ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЧЕРЕПОВЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Гончар Арина Александровна

Функционирование авторской афористичной формулы как малоформатного текста в театральной дискурсивной практике (на материале жанра интервью)

Специальность 10.02.01 – русский язык

Диссертация

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук,
профессор С.Ю. Лаврова

Череповец – 2022

Оглавление

Введение 5
Глава 1. Авторская афористичная формула театральной коммуникации как подтип малоформатного текста 18
Вводные замечания 18
1.1 Малоформатный текст в лингвистической интерпретации: 20
1.1. 1 Исследовательские подходы к анализу малоформатного текста 20
1.1.2 Понятие малоформатного текста и его характеризующие признаки 27
1.1.3 Афоризм как структурно-семантическая модель для авторской афористичной формулы 31
1.2. Авторская афористичная формула как: 42
1.2.1. Единица системы языка (синтаксическая конструкция и ее структурная схема) 42
структурные схемы авторских афористичных формул театральной коммуникации (ааафтк) 46
1.2.2. Текстовое афористичное высказывание (сопоставительная характеристика базовых признаков афоризма и авторской формулы, сходство и различие) 50
1.2.3. Дискурсивное афористичное высказывание (элемент композиции текста: высказывание-заголовок и конситуативно обусловленное высказывание) 53
1.3. Модель авторской метафоры театральной коммуникации 58
1.3.1. Метафорический синтаксический концепт в контексте авторской афористичной формулы театральной коммуникации 64
1.4. Разноаспектный статус авторской афористичной формулы театральной коммуникации (структурно-синтаксический, семантический, семиотический, коммуникативный) 68
Выводы по 1 главе 70
Глава 2. Театральная дискурсивная практика как сфера функционирования авторской афористичной формулы театральной коммуникации 72

Вводные замечания 72
2.1. Диалогический дискурс и его характерные черты 73
2.2. Разграничение понятий «дискурс» — «дискурсивная практика»..... 77
2.3. Современные дискурсивные практики: разноаспектные подходы к их изучению 79
2.4. Соотношение понятий «театральный дискурс» - «театральная дискурсивная практика»..... 83
2.5. Театральная дискурсивная практика, ее характеризующие признаки 88
2.6. Интервью как многоаспектный феномен дискурсивных практик 90
2.7. Понятия «театральная журналистика» и «театральная критика»: сопоставительный анализ 95
2.8. Значение категории авторитетности в театральном аналитическом интервью..... 99
2.9. Типы диалогов в театральном аналитическом интервью как разные способы вербализации авторской афористичной формулы театральной коммуникации 102
Выводы по 2 главе..... 108
Глава 3. Дискурсивная прагматика концептуальных авторских афористичных формул театральной коммуникации в сверхфразовом диалогическом единстве жанра интервью 110
Вводные замечания 110
3.1.Сверхфразовое диалогическое единство (сфде) как коммуникативная единица театральной коммуникации аналитического интервью..... 112
3.1.1. Сфде с точки зрения структурно-семантической организации..... 112
3.1.2. Сфде как минимальный речевой контекст аналитического интервью.... 116
3.1.3. Сфде как форма интеграции интервьюера и интервьюируемого 118
3.1.4. Сфде как оценочный тип диалогического единства..... 120
3.1.5. Сфде в дискурсивно-прагматический перспективе..... 123

3.2 Функционирование театральной авторской афористичной формулы театральной коммуникации (аафтк) в сфде и основные аспекты ее анализа ... 125
3.2.1. Аафтк как дискурсивное высказывание театрального аналитического интервью ... 126
3.2.2. Дискурсивно-концептуальный анализ театральной аафтк ... 131
3.2.3. Дискурсивно-контекстуальный анализ театральной аафтк ... 143
3.2.4. Дискурсивно-прагматический анализ театральной аафтк ... 149
3.2.5. Дискурсивные режимы употребления театральной аафтк ... 152
Выводы по 3 главе ... 159
Заключение ... 161
Список литературы ... 163
Диссертации и авторефераты ... 181
Лексикографическая литература ... 187
Список источников фактического материала ... 188
Список электронных источников фактического материала ... 188
Приложение 1 ... 191
Приложение 2 ... 192
Приложение 3 ... 193
Приложение 4 ... 194
Приложение 5 ... 199
Приложения 6 ... 201
Приложение 7 ... 205

Введение

Настоящая диссертация посвящена лингводискурсивному анализу авторской афористичной формулы как подтипа малоформатного текста, функционирующего в жанре аналитического интервью театральной дискурсивной практики.

Выбор данной темы обусловлен интересом к специфике малоформатных текстов, обладающих афористической характеристикой, построенных по конкретным структурным моделям, преимущественно метафорическим: «X» есть «Y» («X» — это «Y»), представляющим собой определённый «текст в тексте» со своими конститутивными и дифференциальными признаками. **Актуальность** нашей работы определяется следующими обстоятельствами: 1) обращением к особому **тексту минимального формата**, лингвоанализ которого за последнее время активно привлекает лингвистов (см. работы: Руберт 1990; Кубрякова 2001; Таюпова 2005; Черкунова 2007; Черкасова 2012; Харьковская 2012; Тертычная 2012; Непомнящих 2013; Веденева 2018; Исаева 2019; Путина 2021; Гатина 2021 и др.); 2) обращением к изучению **разноплановых дискурсов**, таких как **афористический**, **диалогический**, публицистический, арт-дискурс, медиа-дискурс, **театральный** дискурс и др., поскольку «модель передачи» той или иной информации зафиксирована в изучаемом пространстве конкретного дискурса (см. работы: Николаева 1978; Борботько 1981; Демьянков 1995; Макаров 1998; Миронова 1998; Формановская 2000; Чернявская 2001; Арутюнова 2002; Карасик 2002 и др.); 3) обращением к **дискурсивной практике** как одной из форм реализации дискурсов, рассматриваемой лингвистами при изучении диалогического взаимодействия «адресанта»—«адресата», «Говорящего — Слушающего», «**интервьюера — интервьюируемого**» с точки зрения понимания совокупности приемов продуцирования, интерпретации, восприятия дискурсивной информации, «способа говорения», отражающего личный опыт и знания коммуникантов (см. работы: Фуко 1996; Баранов 2001; Чудинов 2001; Синицына 2005; Макаров 2007; Шапинская 2008; Иссерс 2014;

Дискурсивные практики современной институциональной коммуникации 2015 и др.); 4) обращением к формально-структурному, семантическому, коммуникативному аспектам анализа предложения (высказывания) с учётом актуальных для современной лингвистики проблем, связанных с понятиями **структурных схем** предложений, **пропозиции** и **предикации** конструкций малого формата, **типологии концептов** как уровней общечеловеческих смыслов, **проблем метафоризации** высказываний при дискурсивном употреблении (см. работы: Белошапкова 1977; Касевич 1988; Золотова 1988; Арутюнова 1990; Герасименко 1999, 2014; Булыгина 2004; Базылев 2005; Стародумова 2005; Кузьмина 2010; Денисова 2012; Морозова 2013; Каверзина 2013; Попова 2015; Падучева 2018 и др.); 5) обращением к анализу **театральной** коммуникации, в контексте которой рассматривается наш основной объект исследования — авторская формульная сентенция (см. работы: Шевченко 2007, 2012; Борзенко 2008; Борботько 2015; Выровцева 2017; Груздева 2019 и др.).

Проанализировав работы исследователей, мы рассматриваем такой малоформатный текст, который совмещает признаки малого объёма (структурной лаконичности), семантического обобщения (афористичности), широкого употребления в дискурсивной практике конкретной тематической сферы коммуникации, в частности — театральной коммуникации. Мы анализируем высказывания, позволяющие судить о специфике театральной коммуникации как о метафорическом пространстве одного из видов искусства.

Объект исследования — авторская афористичная формула как малоформатный текст (**334** высказывания).

