и «пятилетка» («пятилетний план»). Помимо активной научной деятельности, физик Дронов Федор Алексеевич является *депутатом Верховного Совета СССР*, встречается с избирателями и решительно отстаивает их права:

- *Дронов. Нехорошо?.. Неэтично?.. **А быть бюрократом этично? А без света целый поселок держать этично?** Так вот, приходите на мое отчётное собрание с избирателями, и там они нас по части этики*

*рассудят <...> (посмеявшись). Всё, что создано вокруг нас, – плоды рук человеческих. И создано не молитвами, а вопреки им. Вот вы с **пятилетним планом** знакомы? <...> Я вам не Федор Алексеевич, а **депутат Верховного Совета Союза Советских Социалистических Республик!** [Алешин_1 1978].*

Столкнувшись с несправедливостью, герои пьес могут пренебречь нормами этикета. Так, врач Щеглов Иван Иванович даёт пощечину своему бывшему ученику и тоже врачу Скуратову Аркадий Сергеевич, уличив последнего во взяточничестве:

- *Щеглов. Совершенно верно – не принято! Воспитание нам не позволяет! Высшее образование! Профессиональная и **партийная этика!** А мне вот на шестидесятом году жизни и **интеллигентность** позволила и **партийность** не помешала!.. [Михалков_3 1982].*

Речевые действия таких персонажей часто носят обличительный характер и поэтому сопровождаются риторическими восклицаниями, выражающими возмущение. В финале пьесы С. Михалкова «Эцитоны Бурчелли» энтомолог Деревушкин Платон Петрович узнаёт, что его родные ждут его завещания, в связи с чем принимает решение пожертвовать всё своё наследие государственным учреждениям:

- *Деревушкин (весело). А я решил так: **собрание картин–селу, где я родился и вырос. Библиотеку – университету, где получил образование. Ну, а коллекцию насекомых – Государственному музею энтомологии.** <...> Вас интересует, кому я завещаю дачу? <...> Ах, дачу? (Смотрит на всех в упор – и вдруг, неожиданно прозрев.) **Муравьям! Трудовымму-ра-вьям!** Только не эцитонам!.. (Резко отодвинув стул, выходит из-за стола. В сердцах ломает пополам палку, бросает обломки в угол веранды. Уходит в сад. Скрывается за углом дачи.) [Михалков_4 1982].*

Для этого типажа характерна четкая общественная позиция и следование ценностям, которые тесно связаны с политическим курсом СССР, именно поэтому таких персонажей можно встретить в пьесах, написанных по принципам социалистического реализма.

3.5.6. Молодой перспективный интеллигент

Молодой перспективный интеллигент – типаж нового поколения (инженер-испытатель *Юрий Павлов* [Азерников_2 1990], учёный-физик *Карпов Максим Павлович* [Алешин_2 1978], физик *Электрон Евдокимов* [Радзинский 2004], аспирант *Игорь* [Азерников_1 1985], аспирант-историк *Костик* [Зорин_3 2016], комедиограф *Вилкин* [Зорин_6 1974], физик *Феликс* [Радзинский 2004], учёный-историк *Ложкин* [Зорин_1 1974]).

Яркой отличительной чертой всех этих персонажей является уверенность в себе, которая актуализируется в речи благодаря использованию иронической и игровой тональностей. Большинство этих героев искренне увлечены своей работой и обладают талантом:

- *Евдокимов. А может, я великий учёный... Смейся, смейся. Вот я сижу здесь среди орлов с обрезанными крыльями. А может быть, я разработал такой опыт... <...>Но даже тебе нужно немного романтики. И ты придумала эти глупые звонки по телефону. И он знает, что это ты звонишь. И ты знаешь, что он это знает. Сентиментальные развлечения кибернетической машины* [Радзинский 2004];
- *Владыкина (поняла, засмеялась). Я к вам по такому делу. Мы проводим анкету среди молодых талантливых учёных. Что вы смеетесь?*
Евдокимов. «Талантливых»здесь не говорят. У нас употребляют термин«сильный»или ещё«тянет», «не тянет»[Радзинский 2004].

Молодые перспективные интеллигенты становятся новыми «героями времени»в драматургии рассматриваемого периода. Наделенные обаянием и

остроумием, они, как правило, являются главными положительными персонажами.

3.5.7. Беспринципный карьерист (псевдоинтеллигент)

Беспринципный карьерист (псевдоинтеллигент) – типаж, контрастирующий с предыдущим типажом. Таких персонажей следует назвать псевдоинтеллигентами, поскольку их речевое поведение, включающее нарочитую вежливость и обходительность, выражающееся в соблюдении этикетных норм, представляет собой речевую маску. К таким персонажам относятся врач *Скуратов Аркадий Сергеевич* [Михалков_3 1982], литературный критик *Шабина Агния Николаевна* [Розов_1 1983], научные сотрудники *Бармин Глеб Владимирович* [Алешин_2 1978] и *Морозов Виктор Андреевич* [Алешин_1 1978]. Псевдоинтеллигенты склонны оправдывать свои пороки новыми современными «нормами», манипулировать людьми и совершать поступки исходя из прагматического расчёта:

- *Морозов. Прости, Ася, но я заурядный человек. Это великие люди живут жертвенной жизнью, и человечество ставит им за это памятники. А мы, все прочие, эгоисты. Но при этом мы делаем что-то полезное для других. Так не суди меня мерой, для которой я не гожусь. Таких, как я, большинство* [Алешин_1 1978];
- *Скуратов. А вы поглядите повнимательнее вокруг себя. Где вы видите эту правду и справедливость? <...> Простите меня, но мне обидно за вас лично. Вы вот дожили до своего шестидесятилетия, а за науку у вас только один орден. Я не говорю о военных наградах... А много ли раз вы были за рубежом? Раз-два – и обчёлся, да и то... сами знаете где!*
Щеглов. Я не желаю вас больше слушать!
Скуратов (мягко). Иван Иванович! Дорогой мой учитель! Просто вы честнее, вы чище многих, с которыми вы каждый день общаетесь, которых вы поддерживаете, рекомендуете, которым пожимаете руки и

за которых голосуете на учёном совете, на собраниях... Уверю вас! Вы просто добрейший, милейший, несовременный вы человек! И то, что для одних норма, то для вас нонсенс [Михалков_3 1982].

Их истинная сущность раскрывается в обличительных репликах других персонажей, в то время как они сами лишь изредка снимают маску (например, оставшись в одиночестве). Особенностью самоподачи псевдоинтеллигентов является нарочитая самоуверенность и убеждённость в своём успехе. Как правило, такие персонажи выступают в роли антагонистов интеллигентов-правдоискателей и пожилых профессоров.

Таким образом, в 1960-1980-е гг., помимо устоявшихся типов героев-интеллигентов, наследующих черты прошлых эпох (пожилые интеллигентные дамы, правдоискатели, неудачники, творческие интеллигенты и богема), в галерее интеллигентов появляются персонажи, которые успешно строят свою карьеру в науке: советские пожилые профессора, придерживающиеся коммунистических идеалов, молодые и перспективные учёные и деятели культуры, а также отрицательные герои-карьеристы, которые за маской интеллигентности скрывают свою сущность.

Выводы по третьей главе

1. Для описания речевого поведения персонажей, принадлежащих к одной социальной группе, предлагается методика, состоящая из трёх аспектов: следование этикетным нормам, предпочтение тональности общения и оценочность общения.
2. Моделируя речевое поведение героев-интеллигентов, драматурги значительное внимание уделяют этикетной составляющей речи. Авторы описывают героев-интеллигентов как носителей норм этикета, следование которым реализуется в способах обращения, а также этикетных речевых действиях. Анализ обращений в разных коммуникативных ситуациях дружеского, делового, соседского, семейного и романтического общения

показал, что в речи героев представлены обращения по имени-отчеству, по полной и сокращенной форме имени, по фамилии, по прозвищу; по роду деятельности; по терминам родства. Конструируя речевое поведение представителей старшей интеллигенции, авторы обращались к архаичным лексемам. В речи героев старшего и среднего поколения часто встречаются сочетания со словами «мой друг» и определениями «милый» и «дорогой». Особенность речи молодых персонажей выражается в наличии большого разнообразия сокращённых форм имени, прозвищ. Используя стандартные прототипические формулы приветствия, прощания и благодарности драматурги, индивидуализируют реплики, обогащают их экспрессивной лексикой, иноязычными конструкциями, языковой игрой, восклицательными конструкциями и ремарками. Значительное место в речи персонажей занимают косвенные способы выражения этикетных речевых действий, включающие элементы пожелания, просьбы, совета, приглашения, благодарности, тесно переплетающиеся между собой и приобретающие разные значения в зависимости от тональности общения.

3. Наиболее предпочтительными видами тональности общения в речи героев-интеллигентов являются вежливая, восторженная, ироническая и игровая тональность. При конструировании диалогов с участием представителей интеллигенции драматурги демонстрируют, что для этой социальной группы большое значение имеет внешняя сторона речи, что выражается в склонности персонажей к метаязыковой рефлексии метафоричности речи, использованию языковой игры и иронии.
4. Этическая составляющая речи героев-интеллигентов в большей степени сконцентрирована в оценочных репликах, содержащих комплимент, неодобрительную оценку, высказывания-портреты, самоподачу и транслирующих их ценностные установки. Героями-интеллигентами высоко оцениваются как внешние, так и внутренние человеческие качества: доброта, воспитанность, честность, отзывчивость, скромность, смелость, интеллект, профессионализм, творческие способности, уникальность и

незаурядность и т. п. Compliments содержат широкий диапазон средств выразительности речи и характеризуются индивидуализированностью. Отрицательно оцениваются такие качества, как беспринципность, подхалимство, тщеславие, цинизм, эгоизм, двуличие, равнодушие и т. п. Лексикон, использующийся для выражения неодобрительной оценки, характеризуется отсутствием бранной «грубопросторечной» и жаргонной лексики и преимущественно составляет терминологию, описывающую антиобщественную, социально вредную деятельность или медицинские диагнозы, связанные с нарушением психического здоровья. При этом герои предъявляют высокие требования к своим чертам характера и успехам. Положительная самопрезентация характерна для представителей творческой интеллигенции и часто сопровождается авторской иронией. В целом же герои-интеллигенты предстают как рефлексирующие персонажи, склонные к самокритике, сомнениям, терзаниям и умалению собственных достижений.

5. С учетом лексико-стилистических и коммуникативно-прагматических особенностей речи героев-интеллигентов было выделено семь вариаций лингвокультурного типажа «интеллигент», которые отражают поколенческие, профессиональные и личностные различия драматических персонажей 1960-1980-х гг.: 1) пожилая интеллигентная дама; 2) творческий интеллигент; 3) интеллигент-неудачник средних лет; 4) интеллигент-правдоискатель; 5) пожилой профессор с мировым именем; 6) молодой перспективный интеллигент; 7) беспринципный карьерист (псевдоинтеллигент).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Больше полувека лингвисты обращают свой интерес к речи интеллигенции: её фонетическим особенностям, созданию речевого портрета интеллигента, описанию лингвокультурного типажа «интеллигент», эволюции этого лингвокультурного типажа, языковой личности современной российской интеллигенции, описанию семиотического портрета интеллигента.

Культурные изменения, которые начали происходить с начала периода «оттепели», нашли своё отражение в воплощении драматических персонажей, являющихся представителями творческой, научной и технической интеллигенции. В это время часть советской интеллигенции начинает ощущать свою преемственность с дореволюционной интеллигенцией и играть «большую роль в формировании советского общества» [Рудакова 2020: 105]. Именно в эту эпоху образ советского интеллигента в художественной литературе и кинематографе «реабилитируется», т.е. начинает восприниматься преимущественно с положительной точки зрения.

