

УДК 821.161.2.09-2+929 Ирванц  
ББК 83.3 (4 Укр.) – 8 Ирванц А.

О. В. Сахарова  
Киев, Украина

O. V. Sakharova  
Kiev, Ukraine

**ЖАНРЫ И РОЛИ  
(К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ  
ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА)**

**GENRES AND ROLES  
(THE GENRE STRUCTURE  
OF DRAMA DISCOURSE REVISITED)**

**Аннотация.** В статье анализируются особенности и жанровая организация драматургического дискурса. Текст драматического произведения представляется как гипержанр, определяющий концептуальное, эстетическое, коммуникативное пространство, в котором действующие лица выступают как языковые личности. Речевой жанровой компетенцией персонажей или же языковых личностей, выполняющих жизненные (в частности, профессиональные) роли, предопределяется возможность или невозможность их включения в определенный новый гипержанр. Невладение коммуникативной ситуацией и доминирующим жанром общения обуславливают преобладание и сложное взаимодействие иных личностных жанров или же появление некоей жанровой лакуны. Материалом исследования послужили пьеса современного украинского поэта и драматурга Александра Ирванца *Прямой эфир*.

**Ключевые слова:** драматургический дискурс, речевые жанры, гипержанр, языковая личность, современная украинская драматургия.

**Abstract.** This study analyzes the peculiarities and genre organization of the drama discourse. The text of drama is viewed as a hyper-genre determining conceptual, aesthetic and communicative space in which all the characters act as language personalities. Speech-genre competence of characters or language personalities performing life-like roles (among them professional ones) determines their inclusion in some new hyper-genre. If someone is left out of a communicative situation or is incompetent in the use of a dominant genre of communication, some other personal genre or an intricate combination of several genres prevails. This can also lead to genre lacunas. The research is based on the play "Live Broadcast" by the modern Ukrainian poet and playwright Aleksandr Irvanets.

**Key words:** drama discourse, speech genre, hyper-genre, language personality, modern Ukrainian drama.

**Сведения об авторе:** Сахарова Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры языков.

**Место работы:** Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского.

**E-mail:** olsakh@ukr.net

**About the author:** Sakharova Olga Viktorovna, PhD in Philology, Associate professor of the Language Department at NMAU.

**Place of employment:** P. I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine.

I  
Драматургический дискурс представляет многоплановым и многомерным феноменом, объединяющим не только литературу и театральное искусство, но и различные коммуникативные, семиотические системы. Отражая многообразные экзистенциальные ситуации с помощью воссоздания процесса коммуникации, драматическое произведение существует и как жанр литературы, и как текстовый материал для театральной постановки. Трансформируя размышления Р. Барта о смерти автора, отметим, что третий компонент триады автор – текст – читатель выступает не только потенциальным носителем множественности интерпретаций смысла, но и активным создателем театрального действия, спектакля, открывающего, в свою очередь, новые возможности для переосмысления содержания произведения. Обращение к драматическому тексту представляется, на наш взгляд, перспективным как с позиций театроведения и литературо-

ведения, так и с лингвистической точки зрения, в частности, в плане воспроизведения коммуникативного процесса, его жанровой организации, с выстраивания речевых портретов персонажей как языковых личностей, моделирования их речевых стратегий и тактик и т.д.

В освещении проблем драматургического дискурса, тенденций моделирования языковых личностей персонажей, воссоздания коммуникативного процесса необходимо, на наш взгляд, остановиться на нескольких смыслообразующих понятиях – оппозициях: искусство и жизнь; текст и спектакль; действующие лица и роли.

**Искусство и жизнь.** Безусловно, апелляция к данным концептам предполагает глубокое философское осмысление, для чего понадобилась бы не одна монография. Однако в данном случае в наши задачи входит лишь очерчивание ключевых теоретических положений, существенных для предложенного исследования.

В наиболее общем определении искусства – творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах [1 : 11080] – прослеживается грань между самим произведением и реальностью. Вопрос о соответствии / несоответствии образного отражения бытия и самой жизни достаточно противоречив: от представлений о полном несовпадении до понимания глубинной связи образной модели мира и самой сути бытия. Мы склонны ко второй интерпретации, определяющей искусство как образное воспроизведение и осмысление жизни.

