

*На правах рукописи*

БОЧАВЕР Светлана Юрьевна

**СВЯЗНОСТЬ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА  
И СЦЕНИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ**  
(на материале русской и испанской драматургии  
конца XIX - начала XX вв.)

Специальность 10.02.19 – Теория языка

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва – 2012

Работа выполнена в отделе теоретического и прикладного языкознания  
Федерального государственного бюджетного учреждения науки  
Института языкознания Российской академии наук

**Научный руководитель:**

член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор  
**Н.Д. Арутюнова**

**Официальные оппоненты:**

**И.А. Пильщиков**

доктор филологических наук,  
Институт мировой культуры  
Московского государственного университета  
им. М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник

**Е.Я. Шмелева**

кандидат филологических наук,  
Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН,  
старший научный сотрудник

**Ведущая организация: Санкт-Петербургский Государственный  
Университет**

Защита диссертации состоится «24» мая 2012 г. в \_\_\_ часов  
на заседании диссертационного Совета Д 002.006.03 при Институте  
языкознания РАН по адресу: 125009, г. Москва, Большой Кисловский пер.,  
д. 1, стр. 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке  
Института языкознания РАН.

Автореферат разослан «\_\_\_» апреля 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета кандидат филологических наук

\_\_\_\_\_/А.В. Сидельцев/

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Данная работа посвящена исследованию особенностей связности драматического текста и сценической коммуникации<sup>1</sup> в их взаимообусловленности. Драматический текст определяется как письменный текст, зафиксированный автором в виде пьесы, и обладающий связностью, которая понимается как ключевое свойство текста, проявляющееся в повторяемости элементов различных уровней.

В современной лингвистике наблюдается пик интереса к коммуникации, различным ее аспектам посвящено большое количество исследований, проведенных в конце XX – начале XXI веков, например, работы Г.Е. Крейдлина, М.А. Кронгауза (2004), Г.Г. Почепцова (2001), Т.Е. Янко (2001), коллективная монография «Современная речевая коммуникация» (2009), что подтверждает **актуальность** исследования сценической коммуникации как своеобразной разновидности речевого общения. Вместе с тем, в свете интереса современной лингвистики к исследованию различных типов текста изучение драматического текста позволяет расширить представления о тексте как таковом, в частности, уточнить, как в нем проявляется и функционирует одна из его важнейших категорий, связность. С другой стороны, в лингвистике драматический текст предстает как произведение речевого жанра, обладающее особой «целеориентированностью», которая определяет «не только связь отдельных реплик между собой, но и типы человеческого общения»<sup>2</sup> и структурирует, таким образом, бытование драматического текста в сценической коммуникации.

**Объектом** исследования является связность в драматическом тексте, рассматриваемая в работе в соотношении с условиями успешности сценической коммуникации.

**Предметом** исследования являются характерные для драматического текста конца XIX – начала XX вв. средства создания связности в их проекции на сценическую коммуникацию.

---

<sup>1</sup> Под сценической коммуникацией понимается передача сообщения в виде драматического текста от индивидуального адресанта к коллективному адресату. См. определение на с. 11-12.

<sup>2</sup> Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999. С. 649

**Цель** диссертации состоит в том, чтобы выявить и проанализировать взаимообусловленные особенности создания связности в драматических текстах и своеобразие сценической коммуникации, учитывая языковую специфику драматических текстов.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Проанализировать структуру драматического текста в связи с категорией адресованности и проследить проявления оппозиции *устная vs. письменная речь* в различных составляющих драматического текста.

2. Исследовать условия успешности сценической коммуникации и выяснить, каким образом специфика коммуникативных установок отражается на лингвистических особенностях текста. Изучить особенности реализации этих условий в драматических текстах конца XIX - начала XX веков.

3. Определить средства создания глобальной и локальной связности, присущие драматическому тексту, и рассмотреть их в свете его коммуникативной специфики.

4. Выявить и сопоставить средства создания когерентности и когезии, типичные для русского и испанского драматического текста.

5. Рассмотреть нарушения коммуникативных максим в связи с не конвенциональным использованием средств создания связности в драматических текстах данного периода.

#### **Материал исследования**

В качестве исследуемого материала были использованы тексты пьес, отобранные по хронологическому критерию. В общей сложности было исследовано: 50 текстов, из них 27 испанских и 23 русских. Наиболее ранний из них, «Чайка» А.П. Чехова, датируется 1896 годом, а наиболее поздний, «Елка у Ивановых» А.И. Введенского, – 1938 годом. Большая часть испанских текстов относится к концу 20-х – началу 30-х годов XX в. Кроме того, для выявления особенностей текстов и сценической коммуникации рассматриваемого периода было привлечено более 50 русских и испанских текстов, относящихся к другим историческим периодам. Многие тексты, проанализированные в работе, впервые стали объектом

лингвистического исследования. Для решения задач, поставленных в рамках данного исследования, были выбраны тексты, относящиеся именно к данному периоду, поскольку они наглядно демонстрируют как общие типологические особенности драматических текстов, так и вариативность реализации их наиболее устойчивых свойств, обусловленную различными коммуникативными установками.

**Научной и теоретической базой** изучения лингвистических особенностей драматических текстов и сценической коммуникации послужили работы по коммуникации и прагматике (Р.О. Якобсона, О.Г. Ревзиной и И.И. Ревзина, Ю.С. Степанова, Н.Д. Арутюновой, Е.В. Падучевой, В.З. Демьянкова, Г.П. Грайса, Дж. Остина, Дж. Серля, Д. Шпербера, Д. Уилсон), лингвистике текста (И.Р. Гальперина, О.И. Москальской, Е.С. Кубряковой, Т.М. Николаевой, А.А. Кибрика, Р.А. де Богранда, В. Дресслера, М.А.К. Хэллидея и Р. Хейсана), языку литературы (Г.О. Винокура, В.В. Виноградова, И.И. Ковтуновой, М.И. Шапира, И.А. Пильщикова, Н.А. Николиной, С.Т. Ваймана, Т.Б. Радбиля) и лингво-поэтике (В.П. Григорьева, О.Г. Ревзиной, Н.А. Фатеевой, Н.М. Азаровой) и др.

**Методы исследования.** В работе применялся ряд лингвистических методов: семантический и синтаксический анализ, логический анализ языка (по Н.Д. Арутюновой), прагматический анализ диалога, представленный в работах Е.В. Падучевой<sup>3</sup>, сравнительно-сопоставительный метод использовался при совместном рассмотрении и сопоставлении русского и испанского материала. При изучении роли средств создания когезии и когерентности в драматическом тексте применялся лингвопоэтический метод, понимаемый как «выявление мотивированности языковых единиц всех уровней в их проекции на целый текст»<sup>4</sup>. Для анализа фрагментов текста применяется метод комментирования, понимаемого в свете работ

---

<sup>3</sup> Падучева Е. В. Прагматические аспекты связности диалога // Изв. АН СССР. Сер. Литературы и языка. 1982. Т. 41, № 4. С. 305-313.