В то же время в рассмотренной эволюции лингвокультурного типажа, которая была предложена О. А. Ярошенко [Ярошенко 2011], герой-интеллигент периода «оттепели» и послеоттепельного времени не рассматривается, однако, на наш взгляд, имеет право стать новым промежуточным звеном, «интеллигентом нового типа». Именно в этот период интеллигентом всё чаще называют «человека высокой культуры независимо от его социальной принадлежности» [Бельчиков 1995: 68].

Обращение к драматургическому диалогу в качестве материала обусловлено пониманием под ним смоделированной в соответствии с общим авторским замыслом системой взаимосвязанных коммуникативных действий персонажей, выраженных в репликах и ремарках и оформленных по законам воспроизведённого реального речевого общения и правилам времени, ритма и темпа художественного пространства с целью раскрытия характеров персонажей в различных социокоммуникативных ситуациях, официальной и неофициальной сфер общения.

Драматургический диалог обладает полифункциональностью и может выполнять следующие функции: эстетическую, конституирующую, сюжетобразующую, социальную, коммуникативную. В драматургическом диалоге сконцентрированы сведения о социальных, психологических и этических качествах персонажей, их взаимоотношениях, социальном статусе, эмоциональном состоянии в момент речи и языковой компетенции, которые выявляются при обращении к субъективно-персонажному подтексту.

В моделировании речевого поведения персонажа особое место отведено одному из компонентов паратекста – авторским ремаркам, которые могут выступать в роли знаков, отражающих социокультурные, эмоционально-психологические и духовно-идеологические особенности моделируемой личности.

Персонаж драматургического текста – художественная модель, воплощённая автором в драматургическом диалоге, которая включает обобщённые и эстетически обработанные характеристики отдельного человека или группы лиц, объединённых по социальным, этническим, духовно-религиозным признакам. Как компонент художественного произведения персонаж является выразителем духа своей эпохи и выполняет характерные для данного времени социальные роли. Все социальные характеристики героя непосредственно влияют на его речь и репрезентируются с помощью единиц разных языковых уровней.

Материалом исследования послужил сформированный текстовый корпус, в который вошли пьесы и киносценарии 17 советских драматургов 1960-1980-х гг. В результате было отобрано более 100 персонажей, которых можно охарактеризовать как интеллигентов.

Поскольку речь представителей разных поколений интеллигенции подразумевает существенные различия, все выделенные персонажи были распределены на три поколенческие группы. К молодому поколению были отнесены персонажи в возрасте до 35 лет, к среднему поколению – герои от 35 лет, а нижняя граница старшего поколения была выбрана с учетом социального фактора – возраст наступления пенсионного возраста в СССР: для женщин от 55

лет, а для мужчин – от 60 лет. Больше 50% составили персонажи, относящиеся к среднему поколению.

Для анализа речевого поведения героев как представителей отдельной социальной группы была разработана комплексная двухуровневая модель, рассматривающая лексико-стилистические и коммуникативно-прагматические особенности персонажей.

В результате исследования удалось выявить лексико-стилистические маркеры и их роль в речевых партиях героев-интеллигентов. Авторы маркируют речь героев-интеллигентов посредством включения в текст художественного произведения лексем «интеллигентный», «интеллигент», «интеллигенция» и их производных с целью идентификации и самоидентификации персонажа, при этом социальный статус персонажа и коммуникативная ситуация оказывают непосредственное влияние на контекстуальное значение лексемы.

Профессиональная характеристика персонажей может быть актуализирована во всех структурных компонентах драматургического текста: в списке действующих лиц, авторских ремарках, а также в репликах героев. В частности, в ремарках, описывающих окружающую обстановку, авторы значительную роль уделяют описанию связанных с интеллектуальными занятиями атрибутов, таких как книги, справочники, научные журналы, инженерные, бухгалтерские и музыкальные инструменты. Профессии героев-интеллигентов связаны с наукой, медициной, журналистикой, образованием, культурой, архитектурой, инженерией, экономикой, юриспруденцией и др.

Наряду с разговорной лексикой, стилизующей устную речь, в репликах героев ярко представлены лексемы, относящиеся к книжному, высокому стилю, а также профессиональные термины из сферы искусства и науки, часто использующие в диалоге с ироническим оттенком.

Речь интеллигентов маркируется с помощью цитирования классических отечественных и зарубежных произведений разных исторических эпох, включения имён значимых деятелей культуры и науки, имён мифологических персонажей и литературных героев, прецедентных ситуаций, названий книг,

картин, музыкальных произведений, афористических и фразеологических выражений. Выбор цитат и прецедентных имён может быть обусловлен профессиональной деятельностью персонажей.

Знание героями иностранных языков и эрудированность авторы демонстрируют посредством включения иноязычных компонентов в их речь. Период «оттепели» исследователи считают очередным всплеском иноязычных вкраплений в художественной литературе, который связывают с влиянием зарубежной культуры в ту эпоху [Кожевникова 2011: 198]. Сознательное включение иноязычных компонентов в художественный текст является важным авторским стилистическим приёмом, который используется с целью придания тексту аутентичности, создания колорита, атмосферы, иронического и комического эффекта, а также придания образам персонажей таких черт, как начитанность и учёность. Среди более 50 транслитерированных иноязычных слов и выражений выделены этикетные формулы, строки из песен, афоризмы и варваризмы французского, латинского, английского и немецкого происхождения.

В речи персонажей, относящихся к другим социальным группам, также могут встретиться книжная лексика, прецедентные имена, цитаты и иноязычные вкрапления, однако в таком случае они претерпевают искажения, трансформации, что свидетельствует об иронической авторской позиции в отображении таких героев. Речевая характеристика персонажей, относящихся к другим социальным группам, позволяет авторам усилить социальный контраст действующих лиц.

На коммуникативно-прагматическом уровне речевое поведение героев-интеллигентов было рассмотрено в трёх аспектах:

- соответствие нормам этикета, использование этикетных формул;
- тональность общения;
- оценочность общения.

Следование нормам этикета выражается в способах реализации обращения и этикетных речевых действиях «Приветствие», «Прощание», «Благодарность». В речевых партиях представителей старшего и среднего поколения

интеллигенции преобладают архаические формы обращения, сочетания «*мой друг*» и определения *милый* и *дорогой*, в то время как для молодых персонажей характерно большое разнообразие сокращённых форм имени и прозвищ. Для выражения этикетных речевых действий в репликах героев-интеллигентов драматурги обращаются как к стандартизированным прототипическим формулам, так и косвенным способам выражения, а также индивидуализируют речь персонажей при помощи лексических, синтаксических средств и авторских ремарок.

Преобладание вежливой, восторженной, иронической и игровой тональностей в речи героев-интеллигентов демонстрирует стремление драматургов отразить склонность персонажей к метаязыковой рефлексии, метафоричности речи, использованию языковой игры и иронии, средств выразительности речи, аллюзий и намеков. Анализ нашего материала показал, что выделенные виды тональностей не являются строго противопоставленными друг другу, а их функционирование в речи героев носит диффузный характер. Создавая образы интеллигентов, авторы стремятся отразить в их речевой характеристике способность искусно владеть словом, адаптироваться под коммуникативную ситуацию, переключаясь с одного культурного кода на другой.

В оценочных репликах, включающих комплимент, неодобрительную оценку, высказывания-портреты и самоподачу, находит отражение аксиологический компонент речи. Высоко оценивая достоинства окружающих, герои-интеллигенты склонны предъявлять к себе высокие требования, поддаваться рефлексии, самокритике, сомнениям, терзаниям и умалению собственных достижений.

Модель описания речевого поведения, включающая анализ лексико-стилистических и коммуникативно-прагматических особенностей, позволила рассмотреть речь героев-интеллигентов как представителей особой социальной группы и выделить семь вариаций лингвокультурных типажей героев-интеллигентов:

- пожилая интеллигентная дама;

- творческий интеллигент;
- интеллигент-неудачник средних лет;
- интеллигент-правдоискатель;
- пожилой профессор с мировым именем;
- молодой перспективный интеллигент;
- беспринципный карьерист (псевдоинтеллигент).

Настоящее диссертационное исследование имеет множество путей развития. Перспективой исследования может быть расширение диапазона этикетных речевых действий, видов тональности, способов выражения оценки, а также применение речевых жанров и внутрижанровых стратегий и тактик. Другой фокус исследования представляет сопоставление речи персонажей в авторском тексте и её воплощения в экранизациях и театральных постановках. Поскольку оно выполнено исключительно на материале драматургии, источниками также могут послужить тексты эпического рода литературы и кинематографические произведения разных исторических периодов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агапова, Т. В. Ценностно-смысловое содержание сознания интеллигенции в пространстве текста культуры / Т. В. Агапова. – Красноярск : КрасГАУ, 2015. – 136 с.
2. Ананьина, М. А. Прецедентные имена как средство передачи социального статуса человека в художественном тексте / М. А. Ананьина // Филология и лингвистика в современном обществе. – 2014. – С. 40-42.
3. Арязмова, О. В. Автор и персонажи художественного текста как репрезентанты вариативных типов речевой культуры (на материале повести А. В. Иличевского «Узкое небо, широкая река») / О. В. Арязмова // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в ВУЗе и школе. – 2016. – № 26. – С. 47-51.
4. Аристова, Н. С. Коммуникативные стратегии высокой тональности общения (на материале английской художественной литературы XIX-XX вв.): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Аристова Наталия Сергеевна. – Н. Новгород, 2007. – 191 с.
5. Артюшков, И. В. Внутренняя речь и её изображение в художественной литературе (на материале романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого) / И. В. Артюшков. – М-во образования Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т. М.: МПГУ, 2003. – 347 с.
6. Арутюнова, Н. Д. Диалогическая цитация (К проблеме чужой речи) / Н. Д. Арутюнова // Вопросы языкознания. – № 1. – 1986. – С. 50-64.
7. Арутюнова, Н. Д. Жанры общения / Н. Д. Арутюнова // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – М.: Наука, 1992. – С. 32-40.
8. Афинская, З. Н. О языковой личности эмигранта / З. Н. Афинская // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – №. 11 (804). – С. 39-48.
9. Ачимова, С. Речевой портрет персонажа (на материале романа Ника Хорнби «Мой мальчик») / С. Ачимова, Б. М. Проскурнин // Мировая литература в контексте культуры. – 2007. – №2. – С. 180-185.
10. Бабенко, Л. Г. Речевой поступок и речевой акт в структуре речевого жанра «Объяснение в любви» на материале художественного произведения Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах» / Л. Г. Бабенко, М. В. Ползунова // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. – 2008. – №16 (116). – С. 13-19.
11. Багдасарян, А. Г. Особенности взаимодействия дискурсов в пространстве драматургического текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Ани Гегамовна Багдасарян. – Ставрополь, 2019. – 281 с.
12. Багдасарян, Т. О. Тональный компонент модальности в коммуникации (на материале английского и русского языков): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Багдасарян Татьяна Олеговна. – Краснодар, 2000. – 175 с.
13. Балакай, А. А. Русские этикетные обращения с христианской семантикой / А. А. Балакай // Филология и человек. – 2017. – №. 4. – С. 115-121.