Театр является не просто искусством, а символическим воссозданием той или иной реальности, что порождает новые противоречивые смыслы. По мнению Е. С. Кубряковой, драматические произведения должны рассматриваться прежде всего по тому, как рисуется в них опыт человека по познанию мира и какой именно фрагмент этого опыта – реальный или вымышленный – в них воссоздается и интерпретируется [2 : 133]. В наивной картине мира доминирует негативное представление о переносе театральности в действительность, предполагающее неискренность, наигранность (*театральный жест, театральный голос*). Подобная интерпретация имеет глубокие корни. Этимологический экскурс в содержание семантики игры в древнегреческом языке позволили С. А. Ромашко декодировать значение слова (<ηυροκίποται), что переводится как ‘актерская игра, притворство, лицемерие’, соответственно, в одном синонимическом ряду [3 : 86]. В процессе анализа метафорических значений театрально-игровой лексики Г. И. Кустова дифференцирует понятия театрального дискурса как относящиеся к специфическому и неспецифическому употреблению: неспецифическое использование распространяется преимущественно на обозначения жанра (*жизненная драма, произошла трагедия*), где нет прямой аналогии с театром; игровой же компонент искусства (представление, зрелища, спектакль, фарс и т.д.) служит преимущественно для критической оценки поведения человека в жизни (*Не устраивай сцен!; Не актерствуй! Устроили спектакль!*) [4 : 180–182].

В профессиональном дискурсе преобладает установка на перенос жизненности в театральное действие как знак истинности, искренности. Н. Г. Брагина отмечает, что о блестящей актерской игре говорят *Он (она) живет на сцене, а не играет*. Существует мнение: *На сцене надо жить, а не играть*. Данное утверждение имплицитно содержит установку на естественность, спонтанность, инстинктивность актерской игры [5 : 133].

Соответственно, оппозиция искусство (театр) / жизнь многопланово соотносится с дихотомией истинное / ложное. В одном измерении истинным признается жизнь, а ложным – искусство. В свою очередь, в искусстве возможно истинное, т.е. приближенное к жизни, и ложное воспроизведение, что соотносится с представлениями о мастерстве художника (= актера). В жизни условно фальшь (ложное) соотносят с театром.

Таким образом, соотношение дихотомий истинное / ложное и жизнь / театр представляет собой сложную, многогранную этическую и экзистенциальную взаимосвязь. Коммуникативный процесс – интеракция между людьми – выступает своеобразным катализатором смыслов, соединяющим дихотомии, позволяющим различать истинное и ложное, преобразовывать театр в жизнь, а не жизнь в театр.

**Текст и спектакль.** Несмотря на тесную, органическую связь, глубинную преемственность, текст драматургии и театральный спектакль, как отмечалось, относятся не только к разным видам искусства, но и к различным семиотическим и семантическим системам. Так, текст, состоящий из (1) непосредственно воспроизведенных высказываний, реплик, рассуждений персонажей и (2) определенного набора авторских ремарок, моделируется автором-драматургом и является самостоятельным художественным произведением. Выход на другой уровень драматургического дискурса (спектакль предполагает творческую интерпретацию текста, воплощаемую в сценическое искусство).

И. П. Зайцева отмечает, что текст пьесы рассматривается как исходный вариант бытования произведения драматургии, своеобразная «точка отсчета» для всех последующих – преимущественно сценических – трансформаций данного изначально в текстовом виде драматургического содержания, у которого при функционировании обнаруживаются связи с различными коммуникативно-речевыми подсистемами национального языка (функциональными стилями и иными подъязыками, входящими в его состав); системами, в которых в социуме осуществляется культурное, политическое, экономическое и иного рода взаимодействие, и т.д.) [6 : 271].