Предмет исследования — языковые и речевые способы репрезентации авторской афористичной формулы в театральной дискурсивной практике жанра аналитического интервью.

Цель исследования: доказать, что афористичные высказывания представителей театральной коммуникации, принимающих участие в диалогическом дискурсе интервью, являются подтипом малоформатного текста, конситуативно

обусловленными авторскими формулами с метафорической основой, обладающими собственными разноплановыми характеристиками.

Задачи исследования подчинены обозначенной цели:

1) проанализировать исследовательскую лингвистическую литературу по проблематике малоформатных текстов;

2) рассмотреть соотношение афоризма с авторской афористичной формулой и выявить ее конститутивные и дифференциальные признаки;

3) дать определение авторской афористичной формуле театральной коммуникации, обосновав логику выявления аспектов ее анализа;

4) изучить сферу употребления авторской афористичной формулы театральной коммуникации жанра интервью в театральной дискурсивной практике, обозначив специфику данной практики;

5) охарактеризовать основные параметры авторской афористичной формулы театральной коммуникации с точки зрения ее структурного образования, с точки зрения ее семантики, с точки зрения ее коммуникативного потенциала;

6) выявить дискурсивно-прагматические коммуникативные стратегии в использовании авторской афористичной формулы театральной коммуникации как сублогической авторской модели театральной дискурсивной практики.

Методология исследования обусловлена комплексным подходом к пониманию малоформатного текста (далее **МФТ** — А.Г.) в функциональной перспективе.

Функциональность понимается нами как сфера применения объекта и как способ репрезентации мысли с помощью данного объекта.

Авторская афористичная формула (далее **ААФ** — А.Г.) с определенным набором концептов театральной коммуникации рассматривается нами с позиции дискурсивной прагматики. В интервью с двумя или тремя собеседниками (интервьюер - интервьюируемый/ые) выявляются лингвопрагматические пара-

метры значения высказывания с точки зрения Говорящего, с точки зрения Слушающего, с точки зрения исследователя (учитывается анализ контекста).

В театральной коммуникации дискурсивная прагматика ААФ изучается с помощью трёх аспектов анализа языкового материала: 1) способа языковой репрезентации (использование конкретных языковых единиц); 2) когнитивного способа (использование/передача идей и убеждений говорящих [Шевченко, 2006]) репрезентации концептов знания в рассматриваемых высказываниях; 3) социально-прагматического выбора взаимодействия коммуникантов в определённых конситуациях аналитического интервью.

С классической (структурно-семантической) точки зрения ААФ соотносится с афоризмом; с когнитивно-семантической точки зрения — выражает концептуальные сущности театральной коммуникации; с коммуникативной точки зрения — характеризуется информативной самодостаточностью и дополнительный диалогичностью в качестве сентенций генеритивного регистра.

ААФ рассматривается в работе с учётом трёх лингвистических измерений: 1) анализа **формы** (единица системы языка как синтаксическая конструкция, созданная на основе определенной структурной схемы); 2) анализа **значения** (метафорический синтаксический концепт, вербализованный на основе типовой семантической пропозиции «характеризации, идентификации, сравнения»); 3) анализа **функции** (употребление в жанре аналитического интервью как субъективно-оценочного авторского высказывания театральной дискурсивной практики).

Бисубстантивные предложения составляют **75%** употребления ААФ жанра интервью театральной дискурсивной практики. Структурные схемы бисубстантивных предложений, преимущественно — «**N_1-N_1**», выступают репрезентаторами синтаксического концепта как «варианта значения предикативного отношения» [Денисова, 2012: 229].

Лингвист Е.П. Денисова справедливо отмечает, что существуют разные сферы уровня абстракции, характеризующие любое высказывание: предикатив-

ное отношение есть сфера семантики конкретного языка, а синтаксический концепт есть форма представления уровня общечеловеческих смыслов [Денисова, 2012: 232].

Объект нашего исследования — ААФ — подтверждает, что на основе типовых пропозиций в театральной коммуникации создаются метафорические синтаксические концепты, получающие выражение в **нарративно-оценочных**, **дескриптивно-оценочных** и **декларативно-оценочных** высказываниях.

Синтаксическая обусловленность выражается в прикрепленности к определенному коммуникативному регистру (см. в [Золотова и др., 1998: 232]). Исследуемые нами ААФ, относясь преимущественно к конситуативно обусловленным бисубстантивным конструкциям, выражаются как простым предложением (1), так и сложноподчинённым предложением, в котором придаточная предикативная часть представляет собой развёрнутую характеристику малоинформативного предиката, заявленного в главной части конструкции (2).

Например: (1) «***Для меня энергия, поток энергии — главное в театре и в жизни***» [Дмитриевская, 2018: 105]; (2) «***Театр — это же такая вещь, которая живёт здесь и сейчас...***» [Дмитриевская, 2018: 206].

Встречаются среди выделенных ААФ предложения, в которых типовая пропозиция сравнения приобретает конкретизацию во второй части сложного предложения, в частности — бессоюзной конструкции (3), например: (3) «***Пьеса — как матрешка: открываешь один смысл, а в нем другой...***» [Дмитриевская, 2018: 136].

Однако объём кандидатского диссертационного исследования позволяет нам обратиться более подробно только к одному из таких структурно-семантических типов конструкций, которые мы называем **бисубстантивными простыми** предложениями.

В работе исследуется **диалогичность** как одна из базовых коммуникативных категорий, имеющая особое проявление в **собственно диалогическом жанре интервью**, когда информация передаётся по схеме: вопрос — ответ.

Особенность **диалогической лингвистики** заключается в том, что диалогическая речь считается преимущественно ситуативной, поэтому часто её содержание может быть понято лишь с учётом той ситуации, в которой она создаётся. Лингвистами продуктивно исследуются как диалогическая коммуникация, так и жанровые образования, в которых она реализуется [Федорова, 2007], соответственно, **выбор жанра интервью** как формы реализации авторской формулы представляется нам **обоснованным**. Диалог как теория включает в себя множество описательных и метаязыковых высказываний [Шпильная, 2021], поэтому анализ формульных конструкций в контексте диалога также представляется нам перспективным и актуальным.

Специалисты отмечают, что в конце XX века усилия лингвистов направлены на выяснение причин связности двух реплик, образующих диалогическое единство [Там же: 163], поэтому особо важна роль **сверхфразового диалогического единства** как минимального контекста для авторской формулы.

Гипотеза: Авторская афористичная формула как подтип малоформатного текста, выраженная с помощью метафорического синтаксического концепта, приобретает статус конситуативно обусловленного высказывания-сентенции, которое функционирует в генеритивном регистре речи (текста), представленном в театральной дискурсивной практике жанра аналитического интервью.

Положения, выносимые на защиту:

1. Авторская афористичная формула есть конситуативно обусловленное высказывание с метафорическим потенциалом подтипа афористического малоформатного текста.

2. Продуктивной сферой употребления для авторской афористичной формулы театральной коммуникации выступает театральная дискурсивная практика, понимаемая как динамический аспект театрального дискурса.

3. Жанровое ограничение, в котором рассматривается объект анализа, — интервью — позволяет квалифицировать авторскую афористичную формулу как вторичный текст театральной коммуникации.

4. Доминирующим способом представления авторской афористичной формулы театральной коммуникации является бисубстантивная конструкция, семантически выраженная с помощью метафорического синтаксического концепта.

5. Дискурсивно-прагматические коммуникативные стратегии авторов афористичных театральных сентенций позволяют изучить ситуацию их употребления и установить основные функциональные типы высказываний в жанре аналитического интервью.

6. Авторские афористичные формулы обладают дополнительной диалогичностью при использовании их в структуре сверхфразового диалогического вопросно-ответного единства как минимального контекста их употребления, тем самым расширяя понимание малоформатного текста в современном функциональном синтаксисе.