<sup>4</sup> Азарова Н.М. Конвергенция философского и поэтического текстов XX – XXI вв. Автореферат дисс. ... доктора филологических наук. М., 2010. С. 4.

И.А. Пильщикова<sup>5</sup>, дескриптивный метод исследования и интроспекция.

**Научная новизна исследования** обусловлена недостаточной изученностью проблем, касающихся языка драматического текста и его типологических особенностей, в частности, вопроса о соотношении связности текста и своеобразия коммуникативной ситуации, в которой он функционирует, в работе впервые рассматриваются языковые особенности русских и испанских драматических текстов конца XIX – начала XX века; когерентность и когезия драматического текста анализируются в связи с условиями успешности сценической коммуникации; изучается взаимообусловленность особенностей связности драматического текста и коммуникативных установок адресата и адресанта.

**Теоретическая значимость** результатов исследования заключается в разработке принципов и методов лингвистического анализа драматического текста, позволяющих изучать языковые особенности текста в связи с коммуникативной ситуацией; в определении понятия сценической коммуникации; в анализе наиболее устойчивых структурных элементов драматического текста; в определении ряда типологических черт драматического текста в целом и драматических текстов конца XIX – начала XX веков в частности; в описании специфических способов создания когезии и когерентности в драматическом тексте; в установлении различий в средствах связности, присущих русскому и испанскому драматическому тексту рассматриваемого периода. Работа вносит вклад в теорию языка, лингвистику текста и теорию коммуникации.

**Практическая ценность** работы состоит в возможности использования результатов исследования в чтении курсов лекций по теории языка, теории и истории языка литературы, лингвопоэтике, истории русской и испанской драматургии, при создании художественных переводов русских и испанских драматических текстов. По результатам исследования разработана программа курса «Драматический текст и сценическая коммуникация»,

---

<sup>5</sup> Пильщиков, И.А. Стандарты современного филологического комментария // Комментарий исторического источника: Исследования и опыты. М., 2008. – С. 36-45

предназначенная для студентов филологических факультетов.

На защиту выносятся следующие **положения**:

- 1. Анализ категории адресованности подтверждает разделение драматического текста на реплики и метатекст. Оппозиция устная vs. письменная речь по-разному проявляется в репликах и метатексте<sup>6</sup>. Текст реплик, с одной стороны, характеризуется большим количеством полных предложений, сложных предложений с сочинительной и подчинительной связью, что сближает его с письменными текстами, с другой стороны, большое количество дискурсивных маркеров, частиц и обращений делает его похожим на устный текст. Метатекст характеризуется большим количеством неполных, простых предложений, тенденцией к отсутствию сочинительных и подчинительных связей, в этом он уподобляется устным текстам, однако отсутствие дискурсивных маркеров и обращений сближает его с письменной речью.**
- 2. Успешность сценической коммуникации в меньшей степени, по сравнению с другими видами общения, связана с соблюдением конврсационных максим. В драматических текстах конца XIX - начала XX века отображаются изменения условий успешности сценической коммуникации. Основной стратегией авторов русских и испанских драматических текстов становится некооперативность, в то время как успешность коммуникации обеспечивается проявлением кооперации со стороны зрителя.**
- 3. Драматическому тексту присущи особые средства создания когезии и когерентности, которые не используются (или используются иначе) в других типах текста: имя персонажа, рубрикаторы, переход от стиха к прозе, графика. Эти средства являются общими для русских и испанских текстов. Выявлена тенденция к усилению когезии на фоне понижения**

---

<sup>6</sup> Термин *метатекст* в данной работе используется в специальном значении «текст о драматическом тексте, обеспечивающий его функционирование в сценической коммуникации», что не противоречит общепринятому в лингвистике пониманию *метатекста* как текста о тексте.

**когерентности текста.**

4. В русских и испанских текстах конца XIX – начала XX века **используются одни и те же средства создания связности**, не детерминированные системой этих языков, а **обусловленные типологическими особенностями драматического текста**, среди них для текстов данного периода наиболее значимой является тенденция к единичным нарушениям самых устойчивых закономерностей в построении драматических текстов.
5. **Нарушения в использовании средств связности**, регулярно встречающиеся в драматических текстах конца XIX – начала XX века, **обусловлены особой стратегией коммуникации** и текстообразования, в рамках которой основные типологические особенности драматического текста осознаются авторами как правила, провоцирующие нарушения.

**Апробация работы** состоялась в ходе докладов на заседаниях сектора теоретического языкознания отдела теоретического и прикладного языкознания Института языкознания РАН и на международных конференциях: Лингвофутуризм. Взгляд языка в будущее. Логический анализ языка. Москва, Институт языкознания РАН, 15-17 сентября 2009 г. Коммуникация-2010. V международная конференция РКА. Коммуникативное пространство: измерения, пределы, возможности. Тверь, Тверской Государственный Университет, 7-12 сентября 2010 г. *4th International Conference Intercultural Pragmatics and Communication*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 15-17 ноября 2010 г. Языки и метаязыки в пространстве культуры. Москва, Институт языкознания РАН, 14-16 марта 2011 г. «Феномен заглавия»: «Поэтика «параллельного» текста, или «Великие немые»: ремарка, сноска, абреже и другие «факультативные» элементы в контексте художественного целого», РГГУ, 6-7 апреля 2012 г. Живое слово: логос – голос – движение. Москва, Институт языкознания РАН, Факультет психологии МГУ им. М.В.Ломоносова, Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 12-16 апреля 2012 г.



По теме диссертации опубликовано 9 работ, в том числе одна публикация в журнале, рекомендованном ВАК, 2 работы находятся в печати.

### Структура работы

Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и библиографии. В первой главе определяются теоретические основания лингвистического изучения драматического текста; вторая глава посвящена исследованию особенностей сценической коммуникации; в третьей главе рассматриваются когерентность и когезия драматического текста; в Заключении обобщаются основные результаты исследования и делаются выводы; библиография включает 310 наименований.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обосновывается актуальность и научная новизна данной работы, ее практическая и теоретическая значимость, указываются цели и задачи исследования, изучаемый материал и применяемые при его анализе методы, дается описание материала, указываются методы исследования, приводятся данные апробации работы.