Сам текст в театральном дискурсе осмысливается, по мнению А. Юберсфельд, как вопрос о положении речи: кто с кем говорит и в каких условиях можно говорить? [цит. по 7]. На наш взгляд, в сценическом воплощении пьесы актуализируется и вопрос: как (и кто) говорит? Представляемая коммуникация воплощает глубинный замысел дра-

матурга, связанный как с глобальным осмыслением бытия, так и с конкретными житейскими ситуациями. Воплощение художественного замысла через воспроизведение вербальной интеракции в коммуникативной повседневности людей представляется наиболее значимой тайной & проблемой & реальностью драматургического дискурса.

**Действующие лица и роли.** В начале текста каждого драматического произведения выписаны действующие лица. Любая пьеса как жанр литературы представляет собой экзистенциальную и эстетическую концепцию драматурга, воплощенную в коммуникативном взаимодействии действующих лиц = персонажей = языковых личностей. Их речевые характеристики выступают своеобразным инвариантом коммуникативного поведения в определенных бытовых / бытийных ситуациях. Персонажи (действующие лица) выписаны из ролей жизненных для их трансформации в роли сценические. Само толкование лексемы *роль* включает, в первую очередь, сценическое воплощение персонажа: Персонаж драматического произведения, изображаемый на сцене актером; играть роль кого-нибудь [1 : 30311]. Перенос из театрального мира в бытийную реальность понятия *роль* предопределяет включение семы (перен.) 'деятельность, образ действий, манера держать себя' [1 : 30311]. В данном случае актуализируется также сема 'манера говорить'. В семантической структуре лексемы *роль* значимой также является выделяемая сема 'значение, род и степень участия в каком-н. деле, предприятии, событии' [1 : 30311], обуславливающая определенным образом значимость того или иного персонажа в контексте пьесы, особенностей его (ее) поведения, мировоззрения, представлений о мире, что и воплощается в избираемых речевых жанрах и языковых средствах. Следовательно, инвариантная бытийная роль трансформируется в речевой портрет персонажа, дабы воплотиться в роль сценическую.

## II

Драматическое произведение, в свою очередь, представляет собой своеобразный гипержанр, соединяющий гибкую систему речевых жанров, воссоздаваемых персонажами. Иными словами, отражение экзистенциальной и последующее формирование сценической роли основывается на жанровой презентации выписанного, созданного персонажа – определенной языковой личности.

Формирование дискурса, как в непосредственном общении, так и в процессе его вос-

создания в драматургии, осуществляется конкретными коммуникантами, т.е. языковыми личностями. Необходимость анализа процессов вербальной интеракции с учетом порождающих данный процесс языковых личностей предопределяет появление новых научных студий. Соединение лингвистической генологии и персонологической лингвистики позволило говорить о современной исследовательской парадигме – персонологической генриктике, которую В. В. Дементьев определяет как направление теории речевых жанров, которое естественным образом складывается на пересечении данной теории с теорией языковой личности / лингвоперсонологией [8 : 5]. Изучение набора используемых известных и предпочитаемых данной языковой личностью жанров [8 : 5]. позволяет моделировать психологические, социальные, социокультурные, различные другие значимые параметры личности. О показательности жанровой характеристики личности писал и К. Ф. Седов: В ходе своего социального становления личность «врастает» в систему жанровых норм. В свою очередь эта система «врастает» в сознание говорящего индивида по мере его социализации, определяя уровень его коммуникативной (жанровой) компетенции, влияя на характер речевого поведения личности [9 : 27].

Приоритет жанров, избираемых и воплощаемых человеком в определенной коммуникативной ситуации, представляется значимым как для самого процесса общения, так и для характеристики коммуникантов. Принимая во внимание значимость предлагаемых Т. В. Шмелевой компонентов паспорта жанра, в частности, концепции автора и адресата, коммуникативного прошлого и будущего, событийного содержания [10], предлагаем анализ коммуникативного настоящего в драматургическом дискурсе.

Мы исходим из предположения, что система персонажей – ролей создает жанровый континуум, объединенный гипержанром пьесы. Влияющие на речевое поведение особенности каждой языковой личности обуславливают определенное варьирование речевых жанров.