Теоретическая значимость данного исследования определяется следующими параметрами:

1) вычленяется из дискурсивной практики и описывается новый объект малоформатного текста, называемый как авторская афористичная формула;

2) устанавливается теоретическая взаимосвязь между такими функциональными понятиями как малоформатный текст и его подтипы; театральный дискурс и театральная дискурсивная практика; жанр театрального аналитического интервью и роль сверхфразового диалогического единства в создании авторской афористичной формулы;

3) характеризуется авторская афористичная формула театральной коммуникации как метафорический синтаксический концепт, создающий новые фреймы в сознании коммуникантов интервьюера-интервьюируемого, с одной стороны, слушателей / читателей — с другой;

4) в ходе исследования разрабатывается оригинальная методика сопоставления различных по коммуникативной нагрузке авторских афористичных

формул театральной коммуникации, функционирующих в театральной дискурсивной практике жанра интервью;

5) предлагается комплексная методика анализа конситуативно обусловленных высказываний (авторских афористичных сентенций) как структурных, семантических и функциональных образований в конкретном тексте и в конкретном социоконтексте.

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью применения его материалов в практике преподавания: 1) лингвистики текста; 2) теории дискурса; 3) лингвокогнитивного анализа публицистического текста; 4) синтаксисе простого предложения; 5) спецкурсах и спецсеминарах, связанных с лингвокультурологической составляющей прежде всего — театральной коммуникации; 6) при написании учебно-исследовательских работ бакалавров, магистрантов по направлению 50.04.01 Искусство и гуманитарные науки, специализирующихся в сфере когнитивной лингвистики, театральной критики и театральной коммуникации в целом.

Научная новизна исследования заключается в следующих позициях:

— впервые обосновывается представление об авторской афористичной формуле театральной коммуникации как бисубстантивной конструкции, выступающей структурно-семантической основой для формирования метафорического синтаксического концепта;

— впервые выявляется и получает теоретическое описание функциональная роль авторской афористичной формулы в жанре аналитического интервью как одном из способов репрезентации театральной дискурсивной практики;

— впервые доказывается, что в аналитическом жанре театрального интервью авторские афористичные формулы театральной коммуникации продуктивно и функционально нагружены с учетом их таксономического значения.

Методы исследования.

Для решения поставленных задач применяется **комплекс методов**, используемых в современной лингвистике: общенаучные методы наблюдения и

сопоставительного анализа; метод сплошной выборки и количественная обработка полученных материалов; методы дискурсивного анализа, когнитивного моделирования, методы концептуального анализа и методы интерпретации публицистического текста.

Применяется и частичный метод семантико-синтаксического анализа рассматриваемых афористичных сентенций представителей театральной коммуникации.

В качестве **материала** исследования используются **381** интервью печатных и электронных источников, в частности, **две книги** интервью петербургского театрального критика, главного редактора «Петербургского театрального журнала» Марины Юрьевны Дмитриевской — «Разговоры» (2010 год) и «Другие разговоры» (2018 год). Используются **10 электронных источников** (*см.: Список электронных источников фактического материала — А.Г.*). Используется работа «Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века» // Работа выполнена в научно-исследовательском секторе Школы-студии (институт) им. Вл.И.Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П.Чехова // Авторы проекта и редакторы-составители Анатолий Смелянский, Ольга Егошина. — Выпуск 1. — М., 1999. — 338 с.

Композиция диссертации определяется ее задачами и отражает этапы исследования и логику ее развертывания.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка использованной литературы (Теоретическая литература, Лексикографическая литература), Списка источников фактического материала, Списка электронных источников фактического материала, семи Приложений. Общий объём диссертации составил 212 страниц.

Во **Введении** представляется общая характеристика работы, обосновывается **актуальность** темы, определяются ее **объект**, **предмет**, **материал**, формулируются **гипотеза**, **цель** и **задачи** исследования; раскрывается его **научная новизна**, **теоретическая** и **практическая значимость**; характеризуется **мето-**

дологическая база, отмечаются **методы** исследования, формулируются **Положения, выносимые на защиту**, представляется **структура** диссертации, ее **апробация**.

В **1** главе **«Авторская афористичная формула театральной коммуникации как подтип малоформатного текста»** исследуется малоформатный текст как афористичное высказывание с объемом классифицирующих признаков; дается определение авторских формул театральной коммуникации как конситуативно обусловленных высказываний сентенционного типа.

Во **2** главе **«Театральная дискурсивная практика как сфера функционирования авторской афористичной формулы театральной коммуникации»** обосновывается соотношение театрального дискурса как функциональной сферы бытования текста (устного и письменного) и прагматики его применения в театральной дискурсивной практике; авторская формула-сентенция понимается как вторичный текст жанра аналитического интервью.

В **3** главе **«Дискурсивная прагматика концептуальных авторских афористичных формул театральной коммуникации в сверхфразовом диалогическом единстве жанра интервью»** изучается сверхфразовое вопросно-ответное диалогическое единство как минимальный контекст для понимания авторской афористичной формулы театральной коммуникации; описывается функционирование данной формулы в разных аспектах анализа (концептуальном, контекстуальном, прагматическом).

В **Заключении** подводятся итоги исследования результатов лингводискурсивного анализа авторских афористичных формул театральной коммуникации. Определяется перспектива разработки авторских афористичных формул как подтипа малоформатного текста в дискурсивных практиках в других институциональных и персональных дискурсах. Отмечается возможность создания словаря авторских афористичных формул театральной коммуникации, репрезентированных в жанре аналитического интервью.

По теме исследования опубликовано 8 работ:

1. Гончар А.А. Фреймовый анализ малоформатных текстов (к постановке проблемы // Череповецкие научные чтения — 2015. Материалы Всероссийской научно-практической конференции: в 3-х частях. Ответственный редактор: Н.П. Павлова. — Череповец: ЧГУ, 2016. — С. 46-47. Статья включена в РИНЦ.

2. Гончар А.А. Малоформатные тексты в дискурсе интервью // Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности. Вып. 9: Межвузовский сборник научных работ / редактор-составитель А. Е. Новиков. — Череповец: ЧГУ, 2019.— С.135-137. Статья включена в РИНЦ.

3. Гончар А.А. Малоформатный текст в дискурсивной практике: функциональность авторской формулы //Вестник Череповецкого государственного университета. 2019. № 3 (90). С. 72-80. Журнал включен в список **ВАК** (Лаврова С.Ю.).

4. Гончар А.А. Языковая репрезентация театральной дискурсивной практики в жанре аналитического интервью//Вестник Череповецкого государственного университета. 2021. № 2 (101). С. 71-83. Журнал включён в список **ВАК** (Лаврова С.Ю.).

5. Гончар А.А. Специфика репрезентации авторского интервью в театральной дискурсивной практике // Филологический аспект. — Нижний Новгород, 2021. — №06 (74). — С.104-110. Статья включена в РИНЦ.

6. Гончар А.А. Метафорический смысл театральных авторских афористичных формул в структуре сверхфразового диалогического единства аналитического интервью // **«Modern Humanities Success / Успехи гуманитарных наук».** — № 11. — 2021. — С. 147-151. Журнал включён в список **ВАК**.

7. Гончар А.А. Авторская афористичная формула театральной коммуникации в структуре сверхфразового единства аналитического интервью // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: сб. ст. по матер. LIII междунар. науч.-практ. конф. № 12(45). — Новосибирск: СибАК, 2021. — С. 48-54. Статья включена в РИНЦ.

8. Гончар А.А. Дискурсивно-прагматический анализ авторской афористичной формулы театральной дискурсивной практики» // **«Modern Humanities Success / Успехи гуманитарных наук».** — № 2. — 2022. — С. 145-152. Журнал включён в список **ВАК**.