В **главе 1** основное внимание уделяется лингвистическим предпосылкам изучения сценической коммуникации и драматического текста как основного ее компонента. Научной и теоретической базой для изучения драматических текстов являются работы, посвященные коммуникации, языку литературы, лингвистике текста, структурной и лингвистической специфике драматических текстов. Дается краткий обзор исследований, рассматривающих эти вопросы.

Под **драматическим текстом**<sup>7</sup> понимается письменный текст, зафиксированный автором в такой форме, которая свидетельствует о том, что текст предназначен для представления в театре, или о том, что такое представление возможно (пьесы для чтения). Таким образом, за пределами исследуемого материала остаются либретто, записи, сделанные после

---

<sup>7</sup> В качестве синонима нередко используется термин *драматургический текст*. В данной работе предпочтение отдается термину *драматический текст*, поскольку он наиболее точно соответствует аналогам этого термина в других языках: *dramatic text* (англ.), *texte dramatique* (фр.), *texto dramático* (исп.), *dramatischer Text* (нем.).

представления, романы и т.д. Кроме того, драматический текст рассматривается в сопоставлении с более широкими понятиями: *сценический текст* и *театральный текст*.

*Сценический текст* (син. *зрелищный текст*) создается на основе драматического текста в процессе постановки спектакля; по определению П. Пави, сценический текст – это «соотношение всех используемых в представлении систем означающих, устройство и взаимодействие которых формирует постановку»<sup>8</sup>. При превращении драматического текста в сценический у автора первого появляются многочисленные «соавторы», которые переводят вербальные знаки исходного текста в знаки других систем.

В отличие от терминов *сценический* и *драматический текст*, обозначающих определенные компоненты спектакля, термин *театральный текст* относится к спектаклю в целом. Иначе говоря, театральный текст является сложной комбинацией вербальных и невербальных знаков, «которые передаются аудитории посредством сценического представления, и дешифруется зрителем»<sup>9</sup>, аналогично понимает театральный текст и А. Уберсфельд (1977, 1996).

Основой *сценической коммуникации* является *драматический текст*. В данной работе эти феномены рассматриваются как взаимосвязанные и взаимообусловленные. С одной стороны, лингвистические особенности драматических текстов (например, наличие метатекста) обусловлены спецификой сценической коммуникации (характером ее протекания, участниками, условиями успешности и др.). С другой стороны, верно и обратное – **языковое своеобразие драматических текстов (например, деление их на реплики) делает возможной сценическую коммуникацию и предопределяет ее специфику.**

*Текст* понимается в свете работ О.И. Москальской (1978), И.Р. Гальперина (1981), Т.М. Николаевой (1990), Е.С. Кубряковой (2001),

---

<sup>8</sup> П. Пави Словарь театра. М., 1991. – С. 370.

<sup>9</sup> Rozik E. The Language of the Theatre. Glasgow, 1992. – P. 147.

В.З. Демьянкова (2005), Р.-А. де Богранда и В. Дресслера (1981) как включенный в коммуникативную деятельность материальный объект, представляющий собой осмысленную и связную последовательность языковых знаков, обладающую информационной самодостаточностью, адресатностью, интенциональностью, из которой человек может извлечь информацию.

*Связность* – одна из основных категорий текста, понимаемая в данной работе как *повторяемость* его формальных и смысловых элементов. При анализе текстов большой протяженности **представляется необходимым разграничивать связность всего текста и связность внутри его сегментов.** Следуя этому принципу, при анализе драматических текстов мы различаем **когерентность (глобальную связность) и когезию (локальную связность).** Эти явления изучаются в данном исследовании с опорой на работы Е.С. Кубряковой, М.А.К. Хэллидея, Р. Хейсан. Основными средствами создания когезии являются референция, субституция, эллипсис, лексическая когезия и конъюнкция<sup>10</sup>; поскольку они используются в драматических текстах так же, как в других типах текстов, целесообразно рассмотреть только те средства создания связности, которые являются специфичными для драматических текстов (графических маркеров, имени персонажа и способа организации текста). Для исследования основных средств создания когезии и когерентности в драматическом тексте релевантным является понятие *прагматической связности*<sup>11</sup>, которое позволяет проанализировать переход от одной реплики к другой и выявить их функциональную согласованность.

При изучении специфики связности драматического текста представляется значимым тот факт, что **в нем действуют закономерности и правила, присущие языку художественной литературы** и что «эти правила всегда отличны от соответствующих правил обиходного языка»<sup>12</sup>. Существенно, что «при анализе <художественного> текста

---

<sup>10</sup> Halliday M. A. K., Hasan R. Cohesion in English. London: Longman, 1976.

<sup>11</sup> Падучева Е. В. Прагматические аспекты связности диалога // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1982. Т. 41, № 4. С. 305-313.

<sup>12</sup> Степанов Ю.С. Язык художественной литературы // ЛЭС. М., 1998. С. 608.

с позиции получателя цельность занимает приоритетное положение по отношению к связности»<sup>13</sup>, то есть для художественных текстов существует своего рода презумпция цельности.

Выявляются две наиболее распространенные стратегии в изучении языка драматических текстов: одни авторы стремятся сузить материал и рассматривают особенности драматического диалога на примере творчества определенного автора или произведения (А.С. Собенников, А.Д. Степанов, С. Кэр Антик, Г. Конеса), другие авторы изучают лингвистические особенности драматургии в целом, ограничивая материал исследования определенным периодом или языком (Т.Г. Винокур, С.Т. Вайман, П. Лартомас, А. Уберсфельд). Этот подход представляется нам наиболее продуктивным, поскольку лингвистические особенности драмы мало изучены по сравнению с другими видами художественных текстов. Языку драматургии посвящены немногочисленные исследования (П. Лартомас, Э. Розик, В. Херман, А. Уберсфельд); его характерными особенностями являются использование средств, типичных для стиха (рифма, строфа), диминутивов, эмоциональной лексики, риторических средств (перечисление, повтор, метафора и др.)<sup>14</sup>.

Наиболее разработанным аспектом драматического текста является установление контактных и дистантных связей между репликами (Н.А. Кожевникова, Н.В. Глушенко, Т.Э. Шестакова). Существует целый ряд исследований, посвященных структуре драматического текста. Вслед за Г.О. Винокуром («Горе от ума» как памятник русской художественной речи»), мы рассматриваем *реплику* как основную единицу драматического текста. Как основные структурные элементы драматического текста выделяются реплики и текст, не предназначенный для произнесения (заглавия, жанрового подзаголовка, списка действующих лиц, ремарок и др.)