## III

Пьеса современного украинского поэта и драматурга А. Ирванца Прямий ефір представляет собой пародию как на ток-шоу, так и на определенные социально-психологические типы людей. Абсурдность обсуждаемой темы, так называемого мультиплиондизма (порождаемого различными интерпретациями) предопределяет воссоздание и созда-

ние колоритных ролей, воплощаемых в жанровых вариациях, речевых характеристиках. Гипержанром пьесы является обсуждение, обмен мнениями, индивидуально трансформируемые языковыми личностями.

Этикетные жанры, которые воспроизводят ведущие в передаче, относятся к профессиональной ритуальной речи, включают приветствие, темпоральные маркеры, называющие периодичность события, и интригующий компонент, привлекающий внимание к конкретной, данной передаче:

*ВЕДУЧИЙ. Добрий вечір, дорогі наші глядачі!*

*ВЕДУЧА. Добрий вечір!*

*ВЕДУЧИЙ. Сьогодні, як і щотижня, ми знову в прямому ефірі, і знову говоримо з вами про важливе, про актуальне, про наболіле...*

*ВЕДУЧА. Та сьогодні наша передача – особлива.*

Ритуал вхождения в жанр сменяется солирующими высказываниями гостей о явлении мультиплюдизма.

Высказывания учительницы едва ли соответствуют теме обсуждения. Растерянность и невладение ситуацией определяют сбивчивую, непоследовательную речь, в которой варьируются императивные и оценочные жанры.

*ВЧИТЕЛЬКА. Я одразу мушу сказати, що я говоритиму те, що я думаю. І тому, можливо, комусь у студії або серед глядачів це може не сподобатися. Я хвилююся... перш ніж прийти на цю передачу, я довго собі думала. І вирішила – скажу все, як є. У теперішні часи... от ми, наприклад, наше покоління, ми зростали в зовсім інший час. Було так тяжко. Але ми дуже хотіли вчитися. І ось тепер, коли дивишся на сьогоднішню молодь... я нічого не хочу сказати, є серед молодих і старанні, ретельні, сумірні, але... от, наприклад, вихованки нашого спеціалізованого...*

Первоначальная категорическая конфронтация с аудиторией (возможно, комусь у студії або серед глядачів це може не сподобатися), со временем (наше покоління, ми зростали в зовсім інший час) сменяются намеками на жанр осуждения (І ось тепер, коли дивишся на сьогоднішню молодь...).

В последующих попытках обсудить проблему героиня снова отходит от жанра 'обсуждения', апеллируя к сетованию.

*ВЧИТЕЛЬКА. Зараз-зараз, я скажу й про це. Але дайте мені закінчити. От учора на педраді в нашій школі вчительки, коли довідалися, що я запрошена сьогодні на телебачення, просили мене передовсім наголосити на малій, катастрофічно малій, просто жебрацькій платні наших педагогів. Ви розумієте, працівники освітянської ниви сьогодні поставлені в такі умови, що... вони просто...*

Учительница так и не пытается дать ответ на странный вопрос, постоянно отвлекаясь на различные темы. Вариативность жанров свидетельствует о растерянности, негибкости языковой личности персонажа. Между тем героиня, привыкшая к жанру «разъяснение», постоянно использует вводные конструкции, обращения, императив, направленные на пояснение своей преобладающей позиции:

*ВЧИТЕЛЬКА. Ні, я думаю... хоча, ви розумієте, наша школа – це заклад нетиповий, своєрідний. Але ми, увесь педколектив, ми робимо все, щоб дівчатка, наші вихованки, почувались у нас, як удома. Щоб вони не відчували ніякої різниці між іншою, звичайною школою, і нашою. А контингент у нас, як ви самі розумієте, дуже складний. Але щоб вони... ні, це неможливо. У нас же персонал весь час з ними, і вночі чергові вихователі теж. Ну там, може, хтось один, крадькома. Але в загальній масі колектив у нас здоровий і, я гадаю, здатен дати відсіч будь-яким проявам... Та якщо й надалі триватиме таке принижене становище педагогів, якщо уряд найближчим часом не збільшить платню вчителям, як мінімум, на...*