14. Баландина, Л. А. Языковая личность: особенности устной речи российской интеллигенции / Л. А. Баландина, Е. В. Ганина // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. – 2013. – №4 (12). – С. 72-75.
15. Балашова, Л. В. Русские речевые жанры / Л. В. Балашова, В. В. Дементьев. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2022. – 832 с.
16. Балухатый, С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С. Д. Балухатый. – Л.: Academia, 1927. (Вопросы поэтики: Непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств. Вып. IX.). – 186 с.
17. Безрокова, М. Б. Основные подходы к исследованию языковой личности: общая характеристика / М. Б. Безрокова // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2011. – № 16. – С. 148-155.
18. Беляева, А. Ю. Особенности речевого поведения мужчин и женщин (на материале русской разговорной речи): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Беляева Анна Юрьевна. – Саратов, 2002. – 184 с.
19. Белунова, Н. И. Категория речевого общения и особенности её реализации в тексте дружеского письма (на материале писем творческой интеллигенции конца 19 – начала 20 веков): научные доклады высшей школы / Н. И. Белунова // Филологические науки. – 1998. – № 2. – С. 78-88.
20. Бельчиков, Ю. А. К истории слов интеллигенция, интеллигент / Ю. А. Бельчиков // Филологический сборник. К 100-летию со дня рождения академика В. В. Виноградова. М., 1995. – С. 62-69.
21. Бец, М. В. Интерпретация как средство изучения коллективной языковой личности / М. В. Бец // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – №36. – С. 45-53.
22. Бобрик, М. А. Механизмы прагматикализации в истории русской формулы прощания счастливо / М. А. Бобрик // Вопросы языкознания. – 2021. – №. 1. – С. 70-83.
23. Бобырева, Е. В. Лингвокультурный типаж «интеллигент» в западноевропейской и русской картинах мира / Е. В. Бобырева, О. А. Дмитриева // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2010. – Т.4., №1. – С. 29-42
24. Богатырева, А. И. Языковая личность персонажа в дискурсивном представлении: герой-антагонисты в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / А. И. Богатырева, С. А. Кошарная // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2021. – №2. [электронный ресурс] URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/20FLSK221.pdf>
25. Богин, Г. И. Модель языковой личности в её отношении к разновидностям текстов: автореф. дис. ... докт. филол. наук / Георгий Исаевич Богин. – Л., 1984. – 31 с.
26. Бойко, Б. Л. Принципы моделирования речевого портрета носителя социально-группового диалекта (к проблеме создания речевого портрета человека на войне) / Б. Л. Бойко // Армия и общество. – 2008. – №. 2. – С. 114-121.

27. Бойко, О. В. Коммуникативная игра в «Диалог глухих» (на материале пьесы Л. Зорина «Покровские ворота») / О. В. Бойко // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – №45. – С. 40-44.
28. Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н. С. Болотнова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. – 312 с.
29. Боргер, Я. В. Комплексный анализ речевых актов негативной реакции: на материале современных драматических произведений: дис ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Яна Викторовна Боргер. – Тюмень, 2004. – 173 с.
30. Борисова, Е. Б. Образ персонажа в художественном дискурсе: содержательные аспекты междисциплинарного анализа /Е. Б. Борисова // Лингводидактика и лингвистика в вузе: традиционные и инновационные подходы: сборник научных статей по материалам V Международной научно-практической конференции, г. Ярославль, 19-20 мая 2023 г. – Ярославль: Изд-во ЯГТУ, 2023. – С. 8-15.
31. Борисова, Е. Б. Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20 / Борисова Елена Борисовна. – Самара, 2010. –42 с.
32. Борисова, И. Н. Категория цели и аспекты текстового анализа / И. Н. Борисова // Жанры речи. – Саратов : Государственный учебно-научный центр «Колледж», 1999. – С. 81-97.
33. Борисова, И. Н. Непрямая коммуникация в речевой систематике /И. Н. Борисова // Прямая и непрямая коммуникация. – Саратов : Государственный учебно-научный центр «Колледж», 2003. – С. 60-71.
34. Борисова, И. Н. Речевая практика в аспекте прагматической системности / И. Н. Борисова // Экология языка и коммуникативная практика. – 2014. – № 2(3). – С. 214-229.
35. Борисова, И. Н. Речевой поступок как единица коммуникативной практики / И. Н. Борисова // Вестник Гуманитарного университета. – 2014. – № 4(7). – С. 88-97.
36. Борисова, И. Н. Русский разговорный диалог: Структура и динамика/ И. Н. Борисова. Изд-е 3-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 320 с.
37. Борисова, М. Б. Слово в драматургии М. Горького/ М. Б. Борисова.– Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1970. – 198 с.
38. Борисова, М. Б. Социально-типичное и индивидуальное в речевом портрете персонажа драмы (персонажи-интеллигенты в пьесах А. П. Чехова и М. Горького)/ М. Б. Борисова// Словоупотребление и стиль писателя. Вып.3: Межвуз. Сб. / под ред. Д. М. Поцепни. – Спб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2006. – С. 20-35.
39. Борисова, М. Б. Стилистические контрасты в драматургии М. Горького (по материалам ранних пьес об интеллигенции) / М. Б. Борисова// Словоупотребление и стили М. Горького: описание семантико-стилистической системы писателя. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1968. – С. 33-45

40. Борисова, М. Б. Типы подтекста в жанре драмы (на материале русской драматургии II половины XIX – начала XX в.) / М. Б. Борисова // Вестник Литературного института им. А. М. Горького – 2008. – №2. – С. 8-16.
41. Бочавер, С. Ю. Связность драматического текста и сценическая коммуникация: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Бочавер Светлана Юрьевна. – М., 2012. – 222 с.
42. Бочина, Т. Г. Устойчивое ироническое сравнение / Т. Г. Бочина // Преподавание и изучение русского языка и литературы в контексте современной языковой политики России : материалы IV Всероссийской научно-практической конференции Российского общества преподавателей русского языка и литературы, Нижний Новгород, 23–25 мая 2002 года. – Н. Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2002. – С. 39-41.
43. Брусиловская, Л. Б. Роль европейской культуры в самоидентификации поколения «шестидесятников» / Л. Б. Брусиловская // Диалог культур и цивилизаций : сборник трудов III Международной научно-практической конференции, Москва, 14–16 апреля 2022 года / под общей редакцией Ч. Б. Далецкого, А. Ю. Платко. – М.: Московский государственный лингвистический университет, 2022. – С. 142-150.
44. Брусиловская, Л. Б. Самоидентификация советской научной интеллигенции в период «оттепели» (на примере фильма М. Ромма «Девять дней одного года») // Л. Б. Брусиловская // Диалог культур и цивилизаций : материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 15–16 марта 2019 года / под общей редакцией Ч. Б. Далецкого, А. Ю. Платко. – М.: Московский государственный лингвистический университет, 2019. – С. 65-69.
45. Будагов, Р. А. Писатели о языке и язык писателей / Р. А. Будагов. – М., 1984. – 280 с.
46. Бушуева, Л. А. Прецедентные феномены как репрезентанты поступков / Л. А. Бушуева // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2020. – Т. 22, № 3(83). – С. 802-810.
47. Быкова, Л. В. Немецкоязычная культура как сфера-источник прецедентных феноменов в современных российских печатных СМИ: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Быкова Людмила Владимировна. – Сургут, 2009. – 210 с.
48. Валеева, А. Ф. Концептуально-теоретические подходы к анализу языкового поведения / А. Ф. Валеева // Вопросы филологии. – 2003. – №2. – С. 137-148.
49. Ван, Л. Описание прямого и косвенного комплиментов по теории речевого акта / Л. Ван // Сборник избранных статей по материалам научных конференций ГНИИ «Нацразвитие» : Материалы конференций ГНИИ «Нацразвитие», Санкт-Петербург, 25–30 апреля 2019 года / вып. ред. Ю. Ф. Эльзесер, отв. за вып. С. В. Викторенкова. Т. Ч. 2. – СПб.: Частное научно-образовательное учреждение дополнительного профессионального образования

Гуманитарный национальный исследовательский институт «Нацразвитие», 2019. – С. 146-150.

50. Варфоломеева, И. В. Дискурсивное событие выражения благодарности в естественной коммуникации в английском и русском языках / И. В. Варфоломеева // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота. – 2010. – №11. – С. 134-137.

51. Вечкина, О. В. Нарушение этических норм как одна из причин коммуникативных неудач в общении / О. В. Вечкина // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2010. №2. – С. 14-17.

52. Вехи; Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909-1910 / сост., коммент. Н. Казаковой; предисл. В. Шелохаева. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 462 с.

53. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы // Избранные труды / В. В. Виноградов. – М., 1980. – 360 с.

54. Винокур, Т. Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения / Т. Г. Винокур. – М.: Наука, 1993. – 172 с.

55. Винокур Т. Г. Речевой портрет современного человека / Т. Г. Винокур // Человек в системе наук. М., 1989. – С. 361-369.

56. Вислоцкая, М. Искусство любви / М. Вислоцкая // Советский красный крест. – 1989. № 9. – С. 18-19.

57. Влахов, С. И. Непереводимое в переводе / С. И. Влахов, С. И. Флорин. – М.: Международные отношения, 1980. – 340 с.

58. Волькенштейн, В. М. Драматургия. Метод исследования драматургических произведений / В. М. Волькенштейн. – М.: Новая Москва, 1923. – 181 с.

59. Габдуллина, А. Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке (на примере американской драматургии первой половины XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Габдуллина Альфия Рафагатовна. – Уфа, 2009. – 22 с.

60. Гаспаров, М. Л. Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность / М. Л. Гаспаров // Русская интеллигенция: история и судьба. М.: Наука, 2000. – С. 5-14.

61. Гаспаров, М. Л. Русская интеллигенция как отводок европейской культуры интеллигентность / М. Л. Гаспаров // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология: Материалы международной конференции Неаполь, май 1997 / сост. Б. А. Успенский Россия/ Russia. Новая серия под ред Н. Г. Охотина. Вып. 2 [10]: Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: История и типология. М.: О.Г.И., 1999. – С. 20-28.

62. Гафарова, А. С. Речевой портрет: социолингвистические характеристики: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Гафарова Асия Султановна. – Тверь, 2006. – 20 с.

63. Гафурова У. А., Акбаров О. А. Теоретические понятия речевого портрета и языковой личности / У. А. Гафурова, О. А. Акбаров // Science and innovation. – 2022. – Т. 1. – №. В8. – С. 913-918.