---

<sup>13</sup> Лукин В.А. Художественный текст. М., 2005.С. 69.

<sup>14</sup> Capdevielle Herrero E. Teatro poético contemporáneo : temas y lenguaje de la obra dramática de “Azorín” y Pedro Salinas. Madrid, 2002.

(А.Б. Пеньковский, Б.С. Шварцкопф, Н.А. Николина, А.Н. Зорин), для обозначения которого в данной работе используется термин *метатекст*.

**Структурные особенности драматического текста обусловлены специфической коммуникативной ситуацией**, в которой он функционирует. На основе исследований, посвященных коммуникации и лингвистической прагматике, а также сценической коммуникации (К. Элам, Зоксин Фенг и Дан Шен), разработана модель сценической коммуникации (рис. 1), сочетающая элементы линейных (К. Шеннон, У. Уивер, А.Е. Кибрик, Г.Г. Почепцов, У. Шрам, Р.О. Якобсон) и нелинейных моделей (Ф. Данс, Г.П. Грайс, Д.Шпербер, Д. Уилсон) и отражающая изменения сообщения и информации на разных этапах коммуникации.

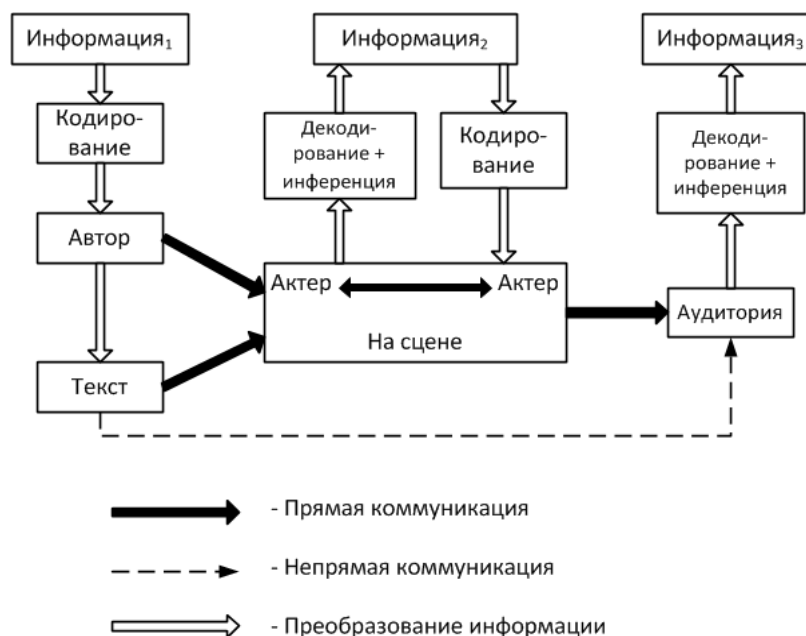


Рис.1 Модель сценической коммуникации

Для целей моделирования существенно выделить в качестве основных несколько операций: кодирование/декодирование, соответствующие конвенциональному использованию вербальных и невербальных знаков, и инференция/импликация, соответствующие неконвенциональному (в широком смысле) использованию вербальных и невербальных знаков.

Таким образом, сценическая коммуникация определяется в работе как процесс передачи сообщения, представленного в форме пьесы,

от индивидуального адресанта к коллективному адресату при помощи вербальных средств, которые могут комбинироваться с невербальными.

В главе 2 особенности сценической коммуникации рассматриваются в связи с проблемой **отнесения драматического текста к письменному или устному модусу дискурса**; структура драматического текста анализируется в свете категории адресованности; изучаются условия успешности сценической коммуникации; выявляются изменения этих условий в конце XIX – начале XX вв.

В работах П. Лартомаса и С.Т. Ваймана постулируется, что язык драматических текстов характеризуется чертами, присущими речи как устной, так и письменной. Эта особенность обусловлена условиями бытования драматического текста, имеющего, как правило, письменную фиксацию и предназначенного, прежде всего, для устного воспроизведения.

С помощью методов синтаксического и статистического анализа представляется возможным определить, что именно в драматическом тексте сближает его с текстами, относящимися к устному и письменному модусам дискурса. С опорой на работы У. Чейфа (1982) и А.А. Кибрика (2009) в области устного и письменного дискурса, в настоящем исследовании разработан метод анализа драматического текста, направленный на выявление в нем признаков письменной и устной речи. Как признаки письменной речи рассматривались: полные предложения (*¿Qué esencia te echaste en el pelo?*<sup>15</sup> F. García Lorca «Las bodas de sangre»; *Кроме того, из штаба русского командования я имею какие-то совершенно невероятные известия* М.А. Булгаков «Дни Турбиных»), сложные предложения с сочинительными и подчинительными союзами (*Malditas sean todas y el bribón que las inventó*<sup>16</sup>; *Y sé que estoy loca y sé que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos*<sup>17</sup>; *Сказал, что придет утром, а сейчас девять часов, и его нет до сих пор*), серии предложных групп (*Exterior de la*

---

<sup>15</sup> Чем ты надушила волосы?

<sup>16</sup> Будь они прокляты, все ножи и тот бездельник, что их выдумал...

<sup>17</sup> И ведь я знаю, что это безумие, знаю, что сердце мое иссохло от мук, а вот стою, и слушаю его, и смотрю, как он мечется в тоске.

*cueva de la novia*<sup>18</sup>; Будто мы все ехали на корабле в Америку), причастия, деепричастия, герундии. В качестве признаков, характерных для устной речи анализировались: неполные предложения (*Y hoy más*<sup>19</sup>; *En espera de estar acompañada*<sup>20</sup>; *Приедет, Леночка*), сложные бессоюзные предложения (*¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo?*<sup>21</sup>; *Громадный письменный стол, на нем телефонные аппараты*), обращения (*niña* ‘девушка’; *vieja* ‘старуха’; *madre* ‘мать’; *Никол; капитан*), ряд дискурсивных маркеров<sup>22</sup> (*espera* ‘подожди’; *oye* ‘слушай’; *dime* ‘скажи мне’; *dime, contesta* ‘скажи, отвечай’; *слушай; посмотри*).

Средняя встречаемость перечисленных явлений определялась на каждые сто предложений текста реплик. При этом результаты для текстов Ф. Гарсия Лорки «Кровавая свадьба» и М.А. Булгакова «Дни Турбиных» являются сходными.