Апробация работы осуществлялась с 2016 по 2021 гг. в виде научных статей и докладов на международных и межвузовских научных конференциях в Череповецком государственном университете, в других вузах. Тема диссертационного исследования разрабатывалась на заседаниях аспирантского семинара кафедры отечественной филологи и прикладных коммуникаций: обсуждались все главы данной работы. Материал исследования применялся во время практических занятий со студентами-филологами 3 и 5 курсов (2019-2021гг.), а также при написании научных статей.

Участие в VIII Всероссийская научно-практическая конференция «Череповецкие научные чтения - 2016», 16 - 17 ноября 2016 г. , г. Череповец на базе ФГБОУ ВО «Череповецкий государственный университет».

Участие в XIII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности». Череповец 13-14 декабря 2018 г.

Участие в. XIV Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности»,посвященной 5-летию Череповецкой епархии Русской Православной Церкви(Московский патриархат). Череповец 9-13 декабря 2019 г.

Участие в XV Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности». Череповец 10-12 декабря 2020 г.

Участие в LIII Международной научно-практической конференции «Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки». — Новосибирск 6-7 декабря 2021 г. [https://sibac.info/conf/philology/liii]

ГЛАВА 1.

Авторская афористичная формула театральной коммуникации как подтип малоформатного текста

Вводные замечания

Изучение **функциональной** парадигмы с начала второй половины XX века показало, как естественный язык полноценно реализует себя в коммуникативной человеческой **деятельности**, понимание которой, по словам исследователя В.И. Постоваловой, в гуманитарном знании играет центральную роль [Постовалова, 1982: 3]. Возрастание методологической роли категории коммуникативной деятельности позволяет ученым переосмыслить ее понятийную спецификацию, обращаясь к таким языковым направлениям, как лингвистка текста, лингвистика дискурса, языковая картина мира, концептуализация и метафоризация языкового знания. Исследователь В.З. Демьянов отмечает, что «в задачу лингвиста входит «реконструкция» — по данным речевой деятельности — системы знаний, позволяющей объяснять, как и почему предложения естественного языка понимаются в данной ситуации именно данным способом» [См. в книге: Болдырев, 2019: 10. Предисловие В.З. Демьянкова]. И, соответственно, типология стратегий и тактик подачи знаний в той или иной области человеческой деятельности становится определяющей.

В связи с выбором анализа театральной дискурсивной практики мы обращаемся к тем языковым единицам, которые в деятельностном аспекте приобретают статус высказывания, — к синтаксическим конструкциям, обладающим особой афористичной силой, позволяющей говорящему создавать малоформатные тексты *(здесь и далее **МФТ** — аббревиатура данного текста -А.Г.*).

Проблематика бытования МФТ плодотворно и разноаспектно изучается в современном лингвистическом мире, но не может считаться исчерпывающей в связи с жанровым разнообразием конструкций, образующих данный тип текстов.

Отметим тот факт, что исследовательские подходы к анализу **МФТ** очень разноплановы в связи с тем, что **объект бесконечно вариативен** [Тураева, 1986]. В этом заключаются и определенные минусы, и определенные плюсы изучения данного типа текста.

В качестве **минусов** отметим следующее: 1) нет чёткой аргументации отнесения какого-либо текста к типу МФТ, кроме общих внешних показателей, о которых скажем позднее; 2) не определён чётко структурный объём МФТ (его верхние и нижние границы); 3) жанровое разнообразие текстов характеризуется широкой представленностью и недостаточным обоснованием отнесения того или иного МФТ к конкретному речевому жанру; 4) функционирование МФТ в самых разных по типологии дискурсах выявляет произвольный, на первый взгляд, выбор дифференциальных признаков, характеризующих данный тип текста.

В качестве **плюсов** отметим следующее: 1) широта охвата функциональной сферы применения МФТ позволяет расширять их объём как объекта исследования, выделяя в типологии МФТ **авторские короткие высказывания обобщающего характера**, встречающиеся в самых разных типах дискурсов; 2) эта же особенность употребления позволяет сформулировать собственные критерии выявления МФТ, обосновав как возможность их функционирования в конкретных жанрах речевой деятельности, так и обозначить **мини-контексты** такого **употребления**; 3) эта же особенность позволяет предметно остановиться на **конкретной** дискурсивной сфере употребления, выделив их **бытование в конкретной динамичной дискурсивной практике**; 3) эта же особенность позволяет описать с учётом когнитивного взгляда на язык **метафорическую сущность** определенного подтипа МФТ; 4) и, наконец, показать обобщающую афористичную роль МФТ **в генеритивном регистре речи** и его **неизосемичность**.

Цель и **задачи** данной главы — проанализировать авторскую афористичную формулу с точки зрения ее отнесенности к МФТ, рассмотреть ее функциональную близость с афоризмом, выявить ее структурные, семантические и дис-

курсивные признаки как высказывания, созданного на основе синтаксического концепта.

Первая задача, которая стоит перед нами, заключается в необходимости разобраться в подходах к лингвистическому пониманию МФТ и выявить основные характеризующие признаки данного типа текстов.

1. 1 Малоформатный текст в лингвистической интерпретации:

1.1.1 Исследовательские подходы к анализу малоформатного текста

Функциональная современная лингвистика активно анализирует коммуникацию членов нашего общества, акцентируя свое внимание на представление разнообразных дискурсов (политического, академического, педагогического, делового, сетевого, бизнес-дискурса, дискурса масс-медиа, **театрального** и др.). Поскольку процесс коммуникации происходит прежде всего на языковом уровне, обращение к синтаксическим структурам, продуктивно используемым в данном процессе, является, несомненно, **актуальным**.

Язык есть знаковая многофункциональная система, которая служит для создания, передачи и хранения информации. Используя знаковую систему в процессе определенной речевой деятельности, говорящий создает продукт, именуемый текстом. Продуцируемые говорящим тексты разнообразны по жанру, объему, структуре, семантике, тематике и стилистике. В лингвистике (теории) текста достаточно давно выявлены и описаны различные типологии текстов со специфическими константными и дифференциальными признаками. Изучение типологии текста является продуктивным функциональным современным направлением в лингвистике.

Особое внимание исследователей сосредоточенно и на различных типах МФТ, специфике их употребления. Обращаясь к работе известного лингвиста Т.М. Николаевой, отмечаем, что исследовательский интерес теоретиков текста обусловлен прежде всего наличием общих законов связности и цельности, инвариантно характеризующих любой текст [ЛЭС, 1990: 267]. Соответственно,

изучение правильного построения текста, выявления содержательных компонентов, связанных с обеспечением понятной коммуникации, позволяет создать типологию текстов по коммуникативным параметрам и соотнесенными с ними лингвистическими признаками.

В монографической работе З.Я. Тураевой отмечается, что типологическое исследование текста по-прежнему сопряжено с большими трудностями в связи, как мы уже отмечали выше, с бесконечной вариативностью самого объекта анализа [Тураева, 1986: 7-11]. Одним из существенных критериев выделения текстов в особую группу выступает критерий **краткости** текста, прежде всего – **структурной**.

Широко известной работой, посвященной текстам малого формата, является статья «О тексте и критериях его определения» российского когнитивиста Е.С. Кубряковой [Кубрякова, 2001]. Автор работы показывает, что «наиболее размыты те границы категории текста, которые связаны с верхней границей, т.е. с размером, или объемом текста… прототипическими можно считать тексты, ограниченные по своей протяженности, тексты не просто средней величины …, а тексты малого объема, малые тексты» [Там же: 77]. Характеризуя дефиницию малых текстов, исследователь пишет: «...МФТ — есть текст обозримый и наблюдаемый в самых мелких деталях, обладающий такими важными характеристиками, как отдельность, выделенность, формальная и семантическая самодостаточность, тематическая определенность и завершенность. Более того, у подобного рода текстов ясна их информативность, их когнитивная подоплека – смысл его создания, общий его замысел и реализованный в особой языковой форме итог создания в виде особого семантического пространства» [Там же: 72-89].