64. Гетте, Е. Ю. Речевое поведение в гендерном аспекте : проблемы теории и методики описания): дис ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Гетте Елена Юрьевна. – Воронеж, 2004. – 268 с.
65. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. –Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.
66. Гладров, В.Контрастивное изучение моделей речевого поведения / В. Гладров, Е. Г. Которова // Жанры речи. – 2015. – № 2(12). – С. 27-39.
67. Гладров, В. Модели речевого поведения в немецкой и русской коммуникативной культуре / В. Гладров, Е. Г. Которова.– М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. – 472 с.
68. Глебкин, В.В. Можно ли «говорить ясно» об интеллигенции? / В. В. Глебкин // Труды по культурной антропологии. М.: Восточная литература, 2002. – С. 91-116.
69. Голованева, М. А. Коммуникативно-когнитивное пространство русской драмы конца XX века: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.01/ Голованева Марина Анатольевна. – Волгоград, 2013. – 40 с.
70. Голованева, М. А. Диалогическая речь в коммуникативно-когнитивном пространстве драмы / М. А. Голованева// Текст и дискурс: учебное пособие для магистрантов / Н. Ф. Алефиренко, М. А. Голованева, Е. Г. Озерова, И. И. Чумак-Жунь. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2019. – 232 с.
71. Голубева, И. В. Опыт создания коллективного речевого портрета (на материале экспрессивного синтаксиса мемуарной прозы): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Голубева Ирина Валериевна.– Краснодар, 2002. – 48 с.
72. Гольдин, В. Е. Обращение: теоретические проблемы / В. Е. Гольдин / под ред. Л. И. Баранниковой. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 136 с.
73. Гольдин, В. Е. Жанровая организация речи в аспекте социальных взаимодействий / В. Е. Гольдин, О. Н. Дубровская // Жанры речи / под ред. В. В. Дементьева. –Саратов : ГосУНЦ «Колледж», 2002. Вып. 3. – С. 5-17.
74. Гольдин В. Е., Сиротинина, О. Б. Внутринациональные речевые культуры и их взаимодействие / В. Е. Гольдин, О. Б. Сиротинина // Вопросы стилистики: проблемы культуры речи. – Саратов, 1993. – Вып.25. – С. 9-19.
75. Гордашникова, Д. С. Речевой портрет и языковая личность персонажа художественного произведения (на примере романа Д. Киза «цветы для Элджернона: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Гордашникова Диана Сергеевна – Тверь, 2021. – 24 с.
76. Горяинова, Н. Н. Стратегии и тактики речевого поведения с применением высказываний похвалы и одобрения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Горяинова Наталья Николаевна. – Ставрополь, 2010. – 20 с.
77. Григорьева, В. С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный аспекты / В. С. Григорьева. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. – 288 с.
78. Гридина, Т. А. Языковая игра в художественном тексте / Т. А. Гридина. Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2008. – 165 с.

79. Гулакова, И. И. Коммуникативные стратегии и тактики речевого поведения в конфликтной ситуации общения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01, 10.02.19 / Гулакова Ирина Ивановна. – Орел, 2004. – 151 с.
80. Гудков, Д. Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности / Д. Б. Гудков. –Изд-е 2-е, стереотип. – М.: ЛЕНАНД, 2020. – 152 с.
81. Дадян, С.Р. Конфликтный диалог в художественном произведении (на материале англоязычной художественной литературы XX – начала XXI в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19, 10.02.04 / Дадян Стелла Робертовна. – Ростов-н/Д., 2012. – 25 с.
82. Дакоро, М. А. Специфика советской интеллигенции / М. А. Дакоро // Социально-гуманитарные знания. – 2014. – №. 7. – С. 250-256.
83. Дементьев, В. В. Непрямая коммуникация и её жанры / В. В. Дементьев. –Саратов, 2000. – 248 с.
84. Дементьев, В. В. Теория речевых жанров/ В. В. Дементьев.–М.: Знак, 2010. – 600 с.
85. Дементьев, В. В.Социопрагматический аспект теории речевых жанров: уч. пособие./ В. В. Дементьев, К. Ф. Седов–Саратов: Изд-во Саратовского педагогического института, 1998. – 107 с.
86. Диденко, Д. В. Проблемы интеллигенции в русской публицистике 1909-1912 гг. (полемика вокруг сборника «Вехи»): дис. ... к. ист. наук: 07.00.02 /Диденко Дмитрий Валерьевич. – М.: 2000. – 247 с.
87. Долинин, К. А. Интерпретация текста: Французский язык: учебное пособие / К. А. Долинин. – изд. 4-е. – М.: КомКнига, 2010. – 304 с.
88. Дотмурзиева, З. С. Прагматика англоязычного художественного текста и проблемы прагматики его перевода: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Дотмурзиева Земфира Сангиреевна. – Пятигорск, 2006. – 20 с.
89. Дьячкова, И. Г. Высказывания-похвалы и высказывания-порицания как речевые жанры в современном русском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Дьячкова Ирина Геннадьевна. – Омск, 2000. – 141 с.
90. Дьячкова, И. Г. Похвала и порицание как речевые жанры / И. Г. Дьячкова // Вестник Омского университета. Вып.3, 1998. – С. 55-58.
91. Дубровская, Е. М. Лингвокультурный типаж «человек богемы» (динамический аспект): дис ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Дубровская Елена Михайловна. – Новосибирск, 2017. – 230 с.
92. Дубровская, Е. М. Современное состояние теории лингвокультурных типажей / Е. М. Дубровская // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2024. – Т. 15, № 2. – С. 394-414.
93. Елина, Е. А. Социолингвистический аспект речи персонажей-военных (на материале русской прозы XIX-начала XX века): дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / Елина Евгения Аркадьевна. – Саратов, 1997. – 192 с.
94. Ермакова, Е. В. Подтекст и языковые средства его формирования в драматургическом тексте (на материале современной английской драмы): дис ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Ермакова Елена Валентиновна. – Саратов, 1995. – 170 с.

95. Ермакова, Е. В. Имплицитность в художественном тексте (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма) / Е. В. Ермакова / под ред. М.Б. Борисовой. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-а, 2010. – 200 с.
96. Ермакова О. П. Является ли ирония речевым жанром? (еще раз о некоторых особенностях иронии) / О. П. Ермакова // Жанры речи. 2014. №1-2 (9-10). – С. 74-80.
97. Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – М.:Изд-во Московского университета, 1957. – 448 с.
98. Жданович, М. А. Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге (на материале современной англоязычной прозы и драматургии): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Жданович Мария Александровна – Самара, 2009. – 22 с.
99. Жельвис, В. И. Эмотивный аспект речи. Психолингвистическая интерпретация речевого воздействия / В. И. Жельвис. – Ярославль, 1990. – 81 с.
100. Загинайко, О. Ю. Поэтика речевого поведения персонажа в военной прозе XX века: дис ... д-ра филос. наук: 6D020500 / Загинайко Ольга Юрьевна. – Алматы, 2013. – 163 с. [электронный ресурс]URL: <https://www.yumpu.com/xx/document/read/21536940/zaginaiko-dissertaciapdf>.
101. Зайцева, И. П. Концептосфера и эстетическая функция драматургического текста и дискурса / И. П. Зайцева // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2019, Т. 10, №3 – С. 673-686.
102. Зайцева, И. П. Современная драматургическая речь: структура, семантика, стилистика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Зайцева Ирина Павловна. – М., 2002. – 444 с.
103. Захарова, Е. П. Категория тональности в аспекте коммуникативной нормы / Е. П. Захарова // Проблемы речевой коммуникации.– Саратов: Изд-во Саратов.ун-та, 2008. – Вып. 8. – С. 171-178.
104. Звонарева, Л. У. 2005.03. 028. Садыкова-Выгорбина Д. М. Судьба русской лирической драмы 50-70-х годов: (А. Володин, А. Арбузов, В. Розов, А. Вампилов, В. Панова) / Л. У. Звонарева –Ташкент: Изд-во гос. пед. ун-та им. Низами, 2004. – 76 с // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2005. – №. 3. – С. 129-132.
105. Зиньковская, А. В. Драматургический дискурс как статусно новое дискурсивное образование А. В. Зиньковская // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. –2015. – №2 (153). – С. 36-42.
106. Зябликов, А. В. Люди искусства, образования и науки в драматургии Виктора Розова / А. В. Зябликов // Интеллигенция и мир. – 2020. – №4. – С. 56-71.
107. Игнатьева, Т. Г. Модельная личность западно-европейского средневековья: дама сердца Т. Г. Игнатьева // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2010. – №. 2 (10). – С. 88-92.

108. Интерпретация художественного текста : коллективная монография / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. – М.: Просвещение, 1989. – 206 с.
109. Ишмуратова, С. Р. Речевое поведение персонажа в художественном тексте (на материале художественной прозы В. П. Астафьева и В. М. Шукшина): дис ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ишмуратова Сулпан Рамилевна. – Уфа, 2016. – 172 с.
110. Ишмуратова, С. Р. Функционирование этикетных речевых жанров в художественном тексте (на материале произведений В. П. Астафьева, В. Г. Распутина, В. М. Шукшина) / С. Р. Ишмуратова // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1. – С. 1210.
111. Кабаков, И. И. 60-е-70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве / И. И. Кабаков. – Wiener Slawistischer Almanach, 1999. – 273 с.
112. Кадимов, Р. Г. Паронимическая аттракция в творчестве В. Маяковского и А. Вознесенского / Р. Г. Кадимов // Журнал «Фундаментальные исследования», 2014, № 12 (часть 5) – С. 1106 – 1110.
113. Казанкова, Е. А. Исследование речевого общения в лингвистике, лингвистической поэтике и семиотике / Е. А. Казанкова // Acta Linguistica. – 2012. – Т. 6. – №. 1.
114. Казанкова. Е. А. Лингво-семиотические закономерности отображения речевого общения в современной художественной прозе (на материале белорусских, русских и немецких повестей): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Казанкова Екатерина Алексеевна.–Минск, 2009. –27 с.
115. Казанкова, Е. А. Исследование речевого общения в лингвистике, лингвистической поэтике и семиотике / Е. А. Казанкова// Acta Linguistica. 2012. Т. 6. №. 1. URL: <https://www.actalinguistica.com/journal/index.php/al/article/viewFile/1/16>.
116. Каменская, Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова: дис ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Каменская Юлия Валерьевна. – Саратов, 2001. – 173 с.
117. Канунникова, И. А. Русская драматургия XX века: хрестоматия / И. А. Канунникова, А. М. Володин. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2016. – С. 410-413.
118. Каппушева, Л. М. Эзопов язык как способ ритуального разрушения советской идеологии в драматургии второй половины XX в. / Л. М. Каппушева // Гуманитарные и юридические исследования. – 2017. – № 3. – С. 189-195.
119. Карасик, В. И. Коммуникативная тональность / В. И. Карасик // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2008. №10. – С. 99-109.
120. Карасик, В. И. Коммуникативная тональность: типы и способы выражения / В. И. Карасик // Учёные записки национального общества прикладной лингвистики. – 2017. – № 2(18). – С. 75-89.

121. Карасик, В. И. Лингвокультурный типаж «русский интеллигент» / В. И. Карасик // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типаж: Сб. науч. тр. / под ред. В. И. Карасика. Волгоград: Парадигма, 2005. – С. 25-61.
122. Карасик, В. И. Язык социального статуса/ В. И. Карасик. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. – 333 с.
123. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс/ В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
124. Карасик, В. И. Лингвокультурный типаж: к определению понятия / В. И. Карасик, О. А. Дмитриева // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типаж: сб. науч. тр. / под ред. В.И. Карасика. Волгоград: Парадигма, 2005. – С. 5-25.
125. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов.– Изд. 7-е. М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с.
126. Каримова, И. Р. Коммуникативная организация драматического произведения: на материале пьес А. Галича, В. Максимова, А. Вампилова: дис ... канд. филол. наук: 10.02.01. / Каримова Ирина Рифовна. – Казань, 2004. – 141 с.
127. Карташкова, Ф. И. Коммуникативное поведение человека в ситуациях флирта (гендерный и семиотический аспекты) / Ф. И. Карташкова, А. А. Князева // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. –2016. –№2. – С. 25-34.
128. Картер, Е. В. Особенности речевой репрезентации элитарной языковой личности в конфликтной коммуникации (на материале современной русской прозы) / Е. В. Картер // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена–Вып. № 24, т. 6, – 2007. – С.29-36.
129. Китайгородская, М. В. Русский речевой портрет: фонохрестоматия / М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова. – М.: Изд-во «Наука», 1994. – 114 с.
130. Климова, С. М. Мифы о русской интеллигенции: Вехи XX века («начала» и «концы») / С. М. Климова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. –2003. –№5. – С. 26-36.
131. Князева, А. А. Специфика коммуникативного поведения человека в ситуациях флирта: гендерный аспект (на материале англоязычной художественной литературы): дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Князева Анастасия Андреевна. – Иваново, 2017. – 191 с.
132. Князева, Н. А. Средства индикации социального статуса литературного персонажа: аксиологический аспект (на материале Б. Шоу «Пигмалион» / Н. А. Князева // Актуальные вопросы филологических наук: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Казань, октябрь 2015 г.). – Казань: Бук, 2015. – С. 16-20.
133. Кожевникова Кв. Спонтанная устная речь в эпической прозе / Кв. Кожевникова. – Прага, 1971. – 165 с.
134. Кожевникова, М. А. Иноязычные вкрапления как компонент художественного текста (историографический аспект) / М. А. Кожевникова // Филология и человек. – 2011. – №. 4. – С. 192-200.