Роль и жанровый континуум профессора политологии принципиально отличается от учительницы: последовательное изложение своей точки зрения тяготеет к жанру «лекция»:

*До всякого явища у житті суспільства слід підходити виважено. <...> Мультиплюдизм – це складне слово, перша його частина від латинського мульти, що означає багато, безліч, а друга – від кореня плюдус, ну, це, я гадаю, перекладу не потребує... Про мультиплюдизм за кордоном вже чимало написано, ось і нещодавно теж вийшов з друку там, у них, збірник цілого колективу авторів (бере до рук якусь книгу, читає титул). Маліпландизм е-е... фромзеестердей ту зетуморов. Тобто, перекладається ця назва, як... Мультиплюдизм не має майбутнього.*

Дидактическая прерамбула, представленная модальным предикатом, переходит в «разъяснение». Профессор апеллирует к толкованию слова, ведущему к объяснению понятия, освещает якобы историю разработки проблемы.

Дальнейшее коммуникативное представление профессора воплощает все нюансы научного стиля вообще и жанра «лекции», в частности. Показательным является употребление местоимения *мы*, позволяющим избежать категоричности собственных суждений:

*Ну, тут ми, можливо, не всі такого погляду дотримуємося. Наш дослідний інститут вже отримав для своїх спеціалістів одного примірника цієї*

книги, саме зараз фахівці її вивчають, можливо, ми навіть щось перекладемо і видамо тут, у нас, який-небудь скорочений варіант для обмеженого користування. Отож, як це усі ми сьогодні прекрасно розуміємо, мультиплюндизм існує і в нашому суспільстві, звичайно, на рівні обмеженому, локальному. Але існує.

Постепенно научный стиль изложения сменяется элементами публицистичности:

*Я навіть відкрив невеличку таємницю: як мені стало відомо, нещодавно питання про мультиплюндизм навіть розглядалося на закритому засіданні спеціальної комісії сенату. Отже, як бачимо, навіть на рівні, так би мовити, державному існує увага до цієї проблеми. Ну, а що стосується мультиплюндизму, так би мовити, в побуті, ось стосовно переглянутого нами матеріалу, то моє особисте до цього ставлення таке – можливо, і це має право на існування, коли при цьому не входить у суперечності з інтересами інших людей, не заторкувати їх, розумієте! Тобто, тема ця дуже делікатна, і я наголошую, що це моя особиста думка... бо коли таке явище переростає свої рамки, виходить за них, – отут вже, очевидно, держава має право втрутитися, і навіть зобов'язана це зробити. Це що стосується мого погляду на ці речі. Ви мене зрозуміли, я сподіваюся...*

Професор апеллює к елементам таємничості (відкрив невеличку таємницю), к експресивності (і я наголошую, що це моя особиста думка), модальності (має право втрутитися, і навіть зобов'язана), що трансформірує жанр «лекції» в жанр «публицистического выступления».

Следующий персонаж – Начальник воспитательного отдела Генерального штаба генерал-адмирал Момотко. Языковая личность военного, реализующаяся преимущественно в жанрах «приказ», «наставление», оказывается в непривычном для него дискурсе.

*ГЕНЕРАЛ. Армія, як ви всі повинні зрозуміти, це зовсім не громадянська, не цивільна установа. Вона живе за своїми законами, строгими законами, я сказав би, і тому в армії нема і не може бути місця тому, що не передбачено її статутом, наказами й розпорядженнями вищестояючого керівництва.*

Вводная конструкция в первом предложении обуславливает интерпретацию роли в рамках жанра *пояснение*. Генерал очерчивает границы и содержание своей жанровой компетенции с четкой иерархией, определяющей возможность / невозможность существования каких-либо тем, проблем, мыслей:

*От і цей ваш, як ви тут кажете, мультиплюндизм. Я не виключаю, може, хтось з ново-*