В современной лингвистике широко представлены работы, в которых рассматриваются те или иные способы и методы типологического исследования текстов малого формата; структурно-семантические стороны МФТ; функционирование МФТ в различных типах дискурса; прагматический потенциал тек-

стов малого формата; способы проявления интертекстуальности в МФТ (И.Б. Руберг 1991, Л.П. Чахоян 2003, Е.В.Турлова 2009, Н.М. Нечепоренко 2011, О. Н. Маширенко 2011, И.Б.Андиш 2011, Е.В. Скворцова 2011, О.Н. Масленникова 2012, О.В. Бокова 2012 и др.).

Обращаясь к работам ученых-лингвистов, рассматривающих специфику МФТ как особого объекта исследования, уточняем, что наша задача не заключается в реферировании основных известных работ специалистов по МФТ. Мы делаем акцент на работы, интересующие с учётом трёх основных позиций анализа нашего объекта исследования — театральной авторской афористичной формулы. Рассматриваются работы, в которых выявляются: 1) структурно-семантические признаки МФТ; 2) выбор сферы функционирования МФТ; 3) дискурсивно-прагматические особенности МФТ.

Большинство исследовательских работ лингвистов посвящено именно анализу специфики *структурно-семантических признаков* МФТ. С точки зрения ученых, все речевые произведения, независимо от их количественного объема, получая статус текста, обладают универсальными текстовыми категориями, такими как связность, цельность, модальность, информативность, интенсиональность и так далее. Соответственно, и МФТ в общей типологии текстов характеризуются такими же текстовыми категориями. Однако есть специфические черты, на которые лингвисты делают особый акцент.

Основные отличительные черты МФТ обусловлены конкретными причинами, на которых мы остановимся.

1) Данные типы текстов имеют «высокую степень востребованности среди коммуникантов, высокую информативную плотность, высокую степень ориентации на адресата и его запросы» [Бокова, 2011:10].

2) МФТ отличаются высоким синкретизмом или компрессией, поскольку информация, переданная адресату с помощью подобного текста, предельно уплотнена, обладая экспрессивной насыщенностью, текст позволяет адресанту

передать свои мысли в интересной форме сообщения [Глухова, Комарова 2004; Синельников, Толстолуцкая 2011].

3) Особую роль в анализе МФТ играет и жанровое разнообразие подобных текстов, к числу которых относят, помимо ядерных текстов (паремий и афоризмов) басни и лимерики [Плотникова, 2004], кулинарные рецепты [Фахертдинова, 2010], объявления, тексты бегущей строки [Непомнящих, 2012], аббревиатуры и усечения [Толстолуцкая, 2013], названия учебно-методических пособий [Турлова, 2009], аннотации [Черкунова, 2019], заглавия поэтических произведений [Веденева, 2013], названия фильмов [Скворцова, 2008], административные приветственные слова на сайтах [Гатина, 2021], сообщения о преступлениях, размещённых в СМИ [Бокова, 2011] и др.

Изучая внутреннюю структуру и семантику МФТ, исследователи обращают особое внимание на сферу функционирования таких текстов, учитывая специфику их дискурсивных параметров: использование в **художественном** дискурсе [Плотникова, 2004, Веденева, 2013], в **научном** дискурсе [Нечепоренко, 2011], в дискурсе **СМИ** [Толстолуцкая, 2013, Бокова, 2011], в **рекламном** дискурсе [Резенков, 2010], в **педагогическом** дискурсе [Турлова, 2009, Гатина, 2021], в **драматургическом** дискурсе [Леонович, 2018], в **правоведческом** дискурсе [Исаева, 2019] и др.

Отметим, что лингвисты Самарской школы активно работают по данной проблематике: в 2019 году выходит сборник научных трудов, в котором представлены работы под рубрикой «Малоформатные тексты в различных типах англоязычного дискурса». Работы выполнены преподавателями и аспирантами кафедры английской филологии по проблематике функционирования малоформатных текстов в различных типах современного англоязычного дискурса. Авторы сборника отмечают, что актуальность его создания очень важна, потому что постоянно обновляются коммуникационные каналы, а МФТ используются в них достаточно продуктивно [Малоформатные тексты, 2019].

Соответственно **дискурсивно-прагматические** особенности разных типов МФТ рассматриваются лингвистами в связи с анализом **когнитивного** анализа текстов [Петрова, 2012], наличия в них **прецедентных** феноменов [Турлова, 2009, Непомнящих, 2013], особенностей **лингвокультурологических** потенций данных текстов [Гатина, 2021], этнокультурной специфики **языковой картины мира**, отраженной в текстах [Харьковская, 2000] и др.

Кроме отмеченных выше общих для всех текстов и специфических для МФТ признаков, обозначим две важные для нас особенности, сопровождающие тексты малого формата. Эти особенности особо значимы как в семантическом аспекте анализа МФТ, так и в дискурсивно-прагматическом.

Во-первых, речь идет о так называемых **генерализирующих** (**обобщающих**) **высказываниях** со следующей спецификой: такими высказываниями считаются фразы, в которых суммируется жизненный опыт конкретного человека, какого-либо социума, общечеловеческий опыт [Суздальцева, 2018]. Подобные высказывания, несомненно, легко запоминаются, благодаря своей неожиданности и парадоксальности [Там же]. Любая коммуникация, о каком бы дискурсивном пространстве ни шла речь, характеризуется определённой точкой зрения говорящего (адресанта) и его коммуникативными интенциями. Исследователями выделяется несколько регистров речи, имеющих свои специфические признаки.

Обратимся к классической работе Г.А. Золотовой и ее учеников — «Коммуникативной грамматике» [Золотова, 1998]. Нас интересует **генеритивный регистр речи**, в котором осуществляется обобщение информации. Именно в данном регистре создаются обобщающие высказывания, смысл которых воспринимается адресатом, поскольку характер информации, в них заложенный, соотносится с «универсальным фондом знаний» [Золотова, 1998: 395].

Лингвист В.Н. Суздальцева справедливо отмечает, что авторитетность генерализующих высказываний подготовлена фоновыми языковыми знаниями представителей лингвосоциума. Особую роль в такой коммуникации начинает

играть важнейшая коммуникативная **категория авторитетности**, согласно которой «носитель языка привык воспринимать фразы, обладающие значением обобщенности (пословицы, афоризмы, максимы), как языковую оболочку, вмещающую в себя универсальные, применимые к ряду однотипных ситуаций и потому истинностные суждения» [Суздальцева, 2018: 68]. Автор подчеркивает, что авторитетной становится сама по себе языковая форма, которая имплицитно воздействует на сознание получателя сообщения, вербализованном с помощью генерализующего высказывания.

Мы обращаем особое внимание и на тот факт, что исследуемые нами театральные авторские афористичные конструкции создаются **авторитетными творческими представителями театральной коммуникации**, интервью с которыми проводят прежде всего **авторитетные театральные критики**. Соответственно, те обобщающие сентенции, которые фиксируются в диалоге в форме авторской афористичной формулы театральной коммуникации (**ААФ$_{тк}$** — *аббревиатура наша (А.Г.))*, носят не только обобщающий характер, в них предлагается новое понимание современного театра, его действующих лиц и его артефактов; в определенной степени формулируется новая концепция современного театрального мира, что и показано в исследовательских главах работы далее.

Само понятие **генерализации** как семантической категории определяется тремя основными характеристиками: 1) как логико-семантическое отношение; 2) как неотъемлемое свойство предложения, связанное с его структурой; 3) как пропозициональное отношение [Инькова, 2017: 53].

Нас интересует последняя характеристика из указанных. Покажем на примере нашего сверхфразового диалогического единства (здесь и далее — **СФДЕ** - (*А.Г.*)) как композиционной части интервью суммирующую генерализацию, которая выводится путём сложения, суммирования пропозиций, составляющих ее базу [Инькова, 2017: 64].