135. Козлова, Р. П. Герои «Поднятой целины» как коллективная и индивидуальная языковая личность / Р. П. Козлова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2005. – №. 2. – С. 23-29
136. Колокольцева Т. Н. Речевой портрет персонажа: синтаксический аспект / Т. Н. Колокольцева // Известия ВГПУ. 2015. №2 (97). – С. 88-94.
137. Колоян, Д. Л. Ухаживание как тип коммуникативного поведения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Колоян Дина Леонидовна.– Волгоград, 2007. – 247 с.
138. Коммуникативная стилистика текста : коллективная монография / Н. С. Болотнова, И. И. Бабенко, Е. А. Бакланова / под ред. проф. Н. С. Болотновой. – Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2011. – 492 с.
139. Красных, В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных – М.: Гнозис, 2003. – 375 с.
140. Кривченко, И. Б. Подходы к изучению авторских ремарок в драматургическом дискурсе / И. Б. Кривченко // Актуальные проблемы лингвистики, переводоведения и педагогики. – 2019. – № 1(6). – С. 49-53.
141. Крылова, И. А. Слово «легенда» в речевом употреблении и в словарном отражении: заимствование, функционирование, идеология / И. А. Крылова, Н. А. Тулякова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – №. 45. – С. 100-115.
142. Крысин, Л. П. Речевой портрет представителя интеллигенции / Л. П. Крысин // Современный русский язык: Социальная и Функциональная дифференциация / Рос. академия наук. Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова. – М.: Языки славянской культуры, М., 2003. – С. 483-495.
143. Крысин, Л. П. Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета / Л. П. Крысин // Русский язык в научном освещении. – 2001. – № 1. – С. 90-106.
144. Кубрякова, Е. С. О методике когнитивно-дискурсивного анализа применительно к исследованию драматургических произведений (пьесы как особые форматы знания) / Е. С. Кубрякова // Принципы и методы когнитивных исследований языка: сб. науч. трудов / отв. ред. Н. Н. Болдырев. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2008. – С. 30-45.
145. Кудрина, Н. А. Интертекстуальность и прецедентность: к вопросу о разграничении понятий / Н. А. Кудрина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2005. – №. 4. – С. 5-11.
146. Кузневич, З. А. Языковая личность в литературно-художественном дискурсе Эрнеста Хэмингуэя: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Кузневич Зинаида Аркадьевна.– Иркутск, 1999. – 154 с.
147. Кулакова, Е. А. Драматургический дискурс как объект исследований в лингвистике / Е. А. Кулакова // Осенние коммуникативные чтения: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Москва, 29 ноября 2019 г.) / отв. ред. О. Ю. Иванова. –

М.: Редакционно-издательский дом Российского нового университета, 2020. – С.111-123.

148. Куликова, Г. С. Синтез художественного и разговорного в сценической речи: дис.. канд. филол. наук: 10.02.01 / Куликова Галина Сергеевна. – Саратов, 1989. – 206 с.

149. Куркина, А. С. Коммуникативное поведение и коммуникативная личность носителя языка / А. С. Куркина, И. А. Стернин // Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2018. – № 3(39). – С. 112-127.

150. Курьянович, А. В. Элитарная языковая личность: опыт моделирования (на материале русского эпистолярия XX–XXI вв.) / А. В. Курьянович // Векторы благополучия: экономика и социум. – 2014. – №. 3 (13). – С. 100-110.

151. Кусов, Г. В. Оскорбление как иллокутивный лингвокультурный концепт : дис... канд. филол. наук: 10.02.19 / Кусов Геннадий Владимирович. – Краснодар, 2004. – 245 с.

152. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие / В. А. Кухаренко – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

153. Кучерявых, Ю. Н. Семантическая аппликация как проявление речевых склонностей и особенностей языковой игры лингвокультурного типажа «чудаковатого интеллигента-неудачника», воплощенного в образе главного героя романа А.Т. Аверченко «Шутка Мецената» / Ю. Н. Кучерявых // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2018. – №. 2 (125). – С. 116-121.

154. Лагутин, В. И. Проблемы анализа художественного диалога (к прагмалингвистической теории драмы) / В. И. Лагутин. – Кишинев «Штинца», 1991. – 98 с.

155. Лаппо, М. А. Самоидентификация: семантика, прагматика, языковые ресурсы / М. А. Лаппо. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2013. – 180 с.

156. Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин. – Л., 1974. – 284 с.

157. Лейко, И. М. Параметры описания речевого портрета языковой личности / И. М. Лейко, В. А. Маслова // Язык и социальная динамика. – 2012. – № 12-1. – С. 414-420.

158. Леонтович, О. А. Методы коммуникативных исследований / О. А. Леонтович. – М.: Гнозис, 2011. – 224 с.

159. Леорда, С. В. Речевой портрет современного студента: дис ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Леорда Светлана Владимировна. – Саратов, 2006. – 161 с.

160. Лимановская, И. Б. Взаимодействие англоязычного драматургического дискурса с функциональным потенциалом авторской ремарки / И. Б. Лимановская // Вестник СамГУ. 2011. №82 (1-1). – С. 225-230.

161. Лимановская, И. Б. Лингвистические средства выражения эмоций в авторских ремарках англоязычных пьес (диахронический аспект) /

И. Б. Лимановская // Семантика и прагматика дискурса: межвуз. сб. науч. ст. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Самар. гос. ун-т. – 2010. – С. 109-119.

162. Лотман, Ю. М. Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса) / Ю. М. Лотман // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология: материалы Международной конференции (Неаполь, май 1997 г.). М.: О. Г. И., 1999. – С. 122-149.

163. Лутовинова, О. В. «Лингвокультурный типаж» в ряду смежных понятий, используемых для исследования языковой личности / О. В. Лутовинова // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение. 2009. №3. – С. 225-228.

164. Макарова, О. С. Расширение сочетаемости и новые значения фразеологизмов в текстах СМИ / О. С. Макарова // Учёные записки Новгородского государственного университета. – 2016. – №. 4 (8). – С. 7.

165. Манина, С. И. Прагматические функции иноязычных вкраплений / С. И. Манина // Вестник Адыгейского государственного университета. – Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2010. – №. 1. – С. 95-98.

166. Мартьянова, С. А. Персонаж в художественной литературе : учебное пособие / С. А. Мартьянова. – Владимир : ВлГУ, 2014. – 84 с.

167. Маслова, В. А. Когнитивный и коммуникативный аспекты художественного текста: монография / В. А. Маслова. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2014. – 104 с.

168. Милехина, Т. А. Стилистические различия разговорного и художественного диалогов: дис... канд. филол. наук: 10.02.01 / Милехина Татьяна Алексеевна. – Саратов, 1988. – 170 с.

169. Миргалимова, Л. М. Трансформации английских и русских фразеологических единиц на основе нарушения уровней устойчивости, разработанных А. В. Куниным / Л. М. Миргалимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14. – №. 6. – С. 1916-1920.

170. Можяева, Н. Б. Сваха у Островского как просторечно-профессиональный тип старой Москвы / Н. Б. Можяева // Язык и личность / отв. ред. Д. Н. Шмелев. М.: Наука, 1989. – С. 53-58.

171. Морозова, И. Б. Коммуникативно-прагматическая роль авторской ремарки в художественном диалоге / И. Б. Морозова // Мова. – 2012. – № 17. – С. 36-41.

172. Морозова, И. Б. Речевое поведение персонажей личности сквозь призму её социальной принадлежности (на материале современного английского романа) / И. Б. Морозова // Наукові записки [Національного університету Острозька академія]. Сер.: Філологічна. – 2012. – № 26. – С. 224-228.

173. Москвин, В. П. Выразительные средства современной русской речи : тропы и фигуры / В. П. Москвин – 2-е изд., существ. перераб. и доп.. М.: Ленанд, 2006. – 376 с.

174. Мудрова, Е. В. Комплимент как первичный речевой жанр: автореф. дис...канд. филол. наук: 10.02.01 / Мудрова Екатерина Владимировна. – Таганрог, 2007. – 26 с.

175. Мухортов, Д. С. Об общем и частном в понятиях «языковая личность», «речевой портрет», «идиостиль» и «идиолект» (на примере вербального поведения современных политических деятелей) / Д. С. Мухортов // Политическая коммуникация: перспективы развития научного направления. – 2014. – С. 167-172.
176. Нахимова, Е. А. Интертексты, прецедентные имена, текстовые реминисценции и метафоры / Е. А. Нахимова // Политическая лингвистика. – 2006. – № 19. – С. 186-196.
177. Нехай, Т. А. Речевая характеристика главных героев повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» как отражение типа их речевой культуры / Т. А. Нехай // Международный научно-образовательный форум «Педагогика XXI века: вызовы и решения». Международная конференция «Приоритеты и стратегические направления развития педагогического образования в эпоху 4.0». – 2021. – С. 232-238
178. Никитина, Л. Б. Антропоцентристская семантика: образ *homo sapiens* по данным русского языка : учебное пособие /Л. Б. Никитина – 4-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2021. – 255 с.
179. Николаева, Т. М. «Социолингвистический портрет» и методы его описания / Т. М. Николаева // Русский язык и современность: Проблемы и перспективы развития русистики: Докл. Всесоюз. науч. Конф. Ч.2. М., 1991. – С. 69-74.
180. Николина, Н. А. Филологический анализ текста : учебное пособие / Н. А. Николина. – 3-е изд., стер.. – М.: Академия, 2008. – 255 с.
181. Одинцов, В. В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог / В. В. Одинцов. – М. Наука, 1973. – 104 с.
182. Павлов, Д. В. Речевой портрет как средство создания образа героев (на материале произведений Энтони Бёрджесса): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Павлов Денис Валерьевич. – Казань, 2022. – 204 с.
183. Панаева, Е. В. Функции специальной лексики в художественном тексте : на материале произведений М. А. Булгакова : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Панаева Елена Валерьевна. – М., 2005. – 24 с.
184. Панов, М. В. История русского литературного произношения VIII-XIX вв. / М. В. Панов–М.: Наука, 1990. – 453 с.
185. Панова, О. Л. Коммуникативно-прагматические средства создания речевой образности в современном драматургическом тексте (60-80-е гг. XX века): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Панова Ольга Леонидовна.–Волгоград, 2001. – 212 с.
186. Парсиева, Л. К. Диалог как компонент художественного текста / Л. К. Парсиева, Л. Б. Гацалова // Проблемы современной науки и образования. – 2016. – №. 31 (73). – С. 71-73.
187. Пасечная, Л. А. Речевой портрет немецкой молодежи в триллере А. Гётца «Умри тихо, мой ангел» / Л. А. Пасечная, В. Е. Щербина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2018. – №. 9 (132). – С. 197-201.