Таблица 1. Средняя встречаемость явлений (на каждые сто предложений текста реплик)

	Кол-во реплик	Простых (Полных)		Сложных (Полных)		Сочинение	Бессоюзие	Подчинение	Предложные группы	Обращения	Причастия и деепричастия	Дискурсивные маркеры
Ф. Гарсия Лорка «Кровавая свадьба»	60	81	48	19	13	2	1	23	0	2	2	14
М.А. Булгаков «Дни Турбиных»	61	78	49	22	12	3	1	18	0	4	3	15

Полученные результаты были соотнесены с данными У. Чейфа о проявлении оппозиций *интеграция vs. фрагментация* и *вовлеченность vs. отстраненность* для письменных и устных текстов.

В ходе сопоставления установлено, что текст реплик сближается с письменными текстами при выявлении оппозиции *интеграция vs. фрагментация*, а с устными при прослеживании оппозиции

<sup>18</sup> Перед входом в дом Невесты.

<sup>19</sup> Сегодня особенно.

<sup>20</sup> А потом у тебя опять появится семья.

<sup>21</sup> У кого есть конь, скорее, у кого есть конь?.. (Пер. Н.Р. Малиновской).

<sup>22</sup> В частности, маркеры отслеживания информационного потока (в терминологии А.А. Кибрика).

*вовлеченность vs. отстраненность*. Количество подчинительных связей и полных предложений свидетельствует о наличии *интеграции* в драматических текстах, что является типичным признаком письменных текстов. Наличие обращений и дискурсивных маркеров и форм первого лица соответствует *вовлеченности*, которая характерна для устных текстов.

**Оппозиция *устная vs. письменная речь* значима для анализа структуры драматического текста, поскольку в нем она реализуется иначе, чем в других типах текста.** В структуре драматических текстов выделяются реплики, предназначенные для произнесения, и метатекст, не предназначенный для озвучивания во время спектакля, состоящий из заглавия, жанрового подзаголовка, списка действующих лиц, имен действующих лиц перед репликой, ремарки и рубрикационные элементы. При этом **оппозиция *устная vs. письменная речь* по-разному реализуется в репликах и метатексте, однако ни реплики, ни метатекст не могут быть однозначно отнесены ни к устной, ни к письменной речи.**

Синтаксис метатекста существенно отличается от синтаксиса реплик. При выявлении в нем оппозиций *интеграция vs. фрагментация*, *отстраненность vs. вовлеченность* обнаруживается, что **в метатексте проявляется высокая фрагментация** (отсутствие сложных предложений, неполные предложения, большое количество деепричастий, герундиев и причастий) и **отстраненность** (отсутствие обращений, дискурсивных маркеров, форм первого лица). Эти особенности метатекста в полной мере реализуются в ремарках.

Ремарка является наиболее репрезентативным элементом метатекста, поскольку она выступает в роли медиатора при переходе от письменной и полностью вербальной формы бытования драматического текста к его сценическому представлению, сочетающему вербальную и невербальную коммуникацию. С опорой на работу А.Б. Пеньковского и Б.С. Шварцкопфа «Типы и терминология ремарок» (1986) предлагается семантическая классификация ремарок: описание, действие, образ действия, место, адресат.



Семантика ремарок не детерминирует их синтаксические и прагматические особенности. Парадоксальным образом **дескриптивная семантика сочетается с их функционированием в драматическом тексте как высказываний с императивной модальностью**. Ремарка может рассматриваться как **директивный речевой акт**, направленный от автора пьесы к актерам и режиссеру.

В синтаксисе русских и испанских ремарок выделяются следующие наиболее устойчивые черты: неполные предложения с пропуском подлежащего (*Протягивает руку* М.А. Булгаков «Дни Турбиных»; *La besa* 'целует ее' М. Altolaguirre «Amor de dos vidas»), назывные предложения (*Cad* А.П. Чехов «Дядя Ваня»; *Telón corto* 'короткий занавес' А. Espinosa «La casa de tócame Roque»), абсолютные деепричастные обороты (*Подхихикивая* В.В. Маяковский «Клоп»), обороты с герундием и инфинитивом (*Hamlet (entrando) Margarita, ¿has conocido al mar?* 'Гамлет (входя). Маргарита, ты уже познакомилась с морем?' J. Bello y L. Vuñuel «Hamlet»; *Pablo (sin hacer caso y pensativo) Pero ¿cómo voy yo a saber (...)* 'Пабло (в задумчивости, не обращая внимания). Но как мне знать?' R. Gómez de la Serna «Los medios seres»), тенденция к отсутствию сложных предложений, особенно сложноподчиненных предложений, (*Раздается все нарастающий свист, шум, вой, рев. Стекла дрожат. Зарево вспыхивает за окнами* Е.Л. Шварц «Дракон»; *Торопливо выходят. Пустота и тишина. За дверью в сени слышен глухой шум, неровный, непонятный. Потом - входит Актер.* М. Горький «На дне»; *Casa del Zapatero. Vanquillo y herramientas. Habitación completamente blanca. Gran ventana y puerta.* 'Дом Сапожника. Скамья и инструменты. Абсолютно белая комната. Большое окно и дверь' F. García Lorca «La Zapatera prodigiosa»), бессоюзная связь между частями предложения, отсутствие обращений, маркеров структурирования информации.

Эти синтаксические явления сопоставляются с их конвенциональным (нормативным) использованием в русском и испанском языках. Различия между русскими и испанскими текстами обусловлены тем, что одни и те же

явления могут иметь различный статус на фоне общенациональной нормы этих языков и стилистической конвенции, принятой для данного типа текста. Так, для испанского языка использование абсолютных оборотов с герундием или причастием является нормативным и встречается не только в драматических текстах, в то время как для русского языка подобное употребление деепричастных и причастных оборотов за пределами драматического текста воспринимается как аномальное; для испанского синтаксиса в большей мере, чем для русского, характерны неполные предложения с пропуском подлежащего.

Устойчивость и повторяемость определенных семантико-синтаксических клише (даже в тех случаях, когда они не являются конвенциональными и распространенными в других коммуникативных ситуациях) в сочетании с прагматикой, нетипичной для высказываний с такой структурой, является свидетельством того, что в **ремарках действуют особые правила, отличные, с одной стороны, от общенациональной нормы, а с другой стороны, от правил, действующих в других разновидностях художественных текстов.** Проявление этих языковых закономерностей в русских и испанских драматических текстах является их **типологической особенностью, отличающей эти тексты от прозаических и поэтических текстов.**

Прагматические особенности ремарок, по всей видимости, обусловлены их специфической адресованностью: иллокутивная сила ремарок проявляется в полной мере, когда они попадают к своему истинному адресату, а именно актерам, режиссеру и др. Все элементы драматического текста рассматриваются в связи с проблемой адресации текста в целом и адресованности его отдельных элементов.