Например: «**Дмитриевская**: *Юля, что такое школа Кудряшова? Что до сих пор с вами и реально работает по прошествии двенадцати лет?*

Пересильд: *Во-первых,* ***талант — это хорошо, но сам по себе он существовать не может.*** *Второе:* ***если тебе кажется, что ты один в поле воин, то тебе — не в театр, а в какое-то другое место****. В-третьих,* ***если у тебя нет понятия музыки ритма или если ты их не развиваешь — тебе в театре делать нечего.*** *Дальше:* ***если ты не делаешь ничего удивительного****, ничего, что бы меня сейчас потрясло,—* ***зачем вообще это делать?****.... Вот это все Кудряшов*» [Дмитриевская, 2018: 120—121].

Пропозиции вербализованы с помощью ААФ$_{тк}$, последнее высказывание в структуре СФДЕ представляет собой общий вывод о том, кто такой руководитель театральной школы — *Кудряшов*. Составляющие его профессиональной работы, которая получает отражение в действенном воспитании его учеников, показаны от лица одного из них с использованием условного наклонения. Условное наклонение необходимо интервьюируемому для того, чтобы методом от противного доказать, какие актеры могут считаться учениками мастера, что от них требуется делать, чтобы достичь этого статуса.

Следовательно, наличие высказываний с обобщённой семантикой не появляется в дискурсе ниоткуда. Функции ААФ$_{тк}$ внутри контекста употребления очень разноплановы и предопределяют общий смысл конситуации.

Во-вторых, наш исследовательский материал показывает, что практически все выделенные ААФ$_{тк}$ представляют собой **оригинальные авторские метафоры,** имплицитный смысл которых в большинстве случаев обусловлен контекстом диалога между интервьюируемым и интервьюером. Представители театральной коммуникации (режиссеры, актеры, сценаристы, художники...) не ставят перед собой цели — дать референциально объективную характеристику тех явлений, событий, фактов, о которых их спрашивает интервьюер.

В связи с этим фактом отмечаем, что метафорический смысл ААФ$_{тк}$ как представителей МФТ складывается не только из эксплицитного знания, но и

того знания, что в современной лингвистике называется **выводным знанием** (Примеры показаны в пункте 3.4. данной главы - *А.Г.*).

Метафорический смысл театральных авторских афористичных формул богат неожиданными ассоциациями и расширяет представление читателей как о содержательном наполнении театральной деятельности, так и о специфике театральной коммуникации, осуществляемой творческими профессионалами.

Обобщим наличие важнейших признаков, характерных для МФТ:

— по **объёму** (визуальная краткость);

— по **форме** (стереотипные композиционные образцы, выполненные по определенным структурным схемам);

— по **содержанию** (семантическая лаконичность и структурная простота, тематическая определенность, преобладание выводного метафорического смысла);

— по **функции** (прагматическая функциональность, интертекстуальность, дискурсивность, наличие определенной аналитической доминанты, употребление в генеритивном регистре речи).

Таким образом, подводя промежуточный итог, констатируем, что МФТ изучаются лингвистами в разных аспектах; не существует единого понимания данного феномена, начиная от формального объема текстов и завершая их спецификой функционирования в многочисленных дискурсах. Однако выделены базовые характеристики МФТ, принимаемые практически всеми исследователями, в связи с чем и обозначим их более развернуто в следующем параграфе.

1.1.2 Понятие малоформатного текста и его характеризующие признаки

Отметив обоснование выделения МФТ, остановимся на понятии текста малого формата в системе других текстовых единиц.

Обозначим основные структурно-семантические признаки, характеризующие МФТ. Малоформатный текст есть текст обозримый и наблюдаемый в

самых мелких деталях, обладающий такими важными характеристиками, как *отдельность, формальная* и *семантическая самодостаточность, тематическая определенность* и *завершенность, интертекстуальность*, *прагматическая функциональность особого рода.* Более того, у подобного рода текстов ясна их информативность, их когнитивная подоплека — смысл его создания, общий его замысел и реализованный в особой языковой форме итог создания в виде особого семантического пространства.

1) Начнём с характеристики границ допустимого **объема** МФТ.

Общеизвестно, что в существующей лингвистической типологии текстов выделяется **формальный параметр**, показывающий текст как вербально структурированное образование.

Мы поддерживаем то определение МФТ, которое рассмотрено в диссертационной работе, посвящённой синтаксической стороне анализа данных конструкций: МФТ в основном представляет собой лаконичный, краткий или сверхкраткий текст, имеющий письменную форму реализации и состоящий минимально из одного слова, максимально — их 2-5 синтаксических конструкций [Непомнящих, 2013]. Подробный анализ специфики данного критерия, применимого к МФТ, даётся в работе Е.А. Труновой [Трунова, 2010: 49-53].

Однако, отметим, что поскольку главной единицей коммуникации является высказывание, то **МФТ**, с нашей точки зрения, **чаще всего представляет собой одиночное высказывание, равное одному предложению.**

В нашем случае рассмотрены и МФТ, представляющие собой несколько взаимосвязанных высказываний в одном СФДЕ, и сложные конструкции.

2) **Семантические** характеристики МФТ.

Краткость может характеризоваться как со структурной, так и с содержательной стороны анализа МФТ.

Лингвисты приходят к выводу, что МФТ — это любой текст независимо от жанровой принадлежности и плана содержания, соответствующий условию

главного формального признака – **краткости** [Веденева, 2013]. Каждый МФТ характеризуется семантической лаконичностью.

Например, в докторской диссертации О.И. Таюповой предлагается анализ МФТ на материале прозаических текстов современного немецкого языка. В работе отмечается, что характерной чертой данных МФТ является *«визуальная краткость»* при *относительной законченности* и *самостоятельности;* такого рода тексты содержат в себе не только номинативный, но и достаточный коммуникативно-прагматический потенциал. В МФТ часто используются и *паралингвистические средства (шрифт, цвет, расположение текста, заглавные буквы)*. Для каждого вида МФТ характерна своя *коммуникативно-прагматическая норма*, представляющая собой набор обязательных и факультативных признаков. Вариативность зависит от функционирования текстов в социуме и выполнение ими коммуникативных функций, направленных на регулирование поведение адресатов [Таюпова, 2005].

Диссертация Л.И. Плотниковой посвящена анализу семантического потенциала текстов малой формы. В данной работе рассматриваются басни и лимерики как типы художественного произведения. В связи с выделенным аспектом автор работы определяет МФТ как «тип художественного произведения, который в единстве специфических свойств его формы и содержания принадлежит к сфере малого литературного жанра, основными чертами которого являются обобщенное представление факта в лаконичной форме, присутствие традиционного круга образов и мотивов, часто – наличие аллегорического иносказательного смысла, шутливой или сатирической окраски, неожиданной остроумной концовки» [Плотникова, 2004: 4].

В кандидатской диссертации К.А. Нечаева, посвященной типологическим особенностям МФТ, отмечается, что *текстовый тип* оказывает влияние *на линейную реализацию содержательной структуры*, представляющую собой явление глубинного плана. Это означает, что МФТ в основном реализуются *по стереотипным композиционным образцам с определенной аналитической до-*

минантой. Элемент *экспрессии* и *оценки* на уровне языковых единиц присутствует во всех типах МФТ [Нечаев, 1999].

Когнитивно-дискурсивный подход позволяет по-новому взглянуть на изучаемые МФТ и выявить их двуплановость, которая, по представлению исследователя Н.Ю.Петровой, проявляется с одной стороны, в том, что данные тексты являются когнитивным образованием, с другой стороны, они представляют результат дискурсивной деятельности. Следовательно, в тексте отражены результаты той деятельности, которой он служит [Петрова, 2017].