188. Пителина, Н. А. Интеллигенция в эпоху НТР (по произведениям И. Грековой 1960-х гг.) / Н. А. Пителина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 5(59). – С. 140-143.
189. Поливанов, Е. Д. Фонетика интеллигентского языка / Е. Д. Поливанов // Статьи по общему языкознанию / Е. Д. Поливанов. – М., 1968. – С. 225-235
190. Полищук, Г. Г. Речевое поведение в структуре художественного текста / Г. Г. Полищук // Проблемы речевой коммуникации. Межвузовский сборник научных трудов. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2000. – С. 152-156.
191. Полищук, Г. Г. Разговорная речь и художественный диалог / Г. Г. Полищук, О. Б. Сиротинина // Лингвистика и поэтика. М., 1979. – С. 188-199.
192. Полубиченко, Л. В. Речевой портрет коллективной культурно-языковой личности как проблема художественного перевода / Л. В. Полубиченко // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2020. – Т. 17. – №. 1. – С. 20-24.
193. Полубиченко, Л. В. Коллективная культурно-языковая личность москвича в романе «Мастер и Маргарита» и его англоязычных переводах / Л. В. Полубиченко // Вестник Российского нового университета. Серия: Человек в современном мире. – 2021. – № 2. – С. 72-77.
194. Попов, Ю. В. Скрытый смысл в структуре текста / Ю. В. Попов // Содержательные аспекты предложения и текста. Калинин: Издательство Калининского государственного университета. 1983. – С. 100-106.
195. Попова М. В. Взаимозависимость речевого и социального портретов говорящего / М. В. Попова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. №15 (754). – С. 188-198.
196. Профессиональная коммуникативная личность / Е. Ю. Лазуренко, М. С. Саломатина, И. А. Стернин. – Воронеж: «Истоки», 2007. – 194 с.
197. Прохоров, Ю. Е. Русские: коммуникативное поведение / Ю. Е. Прохорова, И. А. Стернин. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 238 с.
198. Рабенко, Т. Г. Приемы языковой игры в жанровой структуре флирта / Т. Г. Рабенко // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. – С. 233-242.
199. Рахманова, Л. И. Фразеологические обороты, заимствованные из западноевропейских языков без перевода / Л. И. Рахманова, В. Н. Суздальцева // Современный русский язык. Лексика. Фразеология. Морфология. — М.: АспектПресс, 2010. – 464 с.
200. Ренц, Т. Г. Романтическое общение в коммуникативно-семиотическом аспекте : дис... докт. филол. наук: 10.02.19 / Ренц Татьяна Гавриловна. – Волгоград, 2011. – 413 с.
201. Рогожина, Е. И. Ирония в речи героев-интеллигентов в пьесе Валентина Азерникова «Возможны варианты» / Е. И. Рогожина // Филологические этюды. – 2024. – № 27. – С. 368-371.
202. Рогожина, Е. И. Коммуникативная дуэль в творчестве Леонида Зорина / Е. И. Рогожина // Филологические этюды : сборник научных статей

молодых учёных Всероссийской научной конференции. В 3-х частях, Саратов, 24–25 апреля 2019 года. Том Выпуск 23. Часть I-III. – Саратов: Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, 2020а. – С. 276-281.

203. Рогожина, Е. И. Конфликтный диалог: структурный и семантический аспект (на материале сценариев Г. Горина «Формула любви» и «Тот самый Мюнхгаузен») / Е. И. Рогожина // Наука и общество: проблемы современных гуманитарных исследований: сб. трудов V Всероссийской очно-заочной научно-практической конференции студентов-стипендиатов ОРФ (Саратов, 16 ноября 2019 г.) / под ред. Д. Н. Конакова. – Саратов: ИЦ «Наука», 2020б. – С. 150-154.

204. Рогожина, Е. И. Маркеры конфликта в речи героев-интеллигентов в комедиографии Леонида Зорина / Е. И. Рогожина // Филологические этюды : Сборник научных статей молодых учёных Всероссийской научной конференции. В 3 ч., Саратов, 22–23 апреля 2020 года. Том Выпуск 24. Часть I-III. – Саратов: [б.и.], 2021а. – С. 258-262.

205. Рогожина, Е. И. Моделирование речевого поведения персонажей в драматургическом тексте: комплексный подход / Е. И. Рогожина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2022а. – Т. 22. – №. 4. – С. 385-391. DOI: 10.18500/1817-7115-2022-22-4-385-391

206. Рогожина, Е. И. Речезанровая структура флирта у советской интеллигенции: композитные жанры и субжанры (на материале драматургических текстов Л. Зорина и В. Азерникова) / Е. И. Рогожина // Жанры речи. – 2022б. – №. 4 (36). – С. 302-310. DOI:10.18500/2311-0740-2022-17-4-36-302-310

207. Рогожина, Е. И. Способы реализации речевого конфликта в пьесах Людмилы Петрушевской / Е. И. Рогожина // Наука и общество: проблемы современных гуманитарных исследований: сб. трудов IV Всероссийской очно-заочной научно-практической конференции студентов-стипендиатов ОРФ (Саратов, 17 ноября 2018 года) / под ред. Д.Н. Конакова. – Саратов: ИЦ «Наука», 2019. – С. 117-121.

208. Рогожина, Е. И. Языковые средства речевого конфликта в пьесе Григория Горина «Кто есть кто?» / Е. И. Рогожина // Studia Slavica. XIX Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн: Направление российских и восточноевропейских исследований Таллинского университета. 2021б. – С. 325-334.[электронный ресурс]URL. http://www.mkmf.net/images/doc/studia%20slavica_19_final.pdf.

209. Рогожина, Е. И. Субжанр «обращение» в речи героев-интеллигентов (на материале советской драматургии 1950-1980-х годов) / Е. И. Рогожина, А. Н. Байкулова // Жанры речи. – 2023. – №. 3 (39). – С. 260-266. DOI: 10.18500/2311-0740-2023-18-3-39-260-266

210. Романенко, А. П. Семиотический портрет интеллигента у М. Зощенко / А. П. Романенко // Русская интеллигенция и революция в литературе XX века: К 100-летию революции 1917 года. К 125-летию со дня рождения К. А. Федина: сборник научных статей / отв. ред. и сост. И. Э. Кабанова. – Саратов: ИЦ «Наука», 2018. – С. 387-394.

211. Романенко, А. П. Семиотический портрет советского служащего у И. Ильфа и Е. Петрова / А. П. Романенко, З. С. Санджи-Гаряева // Приращение смысла : Сборник научных статей к юбилею Татьяны Викторовны Шмелёвой / Научный редактор: А. Н. Сперанская. – М.: Общество с ограниченной ответственностью «Русайнс», 2021. – С. 172-185.

212. Романенко, А. П. Семиотический портрет советского человека у Булгакова / А. П. Романенко // Михаил Булгаков, его время и мы / Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего. – Krakow : Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ, 2012. – С. 831-840.

213. Ростовцева, С. А. Профессор Преображенский как модельная личность лингвокультурного типажа «врач-хирург»/ С. А. Ростовцева // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах : Материалы XII Международной научной конференции, Челябинск, 11–12 апреля 2024 года. – Челябинск: Челябинский государственный университет, 2024. – С. 334-339. – DOI 10.47475/9785727119631_334.

214. Рубцова, С. Н., Калашников, В. Е. Стереотипы в образе творческой интеллигенции в произведениях литературы и кинематографа / С. Н. Рубцова, В. Е. Калашников // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2017» : Всероссийский форум молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века», Москва, 20–24 ноября 2017 года. Том 3. – М.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет дизайна и технологии», 2017. – С. 58-61.

215. Рубцова, С. Ю. Английские прецедентные имена с положительными оценочными значениями в аспекте перевода / С. Ю. Рубцова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2011. – № 1. – С. 152-185.

216. Рудакова, И. В. Восприятие времени и пространства советской интеллигенцией 70-х годов / И. В. Рудакова // Манускрипт. – 2020. – Т. 13., №7. – С. 105-108.

217. Рудакова, И. В. Советский тип интеллигенции как социальное целое / И. В. Рудакова // Манускрипт. – 2021. – Т. 14., №. 3. – С. 515-518.

218. Руднев, П. А. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е. / П. А. Руднев. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 266 с.

219. Садикова, В. А. О единицах бытового и художественного диалога / В. А. Садикова // Язык и текст langpsy.ru. – 2015. – Т. 2. – №2. – С. 17-24.

220. Салмина, Л. М. Коммуникация. Язык. Мышление / Л. М. Салмина. – Казань: ДАС, 2001. – 169 с.

221. Седов, К. Ф. Общая и антропоцентрическая лингвистика / К. Ф. Седов. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2016. – 439 с.

222. Седов, К. Ф. Портреты языковых личностей в аспекте их становления (принципы классификации и условия формирования) / К. Ф. Седов // Вопросы стилистики: Межвуз. сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1999. – Вып. 28: Антропоцентрические исследования. – С. 3-29.

223. Седов, К. Ф. Речевая агрессия: теоретические проблемы / К. Ф. Седов // Речевая агрессия как свойство информационного пространства – Челябинск : Энциклопедия. 2011. – С. 5-43.
224. Седов, К. Ф. Становление структуры устного дискурса как выражение эволюции языковой личности: дис. ... докт. филол. наук: 10.02.01, 10.02.19 / Седов Константин Федорович. – Саратов, 1999. – 428 с.
225. Сейранян, М. Ю. Конфликтный дискурс: социолингвистический и прагмалингвистический аспекты / М. Ю. Сейранян. – М.: Прометей. 2012. – 96 с.
226. Семенова, А. А. Ремарки портретирования и поведения в пьесе В. В. Набокова «Событие» / А. А. Семенова // Нурғалиевские чтения-IX: Научное сообщество молодых учёных XXI столетия. Филологические науки : сборник статей G-globa Международной научно-практической конференции молодых учёных, посвященной 80-летию со дня рождения академика НАН РК, видного научного и общественного деятеля Рымғали Нурғали, Нур-Султан, 26–27 февраля 2020 года. – Нур-Султан: Мастер ПО, 2020. – С. 313-318.
227. Серебрякова, Е. Г. Шестидесятники и власть: от диалога к монологу / Е. Г. Серебрякова // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2012. – № 4. – С. 47-54.
228. Серебрякова, Р. В. Национальная специфика речевых актов комплимента и похвалы в русской и английской коммуникативных культурах: дис ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Серебрякова Руслана Вячеславовна. – Воронеж, 2002. – 202 с.
229. Сидорова, М. А. Речевой жанр «портретирование человека» в системе современного жанроведения / М. А. Сидорова // Вестник Омского университета. – 2003. – №. 4. – С. 159-165.
230. Сидорова, Т. Н. К вопросу о статусе интенсификаторов и их функционировании в текстах художественной литературы Т. Н. Сидорова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – №. 8 (31). – С. 30-35.
231. Синельникова, Л. Н. Дискурсивное пространство лингвокультурного типажа «профессор» / Л. Н. Синельникова // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2015. – №. 38. – С. 113-125.
232. Сиротинина, О. Б. Русская разговорная речь: Пособие для учителя / О. Б. Сиротинина. – М.: Просвещение, 1983. – 80 с.
233. Скляревская, Г. Н. Слово в меняющемся мире: русский язык начала XXI столетия: состояние, проблемы, перспективы / Г. Н. Скляревская // Исследования по славянским языкам. – 2001. – Т. 6. – С. 177-202.
234. Соколов, А. В. Два поколения советской интеллигенции: шестидесятники и восьмидесятники / А. В. Соколов // Мир России. Социология. Этнология. – 2007. – Т.16, № 3. – С. 74-111.
235. Соколов, А. В. Формула интеллигентности / А. В. Соколов // Вопросы философии. – 2005. – № 5. – С. 57-67.
236. Соколова, В. Л. Коммуникативная структура англоязычного художественного диалога (на материале англоязычной прозы и драмы XX века):

автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Соколова Вера Леонидовна. – М., 2008. – 27 с.