**Особым свойством драматического текста, обусловленным спецификой сценической коммуникации, является двойная адресация, принципиально отличающаяся от множественной адресации, типичной для других видов художественных текстов. При двойной адресации**

предполагается функциональная дифференциация адресатов, о чем свидетельствует различная иллокутивная сила реплик и метатекста. Свидетельством адресованности текста реплик зрителю/читателю могут быть прямые обращения к аудитории: *EL AUTOR. Respetable público...* ‘Автор. Уважаемые зрители...’ F. García Lorca «La Zapatera prodigiosa»; *Espectadoras y espectadores (...)* ‘зрительницы и зрители’ R. Gómez de la Serna «Los medios seres», а также избыточное употребление обращений к действующим лицам в тексте реплик:

*Н и к о л к а (впускает Мышлаевского в переднюю). Да это ты, **Витенька**?  
М ы ш л а е в с к и й. Ну я, конечно, чтоб меня раздавило! **Никол**, бери винтовку, пожалуйста. Вот, дьяволова мать!*

*Е л е н а. **Виктор**, откуда ты?*

*М ы ш л а е в с к и й. Из-под Красного Трактира. Осторожно вешай, **Никол**.  
(М.А. Булгаков «Дни Турбиных»).*

Условия успешности сценической коммуникации анализируются в исторической перспективе в связи с конверсационными максимами Г.П. Грайса и постулатами нормального общения, описанными О.Г. Ревзиной и И.И. Ревзиным. В основе систем, предложенных ими независимо друг от друга, лежит сходная многопараметровая модель коммуникации. При этом референциальная система Г.П. Грайса является более строгой по отношению к акту коммуникации, чем неререференциальная О.Г. Ревзиной и И.И. Ревзина, поскольку вводит больше параметров для его оценки. На современном этапе исследований коммуникации представляется возможным оценивать коммуникацию, включая в коммуникативный акт наблюдателя и его метаязыковую рефлексю.

На основе предложенной модели сценической коммуникации (см. выше, с. 11) разрабатывается следующая схема анализа этапов сценической коммуникации:

1. Коммуникация в пьесе как замкнутая система.

2. Сценическая коммуникация как процесс, в котором участвуют автор, зрители/читатели.
3. Межличностная коммуникация может включать в себя текст пьесы в качестве причины коммуникации или ее посредника.
4. Дальнейшая коммуникация между автором и зрителями / читателями может быть опосредована и осложнена текстом, содержащим рефлексию относительно исходного текста.

Сценическая коммуникация существенно отличается от других ситуаций общения тем, что в ней **не является обязательным выполнение ни одного из коммуникативных постулатов**. Установка на полное или частичное невыполнение одного или нескольких постулатов формирует канон сценической коммуникации, при этом для каждой эпохи и национальной сценической культуры условия успешной сценической коммуникации различны.

Для сценической коммуникации в целом характерно систематическое нарушение одного или нескольких постулатов общения, что можно считать типологическим признаком драматического текста. Однако до конца XIX века ни в русской, ни в испанской драматургии не нарушался принцип кооперации.

На рубеже XIX и XX веков условия успешности сценической коммуникации изменяются. Главной особенностью прагматики театра первой половины XX века по сравнению с предыдущими периодами является **систематический отказ от использования всех конверсационных максим, значимых в других ситуациях общения**, включая принцип кооперации. Главным условием успешности коммуникации в театре модернизма становится кооперация со стороны зрителя/читателя (адресата) при отсутствии кооперации со стороны автора (адресанта).

Ярким примером некооперативности являются диалоги с пресуппозицией, которой не разделяет зритель или читатель: *DON LATINO.-¿Cómo queda la familia Real? / DON GAY.- No los he visto en el*

*muelle*<sup>23</sup>. (R.-M. Valle-Inclán «Luces de Bohemia»). Некооперативность реализуется, кроме того, в противоречивости и неясности контекста:

Нина Серова — *восьмилетняя девочка*

Варя Петрова — *семнадцатилетняя девочка*

Володя Комаров — *двадцатипятилетний мальчик*

Соня Острова — *тридцатидвухлетняя девочка*

Миша Пестров — *семидесятишестилетний мальчик*

Дуня Шустрова — *восемьдесятдвухлетняя девочка.*

(А.И. Введенский «Елка у Ивановых»).

**Отсутствие кооперации** со стороны автора, наиболее ярко проявляющееся в поэтике абсурда, является основной типологической особенностью драматических текстов рассматриваемого периода **независимо от того, на каком языке они написаны.**

**В главе 3** рассматривается категория связности в драматическом тексте как таковая, а также в ее отношении к условиям успешности коммуникации. Рассматриваются языковые и неязыковые средства создания когерентности и когезии, а также возможности их комбинации.

Когерентность драматических текстов создается благодаря разделению текста на соотносимые элементы, повторению имен действующих лиц, лексическим повторам, а также выбору определенной формы организации текста (стиха или прозы).

Имя персонажа и рубрикационные элементы в тексте используются как **графические маркеры когерентности**. Предлагаемый в данном исследовании термин – *графический* – отражает стабильность и большую устойчивость, которой обладают эти элементы в тексте. Иначе говоря, данные элементы обычно воспроизводятся в тексте в неизменном или практически неизменном виде, а возможные изменения происходят в соответствии с определенными культурными (использование имени без

---

<sup>23</sup> Дон Латино. Как дела у королевской семьи?  
Дон Гай. Я их не видел на пристани.

фамилии) и лингвистическими закономерностями (смена порядкового числительного). Кроме того, в письменном тексте пьесы эти элементы, как правило, получают особое шрифтовое оформление, отличное от оформления, использованного для других элементов текста. При оформлении имени перед репликой могут использоваться заглавные буквы, разреженный шрифт, полужирный или курсивный шрифт и др. Для оформления сегментов текста (явлений, актов и пр.) используется пропуск строки или нескольких строк, а также слова и словосочетания, традиционно являющиеся рубриками драматического текста (*первая сцена, escena primera, второй акт, acto segundo, конец, fin*). Рубрикаторы, как и имена, как правило, имеют особое графическое оформление: курсив, разреженный шрифт и т.д. **Использование имени персонажа перед репликой и использование особых маркеров для разделения и структурирования текста является специфической чертой драматических текстов, отличающей их от других типов текста, в том числе художественных.**