Тексты малого формата выполняют в социуме *различные функции* и выделяются, как мы уже отмечали, в особый текстовый тип по формальному критерию — краткости.

Ограниченный объём МФТ оказывает влияние и на синтаксическую организацию высказывания (-ний), с помощью которого (-ых) он вербализуется.

В работе Е.А. Непомнящих «Синтаксические конструкции малоформатных текстов в современном русском языке: лингвокультурный аспкет» показано, что *продуктивность* данных текстов в условиях современной коммуникации *достаточно высока*. Авторы МФТ пытаются привлечь внимание адресатов, предлагая им тексты небольшого формата, потому что стремительность современной жизни не позволяет слушателю (читателю) углубиться в чтение объемных по протяженности текстов [Непомнящих, 2013].

Особое внимание мы обращаем на лингвистические работы, посвященные анализу МФТ с точки зрения их *стилевого* и *дискурсивного функционирования.* Например, в работе Н.М. Нечепоренко рассматривается реализация категории информативности *в научных МФТ энциклопедического характера.* Доказывается, что малоформатный энциклопедический текст по своей сути близок вторичным научным текстам, поэтому репрезентированная им информация не может характеризоваться как новая [Нечепоренко, 2011].

В статье И.М. Архиповой «Авторское отступление как текст малой формы» актуализируется определение МФТ, связанное с понятием высказываний,

цель которых заключается в создании нового воображаемого образа автора у адресата, соответственно — и знакомства с другим образом мира [Архипова, 2012].

Следовательно, проблема представления информации в МФТ обусловлена еще и *жанровыми* и *стилевыми* особенностями анализируемого текста.

Одним из самых популярных типов МФТ — афористический текст, называемый просто **афоризмом**: микротекст обобщающего характера. Одними из способов интертекстуальности выступают афоризмы, используемые в основном тексте. Текст в тексте, с точки зрения авторов теории лингвистики текста, есть использование в оригинальном авторском тексте чужого текста.

К этому типу текста мы и обратимся, рассматривая наш объект исследования — ААФ$_{тк}$, не являющуюся непосредственно афоризмом как таковым.

1.1.3 Афоризм как структурно-семантическая модель для авторской афористичной формулы

Афоризм как универсальное высказывание, в котором совмещается оригинальная законченная мысль и метафорический контекст, активно находит свое применение в различных речевых проявлениях. Афоризмы представлены и в фольклоре, и в художественной литературе, и в философско-религиозных произведениях, и в языке науки.

Остановимся на основные признаках афоризма, позволяющих нам отнести данные конструкции к типу текстов малого формата.

Исследователь Е.Е. Иванов отмечает: «Термин афоризм является достаточно широко употребимым в научном дискурсе. Так, в июле 2020 г. на сделанный нами запрос по ключевому слову афоризм в названиях и электронных текстах диссертаций по различным научным специальностям в поисковой системе Российской государственной библиотеки было получено около 22000 результатов» [Иванов, 2020: 661].

Вслед на авторами А.С. Авдеевой и Т.Е. Водоватовой охарактеризуем основные признаки афоризма с помощью следующей таблицы:

Таблица 1 – Признаки афоризмов

Конститутивные:

1) *Структурные*: Устойчивость, интертекстуальность, наличие конкретного автора

2) *Семантические*: Глубина/имплицитность, наличие слов-концептов, обобщённость, общезначимость, вневременность, претензия на истинность

Законченность

Факультативные:

1) *Структурные*: краткость, экспрессивность, легко запоминающаяся форма

2) *Семантические*: парадоксальность [Авдеева, Водоватова, 2017: 128].

Обратимся к данным параметрам оценки афоризмов в сопоставлении с нашим объектом анализа — авторской афористичной формулой.

Попутно отметим, что данные признаки афоризма мы переносим как на обобщённое понятие авторской афористичной формулы (**ААФ**), так и авторской афористичной формулы театральной коммуникации (**ААФ$_{тк}$**), рассматриваемой в данном исследовании. **ААФ** может быть представлена и в другой сфере коммуникации (другой дискурсивной практике, например, художественной, религиозной, политической и так далее), выделенные признаки афористичности мы обнаруживаем во всех указанных для примера практиках, что позволяет отмечать релевантность нашего алгоритма анализа (проблемы верификации материала). **ААФ$_{тк}$** рассматривается нами в частной конкретной сфере речевого бытования в театральной коммуникации.

Таким образом, выделенные далее характеризующие признаки афоризма в соотношении с признаками формул относятся как к ААФ, так и к ААФ$_{тк}$.

1. **Устойчивость** афоризма есть регулярное воспроизведение в речи в неизменном виде.

По отношению к афоризму данный признак, несомненно, является одним из базовых, потому что именно на его основании мы можем судить, что это са-

мостоятельное высказывание, понимаемое как МФТ. ААФ$_{тк}$ не может претендовать на наличие такого базового признака, поскольку высказывание, ее репрезентирующее, в основном носит **конситуативно обусловленный** характер и, соответственно, тесно связано с конкретной сферой его употребления.

Например: Павел Руднев, театральный критик, отвечает на вопросы журналиста журнала «Звезда».

«**Ноговицын**:

— И в этом отношении к жизни кроется разница в драматургии — тогда бой, сейчас игра?

Руднев:

— Может быть. Хотя нельзя так сказать про каждую пьесу. Есть пьесы, которые напрямую отвечают на вопрос «как выживать», ведут поиск оперативных форм существования человека, и дают индивидуальную стратегию выживания в тех или иных условиях. В восьмидесятые годы были одни проблемы, в девяностые другие, в нулевые третьи. ***Драматургия в России — это противопожарное явление.*** *Это драматургия, которая впрямую ставит вопрос не о том, как вселенную изменить или сломать, а как хотя бы вытоптать территорию вокруг себя, сохранить себя и своё малое окружение. Попытаться сформировать вокруг себя, в очень узком пространстве, свою культурную среду. И было бы смешно, если герой XXI века думал, как изменить вселенную, вылечить весь мир. Это утопизм, который нам уже не доступен. Мы не верим в такую возможность после кровавого XX века, когда каждый политик хотел эту вселенную изменить*» [Руднев,эл. рес.].

Ответ критика на поставленный вопрос интервьюера выражен формульный конструкцией, сущность которой объясняется сопутствующим материалом конкретной ответной реплики. ААФ$_{тк}$ «***Драматургия как противо- пожарное явление***» релевантно прочитывается с учётом сопутствующего ее контекста.

2. **Интертекстуальность** афоризма обусловлена взаимосвязью его содержания с другими близкими по тематической направленности текстами, диалогичностью его философского обоснования в контексте жизненной мудрости адресанта. Данный признак абсолютно соответствует ААФ$_{тк}$, воплощающей в своем объёме обязательную отсылку к другим текстам, например: Интервью журналиста Н. Николаевой с актером Юрием Соломиным от 15.12.11.

«**Николаева**: *Юрий Мефодьевич, знающие люди считают Вас настоящим «чеховским персонажем», а что в Вас чеховского?*

Соломин: *Не знаю... Но я благодарен тем, кто меня считает «чеховским артистом». Чехов мне понятен, потому что он сердечен, ироничен, остроумен. Он даже возмущается со смехом.* ***Чехов — уникальное явление, в мире нет театра, в котором не ставили бы его пьесы***» [Соломин, эл. рес.]

Диалог проходит с учётом знания театральной коммуникации в широком смысле этого слова, с понимаем роли такого выдающегося драматурга как А. П. Чехов. Для знающих чеховское творчество важно помнить, что персонажи-«псевдонимы» во многом определяли концептуальные основы мировидения писателя. Исследователь Т.Б. Зайцева отмечает, что «чеховское повествование от первого лица (не монолог героя, а именно рассказ от первого лица) занимало особое место в зрелом творчестве» писателя [Зайцева, 2017: 68]. Сравнение известного и популярного в России актера с чеховским персонажем обращает нас к широкому вертикальному контексту русской культуры.