237. Степанов, А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. / А. Д. Степанов. -- М.: Языки славянской культуры. 2005. – 400 с.

238. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Вопросы языкознания. 1995. № 6. – С. 17-29.

239. Тарасов, Е. Ф. Социолингвистические проблемы теории речевой коммуникации / Е. Ф. Тарасов // Основы теории речевой деятельности. М.: Наука, 1974. – С. 255-273.

240. Теплинский, О. В. Научная интеллигенция в советском кинематографе (Основные тенденции репрезентации): автореф. дис. ...канд. ист. наук: 24.00.01 / Теплинский Олег Владимирович. – Краснодар, 2006. – 23 с.

241. Терновая, Л.О. Женские имена фронта и тыла / Л. О. Терновая // Государственная служба. – 2015. – № 2(94). – С. 18-21.

242. Трещалина, И.В. Языковая личность персонажа в прозе А. П. Чехова конца 80-х – начала 90-х годов (лексико-семантический аспект): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Трещалина Ирина Владимировна. – Тверь, 1998. – 167 с.

243. Толчеева, К. В. Изучение драматургического паратекста в отечественной науке: проблемы типологии и взаимодействия с драматургическим диалогом / К. В. Толчеева // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2014. – № 2 – С. 125-129.

244. Толчеева, К. В. Семантико-структурные и функциональные особенности пара-текста в модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Толчеева Ксения Витальевна. – Воронеж, 2007. – 24 с.

245. Томберг, О. В. Аксиологические характеристики художественных образов в англосаксонской поэтической лингвокультуре: дис. ... докт филол. наук: 10.02.04 / Томберг Ольга Витальевна. – Волгоград, 2019. – 486 с.

246. Томберг, О. В. Коммуникативные паттерны древнеанглийской лингвокультуры (на материале анализа художественных образов древнеанглийской поэзии) / О. В. Томберг // Коммуникативные исследования. – 2020. – Т. 7., № 3. – С. 659-682.

247. Трубецкой, Е. Н. кн. «“Вехи” и их критики» / Е. Н. Трубецкой // Московский еженедельник. – 1909. – № 23.

248. Уманская, М. Б. Контексты функционирования и средства выражения акциональных и модально-эмотивных авторских ремарок в англоязычной драматургии: дис ... канд. филол. наук: 10.02.04/ Уманская Маргарита Борисовна. – Пятигорск, 2006. – 178 с.

249. Фенина, В. В. Речевые жанры small talk и светская беседа в англо-американской и русской культурах: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Фенина Виктория Владимировна. – Саратов, 2005. – 254 с.

250. Федорова, Л. Л. Некоторые особенности речевого поведения представителей гуманитарной и технической интеллигенции / Л. Л. Федорова //

Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г. О. Винокура и современность. – М.: Научный мир, 1999. – С. 230-236.

251. Федосюк, М. Ю. Нерешенные вопросы теории речевых жанров / М. Ю. Федосюк // Вопросы языкознания. – 1997. – №5. – С. 24-28.

252. Фёдорова, Л. Л. Свет в окошке: слово как образ / Л. Л. Фёдорова.–М.: РГГУ, 2022. – 431 с.

253. Фисенко, А. Б. Диалог как форма художественной речи в литературном произведении / А. Б. Фисенко, О. М. Култышева // Нижневартковский филологический вестник. – 2019. – № 1. – С. 69-74.

254. Флоря, А. В. Высокие отношения, или диалог глухих: лингвоэстетика неоднозначности в пьесе Л. Зорина «Покровские ворота» / А. В. Флоря // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2017. №6. – С. 865-872.

255. Формановская, Н. И. Речевой этикет и культура общения: науч.-попул. / Н. И. Формановская. – М.: Высш. шк., 1989. – 159 с.

256. Фрейдина, Е. Л. Тональность речевого общения и её просодические маркеры / Е. Л. Фрейдина // Преподаватель XXI век. – 2015. – № 1-2. – С. 282-289.

257. Харченко, В. К. Языковая личность и «сверхконцептология» / В. К. Харченко // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. – 2014. – Т. 21. – №. 6 (177). – С. 39-46.

258. Харченко, Е. В. Модели речевого поведения в профессиональном общении/ В. К. Харченко. – Челябинск: Издательство ЮУрГУ, 2003. – 336 с.

259. Хисамова, Г. Г. Языковая личность персонажа в художественном диалоге / Г. Г. Хисамова // Вопросы филологии. – 2013. – №. 1. – С. 32-38.

260. Хисамова, Г. Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина)/ Г. Г. Хисамова. – М.: МПГУ, 2007. – 352 с.

261. Хлыстова, В. Г. Кинема как основная единица кинесики (на материале английского и русского языков) / В. Г. Хлыстова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2008. – №10. – С. 246-259.

262. Цурикова, Л. В. Проблема естественности дискурса в межкультурной коммуникации / Л. В. Цурикова. –Воронеж: Воронежский государственный университет, 2002. – 257 с.

263. Чалый, В. В. Причины коммуникативного поведения воздействующей языковой личности в содержании художественного текста (на примере произведений А. П. Чехова) / В. В. Чалый // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона: Материалы I Международной конференции. – Ростов-н/Д.: Изд-во Южного федерального ун-та, 2014. – С. 617-619.

264. Чеботникова, Т. А. Речевое поведение личности как зеркало времени // Человек в информационном пространстве / Т. А. Чеботникова. – 2011. – С. 131-136.

265. Чеботникова, Т. А. Речевое поведение личности в дискурсе художественного произведения: роли, маски, образы/ Т. А. Чеботникова. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2011. – 300 с.

266. Чеботникова, Т. А. Социальная роль и речевое поведение личности: инвариант и варианты / Т. А. Чеботникова // Russian Journal of Education and Psychology. – 2011. – Т. 8. – № 4. – С. 104.
267. Чеманова, Т. В. Актуализация когнитивно-речевого взаимодействия коммуникантов в диалогических и условно-диалогических текстах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Чеманова Татьяна Викторовна. – СПб., 2005. – 20 с.
268. Черкасс, И. А. Вербальные средства коммуникации в ситуациях флирта / И. А. Черкасс // Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – №6. – С. 278-290.
269. Черкасс, И. А. Типология речевых жанров: флирт как непрямой речевой жанр / И. А. Черкасс // Гуманитарные и социальные науки. – 2019. – № 6. – С. 241-251.
270. Черняева, А. Б. Функционирование обращения в дружеском письме творческой интеллигенции конца XIX-первой четверти XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Черняева Алла Борисовна. – СПб., 2008. – 24 с.
271. Чижевская, М. И. Язык, речь и речевая характеристика (вопросы изучения речи персонажа) / М. И. Чижевская. М.: Изд-во Московского университета, 1986. – 70 с.
272. Чистюхин, И. Н. О драме и драматургии: учебник для студентов гуманитарных вузов / И. Н. Чистюхин. – eBook, 2002. – 279 с.
273. Чичков, В. М. Кто еще не пришёл? (Завершение дискуссии: драматургия 80-х.) / В. М. Чичков // Литературная газета, 8 июня 1983 г.
274. Чжиянь, Ц. Модели речевого портрета и лингвопсихический портрет драматических персонажей в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» / Ц. Чжиянь // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2016. – Т. 8. – №. 5-2. – С. 190-194.
275. Чурилина, Л. Н. «Языковая личность» в художественном тексте / Л. Н. Чурилина. – 2-е изд., стереотип. – М.: Флинта : Наука, 2011. – 240 с.
276. Чурилина, Л. Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Чурилина Любовь Николаевна. – Москва, 2002. – 44 с.
277. Шаронов, И. А. Коммуникативы в естественных и в художественных диалогах / И. А. Шаронов // Экология языка и коммуникативная практика. – 2017. – №. 3. – С. 114-127.
278. Шаховский, В. И. Лингвистическая теория эмоций: монография / В. И. Шаховский. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.
279. Шведова, Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи / Н. Ю. Шведова. – М. 1960. – 377 с.
280. Шмелева, Т. В. Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи / под ред. В. Е. Гольдина. Саратов : Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1997. Вып. 1. – С. 88-98.
281. Шмелёв, Д. Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. (К постановке проблемы) / Д. Н. Шмелёв. – М.: Наука, 1977. 168 с.

282. Шпильман, М. В. Коммуникативная стратегия «речевая маска» (на материале произведений Аркадия и Бориса Стругацких): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Шпильман Марина Владимировна. – Новосибирск, 2006. – 23 с.
283. Щетинина, А. В. Истинный интеллигент, или тонконожка: образ интеллигента по данным лексикографических источников / А. В. Щетинина // Научный диалог. – 2018. – №8. – С. 88-106.
284. Языковые процессы современной русской художественной литературы : проза / Н. А. Кожевникова, В. В. Одинцов, Т. Г. Винокур и др.; отв. ред.: д-ра филол. наук А. И. Горшков, А. Д. Григорьева. М.: Наука, 1977. – 336 с.
285. Ярошенко, О. А. История одного слова / О. А. Ярошенко // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы : Материалы IV международной научно-практической конференции. В 2-х томах, Самара, 23–24 сентября 2009 года. Том 2. – Самара: Самарский государственный социально-педагогический университет, 2009. – С. 428-430.
286. Ярошенко, О. А. Основные составляющие образного компонента лингвокультурного типажа «русский интеллигент» / О. А. Ярошенко // Вестник Самарского государственного университета. – 2010. – № 3(77). – С. 147-153.
287. Ярошенко, О. А. Эволюция лингвокультурного типажа «русский интеллигент» // дис.... канд. филол. наук: 10.02.19 / Ярошенко Ольга Алексеевна. – Саратов, 2011. – 213 с.
288. Ярошенко, О. А. Эволюция понятийной составляющей лингвокультурного типажа «русский интеллигент» / О. А. Ярошенко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2010. – № 124. – С. 240-247.
289. Ярошенко, О. А. Штрихи к речевому портрету русского интеллигента / О. А. Ярошенко // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2010. – № 3. – С. 68-77.
290. Яшина, М. Г. Приемы и методы исследования культурно-маркированной лексики. / М. Г. Яшина [электронный ресурс] URL: https://istina.msu.ru/media/publications/articles/5ca/6ea/2088322/M.Yashina-30_giugno.doc. – 2009. – Т. 1.