*бранців іще вспів нахвататися цього на громадянці, але вже в армії... хотів би я побачити, наприклад, після п'яти годин строювої підготовки, або після маршового кидка у повній викладці – який може бути мультиплюндизм? Хоча з іншого боку, якщо наш виховний відділ отримає необхідні вказівки й розпорядження, тобто якщо керівництво нашої держави вважатиме, скажемо, за доцільне... але поки що, я наголошую, поки що в нашій армії цього нема, бо воно нам непотрібне і суперечить самому духові наших доблесних збройних сил. От ми тільки що продивилися оці кадри, оці, зняті прихованою камерою! А ви уявіть собі, якщо раптом таке на бойовому чергуванні? У танку, чи в окопах? Чи на підводному човні? Ну, можете собі таке уявити? Ні! Ото ж бо й воно!..*

Противопоставление реальности военного дискурса и соответствующего мышления различным социальным реалиям осуществляется с помощью своеобразного жанра *размышление*, в котором утверждается, что, с одной стороны, данное социальное явление невозможно, но в случае приказа возможно все. Стратегии риторических вопросов, призывов свидетельствуют скорее о невозможности глубинного размышления, анализа фактов и явлений. Практически персонаж проявляется в неопределенном жанре.

В развязке пьесы срывается прямой эфир изменением политического положения и, соответственно, идеологии, а значит – и отношением к мультиплюндизму. Опуская достаточно интересный социально-политический контекст произведения, отметим, что многоплановые смыслы воплощаются в гипержанре «обмен мнениями». Способ представления того или иного мнения, позиции воплощается в избираемых речевых жанрах. Непривычная коммуникативная ситуация предопределяет когнитивный диссонанс, в котором персонажи чувствуют себя неуверенно, пытаются проникнуть в предлагаемый жанр, но возвращаясь к исходным привычным для них реалиям речевого поведения. Наиболее комфортно себя проявляет профессор, избирая естественный для него жанр *лекции*. Профессиональное чувство аудитории предопределяет вариативность избранного жанра, переход к публицистическому выступлению с соответствующим приобщением различных экспрессивных средств воздействия на реципиентов.

Несмотря на профессиональное родство, учительнице не удается оставаться в рамках жанров *обсуждение, обмен мнениями*: она сбивается то на императивные, оценочные жанры, то апеллирует к жанру *сетование*, то пытается перейти к *разъяснению*. Избегая каких-либо обобщений, предположим, что

презентация языковой личности учительницы выступает отнюдь не универсальной профессиональной характеристикой, однако фиксирует большую склонность к императиву и оценкам в отношениях с воспитанниками, нежели лектор, фокусирующий внимание на сути излагаемых вопросов. Невозможность сформулировать собственное мнение и предопределяет сбивчивые попытки найти адекватный жанр из личного педагогического репертуара учительницы.

Апелляция к участию в жанре *обмен мнениями* начальника воспитательного отдела Генерального штаба генерал-адмирала Момотко выглядит карикатурно. Предельная неадекватность предложенной коммуникативной реальности и привычного речеванового бытия языковой личности персонажа парализует развитие воссоздаваемой беседы. Персонаж не находит возможного жанрового воплощения своей позиции, своих мыслей из личного репертуара: *приказов, наставлений, исполнений*.

Следовательно, определенный жизненный опыт (речевое бытие, в т.ч. и профессиональное) формирует жанровый репертуар языковой личности, а также возможность гибкого и адекватного варьирования, вхождения в иные жанры и гипержанры. Непривычные коммуникативные ситуации предопределяют либо нагромождение привычных жанров, зачастую не адекватных предложенной ситуации, либо абсолютное нивелирование жанров, образование некой жанровой лакуны, обусловленное невозможностью вхождения в коммуникативную реальность.

Воспроизведение проблемы в драматургическом дискурсе позволяет более выразительно, образно оттенить сущность жанровых трансформаций в коммуникативном процессе, в игровой, отчасти абсурдной форме сфокусировать внимание на тонкостях речевого бытия языковых личностей, исполняющих определенные жизненные роли.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Толковый словарь русского языка. URL: <http://www.vedu.ru/expdic/> (дата обращения: 01.03.2015).
2. Кубрякова Е. С. Лингвокультурологический статус драмы // Кубрякова Е. С. В поисках сущности языка : Когнитивные исследования. М. : Знак, 2012. С. 128–146.
3. Ромашко С. А. Смертельные игры : агон и агония // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М. : Индрик, 2006. С. 86–97.
4. Кустова Г. И. Метафорические значения театрально-игровой лексики // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М. : Индрик, 2006. С. 178–188.