**Во многих драматических текстах исследуемого периода была выявлена тенденция к нетипичному использованию графических маркеров когерентности и рубрикационных элементов.** Некоторые авторы (А.П. Чехов, Е. Шварц, В.В. Маяковский, Р.М. Валье-Инклан, Х. Бергамин) отказывались от традиционного структурирования текста, в соответствии с которым более крупные сегменты текста (акты, действия, actos) строятся из более мелких (явлений, apariciones, сцен, escenas). Весь текст пьесы состоит из сегментов одного порядка, для наименования которых при этом использованы традиционные рубрикаторы, например, *сцена* (*escena*, Р.-М. Valle-Inclán «*Luces de Bohemia*») или *картина* («Клоп» В.В. Маяковский). В пьесе К. Мендес «Предчувствуемый персонаж» появляется новое название для сегмента драматического текста – *momento* ‘момент’. Переосмысляются маркеры завершения текста или его сегмента, так, А.И. Введенский в пьесе «Елка у Ивановых» обозначает не только

начало каждого сегмента *картина первая, картина вторая*, но и окончание каждого сегмента *конец первой картины, конец второй картины* и т.п. Нестандартно и завершение текста в целом, соединяющее действительность автора и действительность пьесы:

*К о н е ц д е в я т о й к а р т и н ы, а в м е с т е с н е й  
и д е й с т в и я, а в м е с т е с н и м и в с е й п ь е с ы  
На часах слева от двери 7 часов вечера.  
1938 г.*

Таким образом, относительно структуры драматического текста можно проследить две противоположные тенденции: с одной стороны, **к устранению границ внутри сегмента текста**, а с другой – **к подчеркиванию границ между сегментами текста**.

Обе тенденции согласуются с коммуникативной стратегией некооперативности автора текста. Текст строится не так, как ожидает зритель/читатель, который при этом должен проявить кооперативность и корректировать свои ожидания и представления о структуре текста и о продолжительности его сегментов. Некооперативность автора текста может проявляться и в том, как используется имя действующего лица.

В функционировании имен, маркирующих когерентность, в русских и испанских текстах можно найти как сходство, так и отличия. Сходство заключается в том, что в драматических текстах рассматриваемого периода нарицательные существительные, а также сложные номинации используются для обозначения действующих лиц более активно, чем в предшествующие периоды. В драматическом тексте **любое имя нарицательное может стать именем собственным**, что особенно ярко проявляется в текстах данного периода: *El joven* ‘юноша’, *Pasajera* ‘пассажирка’, *La mujer* ‘женщина’ С. Méndez «El personaje presentido»; *Voz* ‘голос’, *Viejo* ‘старик’ F. García Lorca «Quimera». То же относится к словосочетаниями: *Странники, носящие посох, Дева, принесшая нож* Ф. Сологуб «Литургия мне»; *El que no estuvo* ‘тот, кто

не был' R. Gómez de la Serna «Los medios seres»; *Una vieja pintada* 'крашенная старуха' R.M. Valle-Inclán «Luces de Bohemia».

Существенное отличие в функционировании имени в русских и испанских текстах обусловлено самой системой этих языков и особенностями их грамматического строя. Поскольку в испанском языке существительные, как правило, используются с артиклем, артикль становится частью имени при использовании имени нарицательного или сложной номинации в качестве имени действующего лица.

**Несмотря на существование тенденции к стабильности и неизменяемости имени персонажа на протяжении всей пьесы, имена с артиклями могут изменяться.** При этом артикль становится той частью имени, которая в некоторых случаях может трансформироваться. Эти изменения могут происходить по общезыковым правилам (*una vieja pintada* - *la vieja pintada* 'крашенная старуха' R.-M. Valle-Inclán «Luces de Bohemia»; *Un Trotamundos* - *El Trotamundos* 'путешественник' M. Aub «Narciso»), а могут и не подчиняться этим правилам (*el tío* — *tío* 'дядя' F. García Lorca «Rosita la soltera o lenguaje de las flores»). И то и другое **противоречит языковым закономерностям, действующим в драматическом тексте.** В большинстве случаев артикль в составе имени действующего лица не изменяется.

В русском языке нет артикля, соответственно, в русских текстах имя действующего лица, находящееся перед репликой, не изменяется. Несмотря на это, именно **среди русских текстов был найден пример предельной некооперативности в употреблении имен,** а именно отсутствие имен перед репликой у Л.Н. Андреева:

- *Хотелось бы мне знать, что родится у нашей приятельницы: сын или дочь?*
- *А разве вам не все равно?*
- *Я люблю мальчиков.*



– *А я люблю девочек. Они всегда сидят дома и ждут, когда к ним приходишь.* (Л.Н. Андреев «Жизнь человека»).

**Использование имени персонажа может также рассматриваться как средство создания когезии.** В тех случаях, когда имя входит в состав реплики и используется в качестве обращения, оно может скреплять реплики, даже не связанные лексически и грамматически.

*Розалия Павловна. Будущий товарищ, гражданин Присыпкин, ведь за эти деньги пятнадцать человек бороды побреют, не считая мелочей усов и прочего. Лучшие пива к свадьбе лишнюю дюжину. А?*

*Присыпкин (строго). Розалия Павловна! У меня дом...* (В.В. Маяковский «Клоп»).

Использование имени в других функциях может быть одним из средств создания дистантных или контактных связей между репликами, такое употребление имени может рассматриваться как частный случай лексического повтора. Ср.: *HIJO. (...) Y vuelta a recordar la cantinela de padre (...) HERMANA. Padre no dirá nada*<sup>24</sup>. (С. de la Torre «Тic-Тac»).

**Существенное различие между русскими и испанскими текстами проявляется в использовании стиха или прозы, поскольку в истории русской и испанской драматургии стих и проза имеют разный статус.** Большинство драматических текстов изучаемого периода написаны прозой, однако из-за культурных различий проза, по всей видимости, по-разному воспринималась в России и в Испании, для русской драматургии маркированным элементом оппозиции *стих vs. проза*, является *стих*, а для испанской – *проза*, что прослеживается в использовании жанровых подзаголовков: М.Ж. Larra «Un desafío: drama en tres actos y **en prosa**»; В. Pérez Galdós «Realidad: drama en cinco actos y **en prosa**»; J.E. Hartzenbusch «Los amantes de Teruel, drama en cinco actos, **en prosa** y verso»; Е. Pardo Bazán «Verdad: drama en cuatro actos, **en prosa**»; Е. Gaspar «El estómago: comedia en tres actos y **en prosa**» vs. И.А. Крылов «Подщипа. Шуто-трагедия в двух

---

<sup>24</sup> Сын. (...) И снова вспомнил вечную песню отца (...) Сестра. Отец ничего не скажет.

действиях, **в стихах**»; М.Ю. Лермонтов «Маскарад. Драма в четырех действиях, **в стихах**»; А.Н. Островский «Воевода. Комедия в пяти действиях, с прологом, **в стихах**»; К. Прутков «Спор древних греческих философов об изящном. Драматическая сцена из древнегреческой классической жизни, **в стихах**» и мн. др.