СПИСОК СЛОВАРЕЙ И СПРАВОЧНИКОВ

1. Бабичев, Н.Т., Боровский Я.М. Словарь латинских крылатых слов: 2500 единиц / Н. Т. Бабичев, Я. М. Боровский / под ред. Я.М. Боровского. – 3-е изд., стер. – М.: Рус. яз., 1988. – 960 с.
2. Балакай, А. Г. Словарь русского речевого этикета / А. Г. Балакай. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2001. – 672 с.
3. БАС – Большой академический словарь русского языка. Т. 1-27. СПб., 2004-2021. (изд. продолж.).
4. БСЭ – Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969-1978.
5. БТСР – Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов; РАН, Ин-т лингвист. исслед. – СПб : Норинт, 1998. – 1535 с.
6. Епишкин, Н. И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. – М.: ЭТС, 2010. – 5140 с.
7. Жуков, А. В., Жукова, М. Е. Словарь современной русской фразеологии / А. В. Жуков, М. Е. Жукова. – М., 2015.
8. ИСЗиТС – Иллюстрированный словарь забытых и трудных слов из произведений русской литературы XVIII-XIX веков. – Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 1998. – 280 с.
9. КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962-1978. Т. 4: Лакшин – Мураново. – 1967.
10. МАС – Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.
11. Михельсонъ, М. И. Русская мысль и рѣчь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии : сборникъ образныхъ словъ и иносказаний : [в 2-х томах] Посмертное издание. – СПб.: Типографія Акц. Общ. «Брокгаузъ-Ефронъ», 1912.
12. Мокиенко, В. М., Никитина, Т. Г. Большой словарь русских поговорок / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 784 с.
13. Мокиенко, В. М., Никитина, Т. Г. Толковый словарь языка Совдепии / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – Харьков: Фолио-Пресс, 1998. – 701 с.
14. РДТ – Русский драматический театр: энциклопедия / под общ. ред.: М. И. Андреева [и др.]. – М.: Большая Рос. энцикл., 2001. – 565 с.
15. Серов, В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / В. В. Серов – 2-е изд. – М.: Локид-Пресс, 2005. – 880 с.
16. Сковородников, А. П. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / А. П. Сковородников. – 3-е изд., стереотип. – М.: ФЛИНТА, 2011. – 480 с.
17. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.
18. ТСИС – Толковый словарь иностранных слов Л. П. Крысина.- М: Русский язык, 1998. [электронный ресурс]. URL: <https://rus-foreign-words->

dict.slovaronline.com/359-

ich%20wei%C3%9F%20nicht%20was%20soll%20es%20bedeuten,%20da%C3%9F%20ich%20so%20traurig%20bin?ysclid=lt4rsosg22825433783.

19. ТСОШ –Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка : 72500 слов и 7500 фразеологических выражений; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Азъ, 1994. – 907 с.

20. ТСРР –Толковый словарь русской разговорной речи. Вып. 3. П – Р / сост. М. Я. Гловинская и др.; отв. ред. Л. П. Крысин. – 2-е изд. – М. Изд. дом ЯСК, 2020. – 824 с.

21. Фёдоров, А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка / А. И. Фёдоров – 3-е изд., испр. – М.: Астрель: АСТ, 2008. – 878 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ МАТЕРИАЛА

1. Азерников, В. З. Возможны варианты : пьеса / В. З. Азерников // Профессионал жизни. 1985. [электронный ресурс]URL: <https://theatre-library.ru/authors/a/azernikov>(Азерников_1)

2. Азерников, В. З. Отпуск за свой счёт : Комедии для театра и телевидения / В. З. Азерников. М.: «Искусство», 1990. [электронный ресурс]URL: https://royallib.com/read/azernikov_valentin/otpusk_zh_svoyschet.html#0 (Азерников_2).

3. Алексин, А. Г. Десятиклассники / А. Г. Алексин // Собрание сочинений в трёх томах / А. Г. Алексин. Т.3. Повести, пьеса, из блокнота. М.: Дет. лит., 1981. – С. 137-184. (Алексин_1)

4. Алексин, А. Г. Пойдем в кино? / А. Г. Алексин// Театр, 1977. № 7. – С. 157-176. (Алексин_2)

5. Алешин, С. И. Всё остаётся людям / С. И. Алешин // Советская драматургия – Л.: Лениздат, 1978. – С. 79-142. (Алешин_1)

6. Алешин, С. И. Лестница / С. И. Алешин // С. И. Алешин. Если... и другие пьесы. – М.: Искусство, 1978. – С. 69-125. (Алешин_2)

7. Арбузов, А. Н. Вечерний свет / А. Н. Арбузов // А. Арбузов Избранное. В 2-х т. Т. 2 / Коммент. Л. Нимвицкой.–М.: Искусство, 1981. – С. 425-500. (Арбузов_1)

8. Арбузов, А. Н. Воспоминание / А. Н. Арбузов// А. Арбузов Избранное. В 2-х т. Т. 2 /Коммент. Л. Нимвицкой.–М.: Искусство, 1981. – С. 709-773. (Арбузов_2)

9. Арбузов, А. Н. В этом милом старом доме / А. Н. Арбузов// А. Арбузов Избранное. В 2-х т. Т. 2 / Коммент. Л. Нимвицкой.–М.: Искусство, 1981. С. 351-424. (Арбузов_3)

10. Арбузов, А. Н. Выбор / А. Н. Арбузов// А. Арбузов Избранное. В 2-х т. Т. 2 / Коммент. Л. Нимвицкой.–М.: Искусство, 1981. – С. 283-350. (Арбузов_4)

11. Арро, В. К. Необычайный секретарь (Синее небо, а в нем облака). Пьеса. / В. К. Арро. // «Нева». 1984, №10; [электронный ресурс]URL: <https://theatre->

library.ru/files/a/arro_vladimir/arro_vladimir_10444.doc?ysclid=lka6jwtfdg250483713 (Арро_1)

12. Арро, В. К. Прощание с Ветлугиным (Синее небо, а в нем облака). Пьеса. / В. К. Арро. // «Нева». 1984, №10; [электронный ресурс]URL: https://krispen.ru/arro_v_10.docx (Арро_2)

13. Арро, В. К. Смотрите, кто пришёл / В. К. Арро. // Современная драматургия. – 1982. – № 2. – С. 59-90. (Арро_3)

14. Вампилов, А. В. Старший сын / А. В. Вампилов // Утиная охота: пьесы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – С. 88-171. (Вампилов_1)

15. Вампилов, А. В. Утиная охота / А. В. Вампилов// Утиная охота: пьесы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – С. 172-269. (Вампилов_2)

16. Володин, А.М. Осенний марафон: (печальная комедия) : киносценарий / А. М. Володин. –М.: Искусство, 1980. – 71 с. (Володин_1)

17. Володин, А. М. Назначение : пьеса А. М. Володин// С любимыми не расставайтесь! (сборник) / А. М. Володин – «Эксмо», 2012. – С. 103-154. (Володин_2)

18. Володин, А. М. Пять вечеров : пьеса / А. М. Володин// С любимыми не расставайтесь! (сборник) / А. М. Володин – «Эксмо», 2012. – С. 49-102. (Володин_3)

19. Володин, А. М. Старшая сестра: пьеса / А. М. Володин // Для театра и кино / А. М. Володин – М.: Искусство, 1967. – С. 53-86. (Володин_4)

20. Горин, Г. И. Кто есть кто? : Пьеса / Г. И. Горин. –М.: Агентство ФТМ, Лтд. 2016. – 40 с.

21. Жуховицкий, Л. А. Возраст расплаты / Л. А. Жуховицкий // Л. А. Жуховицкий. Трубоч на площади. – М. Искусство, 1987. – С. 7-85. (Жуховицкий_1)

22. Жуховицкий, Л. А. Выпьём за Колумба! / Л. А. Жуховицкий // Л. А. Жуховицкий. Трубоч на площади. – М. Искусство, 1987. – С. 152-222. (Жуховицкий_2)

23. Жуховицкий, Л. А. Жужа из Будапешта : комедия в 2 д. / Л. А. Жуховицкий // Песенка о любви и печали : комедии и легенды / Л. А. Жуховицкий. М.: Сов. писатель, 1990. – С. 273-378. (Жуховицкий_3)

24. Жуховицкий, Л. А. Одни, без ангелов / Л. А. Жуховицкий // Л. А. Жуховицкий. Трубоч на площади. – М. Искусство, 1987. – С. 86-151. (Жуховицкий_4)

25. Зорин, Л. Г. Добряки / Л. Г. Зорин // Л. Г. Зорин. Театральная фантазия. Одиннадцать пьес. М., «Искусство», 1974. – С. 143-212. (Зорин_1)

26. Зорин, Л. Г. Измена / Л. Г. Зорин // Л. Г. Зорин. Покровские ворота : пьесы. М.: Сов. писатель, 1979. – С. 557–591. (Зорин_2)

27. Зорин, Л. Г. Покровские ворота / Л. Г. Зорин // Л. Г. Зорин. Покровские ворота : пьесы / Л. Г. Зорин. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – С. 113-182. (Зорин_3)

28. Зорин, Л. Г. Театральная фантазия / Л. Г. Зорин // Л. Зорин. Театральная фантазия. Одиннадцать пьес. – М., «Искусство», 1974. – С. 281-346. (Зорин_4)
29. Зорин, Л. Г. Транзит / Л. Г. Зорин // Л. Г. Зорин. Театральная фантазия. Одиннадцать пьес. М., «Искусство», 1974. – С. 447-492. (Зорин_5)
30. Зорин, Л. Г. Энциклопедисты / Л. Г. Зорин // Л. Г. Зорин. Театральная фантазия. Одиннадцать пьес. – М., «Искусство», 1974. – С. 213–280. (Зорин_6)
31. Михалков, С. В. Дикари / С. В. Михалков // Собрание сочинений в шести томах / С. В. Михалков. Т.5. Театр для взрослых. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 124-169. (Михалков_1)
32. Михалков, С. В. Осторожно, листопад! / С. В. Михалков // Собрание сочинений в шести томах / С. В. Михалков. Т.5. Театр для взрослых. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 210-256. (Михалков_2)
33. Михалков, С. В. Пощечина / С. В. Михалков // Собрание сочинений в шести томах / С. В. Михалков. Т.5. Театр для взрослых. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 407-446. (Михалков_3)
34. Михалков, С. В. Эцитоны бурчелли / С. В. Михалков // Собрание сочинений в шести томах / С. В. Михалков. Т.5. Театр для взрослых. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 257-302. (Михалков_4)
35. Панова, В. Ф. Сколько лет, сколько зим! / В. Ф. Панова // Новый мир, №07, 1966. М.: Известия советов народных депутатов СССР. – С. 3-38.
36. Радзинский, Э. С. 104 страницы про любовь / Э. С. Радзинский.–М.:, изд-во «Вагриус», 2004. [электронный ресурс]URL: <https://lib-drama.narod.ru/radzinsky/104pages.html?ysclid=lm95wiidpo377893735>
37. Розов, В. С. Традиционный сбор / В. С. Розов // Избранное / В. С. Розов. –М.: Искусство, 1983. – С. 434-510. (Розов_1)
38. Розов, В. С. С вечера до полудня / В. С. Розов // Избранное / В. С. Розов. –М.: Искусство, 1983. – С. 511-571. (Розов_2)
39. Рошин, М.М. Валентин и Валентина / М. М. Рошин// Полное собрание сочинений (ПСС) в 5 т. Т.1. М.: ООО Издательская группа жизнь», 2007. – С. 375-439. (Рошин_1)
40. Рошин, М. М. Старый Новый год / М. М. Рошин// ПСС в 5 т. Т.2. М.: ООО Издательская группа жизнь», 2007. – С. 433-511. (Рошин_2)
41. Рязанов, Э. А. Сослуживцы / Э. А. Рязанов // Ирония судьбы, или с легким паром / Э. А. Рязанов, Э. В. Брагинский. М.: Советский писатель, 1983. – С. 127-190.