5. Брагина Н. Г. Метафоры игры в описаниях мира человека // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М. : Индрик, 2006. С. 120–143.
6. Зайцева И. П. Дискурс-анализ как способ постижения своеобразия современной драматургии // Лінгвістичні студії: збірник наукових праць. Донецк, 2008. Вип. 16. С. 271–280.
7. Пави П. Словарь театра. М. : Прогресс, 1991. 504 с.
8. Дементьев В. В. Персоналогическая генристика // Жанры речи : сб. науч. тр. / под ред. В. В. Дементьева. Вып. 7. Жанр и языковая личность. Саратов : ИЦ Наука, 2011. С. 5–25.
9. Седов К. Ф. Речевановая идентичность как компонент коммуникативной компетенции личности // Жанры речи : сб. науч. тр. / под ред. В. В. Дементьева. Вып. 7. Жанр и языковая личность. Саратов : ИЦ Наука, 2011. С. 25–47.
10. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Антология речевых жанров : повседневная коммуникация. М. : Лабиринт, 2007. С. 81–89.

#### REFERENCES

1. Tolkovyi slovar' russkogo jazyka (Explanatory Dictionary of the Russian Language). Available at: <http://www.vedu.ru/expdic/> (accessed 01 March 2015).
2. Kubriakova E. S. Lingvokulturologicheskii status dramy [Lingvocultural status of drama]. Kubriakova E. S. *V poiskah sushnosti jazyka: Kognitivnye issledovaniya* [In search of language nature: cognitive research]. Moscow, 2012, pp. 128–146.
3. Romashko S. A. Smertel'nye igry: agon i agonija [Deadly games: the agon and the agony]. *Logicheskii analiz jazyka. Konceptual'nye polja igry* [Logical analysis of language. Conceptual field of game]. Moscow, 2006, pp. 86–97.
4. Kustova G. I. Metaforicheskie znachenija teatral'no-igrovoi leksiki [Figurative meaning of theatre lexis]. *Logicheskii analiz jazyka. Konceptual'nye polja igry* [Logical analysis of language. Conceptual field of game]. Moscow. 2006, pp. 178–188.
5. Bragina N. G. Metafori igry v opisanijah mira cheloveka [Metaphor of game in the person's world description]. *Logicheskij analiz jazyka. Kontseptualnye polya igry* [Logical analysis of language. Conceptual field of game]. Moscow, 2006, pp. 120–143.
6. Zaytseva I. P. Diskurs-analiz kak sposob postizhenija svoeobrazija sovremennoi dramaturgii. [Discourse-analyses as a way of modern drama composition studying]. *Linhvistychni studii: collected papers*. Donetsk, 2008, iss. 16, pp. 271–280.
7. Pavi P. *Slovar' teatra* [Theatre dictionary]. Moscow, 1991. 504 p.
8. Dementyev V. V. Personologicheskaja genristika [Personological generistics]. *Zhanry rechi: sb. nauch. tr.* [Speech genres: collection of scientific works. Ed. by V. V. Dementyev]. Iss. 7, Saratov, 2011, pp. 5–25.
9. Sedov K. F. Rechezhanrovaja identichnost' kak komponent kommunikativnoi kompetencii lichnosti [Speech-genre identity as the component of communicative competence of a person]. *Zhanry rechi: sb. nauch. tr.* [Speech genres: collection of scientific

works. Ed. by V. V. Dementyev]. Iss. 7, Saratov, 2011, pp. 25–47.

10. Shmeleva T. V. Model' rechevogo zhanra [Speech genre model]. *Antalogiya rechevykh zhanrov:*

*povsednevnyaya communicatsiya* [Anthology of genres: everyday communication]. Moscow, 2007, pp. 81–89.

***Статья поступила в редакцию 11.08.2014.***