Особенностью **драматических текстов конца XIX – начала XX веков по сравнению с другими периодами являются переходы от прозы к стиху внутри одного текста, в котором они могут быть как множественными** (Ф. Гарсия Лорка «Кровавая свадьба», «Волшебная башмачница»; Х. Бергамин «Враг, который бежит»; А.А. Блок «Незнакомка»; В.В. Маяковский «Клоп», «Баня»), **так и единичными** (Р. Альберти «Необитаемый человек»). Переходы от прозы к стиху вызывают ослабление когерентности текста. В большинстве случаев не удалось выявить предикторы смены принципа организации текста, что согласуется со стратегией некооперативности. Автор затрудняет восприятие текста, вместе с тем, переходы от прозы к стиху деавтоматизируют восприятие.

**Переход от прозы к стиху ослабляет глобальные связи, но усиливает локальные текстовые связи**, поэтому смена принципа организации текста может рассматриваться как одно из средств создания когезии. В стихотворных сегментах отмечается большее количество повторов по сравнению с другими сегментами текста, что можно видеть на примере стихотворного фрагмента из М. Ауба «Нарцисс», в котором встречаются фонетические, лексические, лексико-синтаксические и синтаксические повторы:

NARCISO. ¿Por qué no corro, grito, mato? ¿Por qué no siento mis músculos centuplicados? ¿Por qué no le aplasto? Matar. ¡Eco, Eco! Ya ni eso. Al fin y al cabo soy yo que marché y cómo se va a engañar. ¡Eco sin mí? Agua sin nada que reflejar.

Ni yo, / ni tú, / ni él, / ni vosotros, / ni vosotros, / ni ellos, / nada, es todo ni tú, ni yo, ni el. ¡Eso se pierde la humanidad!<sup>25</sup>

Когезия в стихотворных сегментах может усиливаться также за счет использования специфических стиховых средств: рифмы, ритма, метра, графики.

Общей чертой многих драматических текстов рассматриваемого периода является **тенденция к усилению когезии на фоне понижения когерентности**: *Estas manos que son tuyas, / pero que al verte quisieran / quebrar las ramas azules / y el murmullo de tus venas* F. García Lorca «Las bodas de sangre»; *П о л и ц и я. И что же смотрят, / Балет иль драму? / Д е т и (хором). Балет должно быть. / Мы любим маму* (А.И. Введенский «Елка у Ивановых»).

**Семантические и коммуникативные сбои**, в которых проявляется абсурд, **сопровождаются усилением текстовых связей**. Усиление когезии можно рассматривать как компенсаторный механизм, который помогает зрителю/читателю воспринимать текст как связный и благодаря этому избегать когнитивного диссонанса и проявлять кооперативность по отношению к автору.

Драматический текст обладает типологическими особенностями, проявляющимися в функционировании в нем категории связности и во многом обусловленными спецификой коммуникативной ситуации бытования текста. И для русских, и для испанских текстов данного периода характерна демонстрация наиболее типичных и устойчивых признаков драматического текста посредством их систематического изменения. Неконвенциональное использование средств когерентности вызывает ослабление глобальной связности текста, которое компенсируется усилением локальной связности. Различия между русскими и испанскими текстами проявляются в использовании таких средств глобальной и локальной

---

<sup>25</sup> Нарцисс. Почему же я не бегу, не ору, не убиваю? Почему же не чувствую силу в мускулах? Почему же я не раздавлю его? Убить. Эхо, Эхо! И это не осталось. В конце концов, я тот, кто ушел, и как оно обманется. Эхо без меня? Вода без того, что отражается.

Ни я, / ни ты, / ни он, / ни вы, / ни вы, / ни они, / ничего, и все это ни ты, ни я, ни он. В этом теряется человеческое.

связности, как имя персонажа и переход от прозы к стиху. Изменение условий успешности сценической коммуникации в конце XIX – начале XX века влечет за собой изменения в структуре драматического текста и использовании в нем средств создания когерентности и когезии.

Основные положения диссертации отражены в следующих работах:

1. Бочавер С.Ю. **Конференция «Перевод художественных текстов на родственные и неродственные языки в разные эпохи» // Вопросы филологии, №1, 2011. С. 146-147. (0,2 п.л.)**

2. Бочавер С.Ю. **Референциальная и нереференциальная модели коммуникации (О.Г. Ревзина, И.И. Ревзин, Г.П. Грайс) // Современные проблемы науки и образования. Вып. 3 (2012 год). (0,5 п.л., в печати).**

3. Бочавер С.Ю. **О некоторых синтаксических и прагматических особенностях ремарок в русской модернистской драме // Русская речь. Вып. 3 (2012 год). (0,25 п.л., в печати).**

4. Белозерова С.Ю. (Бочавер С.Ю.) «Жизнь есть сон»: структура и деконструкция // Международный молодежный научный форум «Ломоносов-2009». Секция «Филология». Материалы XVI международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». М., 2009. С. 592-594. (0,1 п.л.).

5. Belozerova S., Bochaver K. Sociocultural transfer in Spanish speech of Russian students // International Conference “Psychology and Education: Practices, Training and Research”. Covilha, 2009. (CD-ROM, 0,1 п.л.).

6. Бочавер С.Ю. Коммуникативные максимы на сцене // Коммуникация-2010. V международная конференция РКА. Коммуникативное пространство: измерения, пределы, возможности. Тверь, 2010. (CD-ROM, 0,25 п.л.).

7. Bochaver S. Pragmatics of theatre performance // *4th International Conference Intercultural Pragmatics*. Madrid, 2010. (0,4 п.л.) (<http://conference.clancorpus.net/?p=1398>)

8. Bochaver S. Pragmatics of theatre performance // 4th International Conference Intercultural Pragmatics. Abstracts. Madrid, 2010. P.62 (0,1 п.л.).

9. Бочавер С.Ю. Язык без границ // Лингвофутуризм. Логический анализ языка. М., 2011. С. 29-34. (0,25 п.л.)

10. Бочавер С.Ю. Синтаксис и семантика ремарки. О некоторых особенностях метаязыка театра // Под знаком «мета». Языки и метаязыки в пространстве культуры. М., 2011. С. 334-341. (0,4 п.л.).

11. Бочавер С.Ю. Особенности драматургического синтаксиса (на материале пьесы Ф. Гарсия Лорки «Кровавая свадьба») // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков. Вып. 3 (2011 год). С. 1-7. (0,3 п.л.).