3. **Наличие конкретного автора** для наших афористичных конструкций обязательно, поскольку даже в названии аббревиатуры у нас обозначено, что данные формулы — авторские. В конкретном интервью, откуда извлекаются ААФ$_{тк}$, имя интервьюируемого звучит обязательно.

Специалисты по авторскому праву отмечают, что «публичные ответы лица, занимающегося творческим трудом, являются результатом творческой деятельности. Поскольку они носят отпечаток личности автора, их следует отнести к литературным произведениям, выраженным в устной форме. Они представ-

ляют собой не просто ответы на вопросы – в них выражено мнение выступающего лица, обработанное его творческим воображением. В данной ситуации надо заметить, что, с одной стороны, публичность, а с другой – творческий статус отвечающего заставляют его каждый раз стремиться к оригинальности и афористичности ответов» [Невская, 2008: 29].

Вслед за Е.Ю. Вагановой мы признаём, что для возможной квалификации высказывания в статус афоризма важна не столько известность его автора, сколько его субъективность в силу необычной постановки или интерпретации проблемы этического плана или неожиданной идентификация явления или сущности [Ваганова, 2002].

Обратим внимание на постановку вопроса интервьюером и форму ответа интервьюированного в следующей ААФ$_{тк}$: (Евгений Марчелли, художественный руководитель Ярославского театра имени Федора Волкова, рассказал порталу «Культура.РФ», почему не может быть Карабасом-Барабасом, есть ли для художника запретные темы и какое чувство хочется вернуть современным зрителям).

«**Журналист Романцева**: *Что привело вас в режиссуру? Как вы оказались в Ярославском театральном училище, где получили первое, актерское, образование?*

Марчелли: *В режиссуру меня привела жизнь. Папа был музыкантом в драматическом театре в Бишкеке (тогда Фрунзе), и все мое детство прошло за кулисами. В юности работал осветителем, реквизитором, монтировщиком, радистом. И в какой-то момент подумал: а почему бы и мне не попробовать стать артистом? Поступал в Москве во все театральные вузы, везде пролетел, случайно узнал, что рядом, в Ярославле, есть театральное училище, приехал и поступил. И быстро понял, что мне гораздо интереснее организовывать чужие этюды и отрывки, чем играть самому. Практическую режиссуру у нас вел Фирс Ефимович Шишигин. Его сняли с должности главного режиссера Театра Волкова после очередного конфликта с отделом пропа-*

ганды, и он стал преподавать. Шишигин учил, как подойти к материалу, разобрать его в работе с артистами, и это меня увлекло. Стало понятно: это — моя территория. На четвертом курсе я поставил свой первый спектакль — водевиль «Майор Кравашон» Эжена Лабиша. Мы репетировали подпольно: самостоятельные работы запрещали, за постановку спектакля меня могли выгнать из училища. Но я решил показать его Шишигину. После показа он поздравил меня, сказал, что эта работа будет одним из дипломных спектаклей курса. И пожал мне руку. Кстати, Шишигин работал с Мейерхольдом. Так что ***меня отделяет от Мейерхольда всего одно*** **рукопожатие**» [Марчелли,эл. рес.].

Несомненно, журналист, учитывая некоторую эффектность фразы, выносит в *заголовок интервью* именно эти формульные слова, которые без полного контекста могут приобретать совершенно другой смысл.

4. **Имплицитная глубина** присутствует в каждой ААФ$_{тк}$, иначе бы такая конструкция не могла быть выделена в отдельное высказывание на основании метафорического контекста авторской формулы, представляющей собой в основном новую характеризацию известного объекта либо субъекта. Любой из представленных выше примеров соответствует данной характеристике.

Свойство афористичности, как отмечает исследователь М.Н. Еленевская, заключает в содержании высказывания наличия имплицитной информации, расширяющей ее эксплицитный контекст [Еленевская, 1983]. Благодаря глубине смысла как классического афоризма, так и ААФ$_{тк}$, информация, выраженная в них, «обрастает» дополнительными коннотациями, что показано было ранее и в 3 главе показано более развёрнуто.

5**.** Отметим, что анализ афористичных высказываний в функциональной лингвистике проводится прежде всего с позиций когнитивного подхода, поэтому мы и обращаемся к словам-концептам. **Наличие слов-концептов**, обязательно присутствующих в афоризме, в наших высказываниях определяет их классификацию по базовому слову-концепту, подвергающемуся характеризаа-

ции со стороны интервьюируемого. Исследуются концепты «Театр», «Актёр», «Режиссёр» и др. Существуют специальные работы, посвящённые анализу концептуальной сферы театральной деятельности, в частности, диссертация Е.В. Иловой, в которой подробно проанализированы понятийные, образные и оценочные характеристики концепта «Театр» в британской лингвокультуре [Илова, 2008].

Однако важно отметить тот факт, что в ААФ$_{тк}$ с учётом анализа всего контекста СФДЕ могут быть представлены концептуальные сущности, не имеющие прямого отношения к сфере театральной коммуникации, поскольку достаточно часто базовые театральные концепты репрезентируются в подтекстовой информации. Например, рассмотрим фрагмент интервью театрального критика М. Дмитриевской с Эдуардом Кочергиным, главным художником БДТ.

«**Дмитриевская**: *Вы учите студентов погружаться в эти эпохи?*

Кочергин: *А как иначе? Надо начинать учиться с копий, со сбора материала, не срисовывать, а изучать цвет времени, его пластику.*

Дмитриевская: *Вы набрали курс, чтобы параллельно сделать учебник? Что это за система?*

Кочергин: *Это система, по которой я давно преподаю, по которой вёл курс в Америке, учил стажеров...* ***Система направлена на то, чтобы вертикаль и горизонталь стали для художника реальностью. Культура формы****....<...> Чтобы он сознательно строил пространство...*» [Дмитриевская, 2010:528].

В данном примере речь идёт о декорациях сцены. Соответственно, мы обращаемся к понятию не только лексического, но и **синтаксического концепта**, речь о котором пойдёт далее в главе.

6**. Обобщённость, общезначимость, вневременность**, определяющие семантику афоризма, приобретают в ААФ$_{тк}$ специфические формы выражения. Обычно в жанре аналитического интервью проводящий его интервьюер задаёт вопросы с просьбой дать определение тому или иному явлению театральной

коммуникации. Для ответа на подобный вопрос профессионалу требуется как знание самого предмета обсуждения, так и применение собственного уникального опыта в постижении сути данного предмета. Естественно, что лаконичная формула его определения или характеризации предполагает как общезначимость, так и вневременность. Например, интервью журналиста Е. Соловьевой с главным редактором Московского журнала «Театр», театральным критиком Мариной Давыдовой.

«**Журналист**: *Евгений Миронов как-то назвал репертуарный театр «ржавой махиной». Это было, помнится, еще в 2012 году. Как вы считаете, эта модель действительно изжила себя?*

Давыдова: *Репертуарная модель, как я уже сказала, вполне допускает существование очень разных стилей, жанров и так далее. Что же касается «ржавой махины», я почти уверена, что Женя Миронов имел в виду не вообще репертуарный театр как таковой.* ***Репертуарный театр – это театр, у которого есть репертуар.*** *Есть модель, на основе которой существуют, скажем, бродвейские театры: поставили мюзикл и играют его каждый день на протяжении трех или тридцати лет, неважно. А потом заканчиваем его играть и выпускаем новый мюзикл.* ***А репертуарный театр – это тот, в который ты приходишь и видишь: первого числа идет «Гамлет», пятого числа – «Три сестры», а седьмого – вообще какая-нибудь авангардная постановка в духе «Человека без имени».*** *У репертуарного театра при этом может быть постоянная труппа, а может не быть – например, в Театре Наций нет постоянной труппы. Но есть такое понятие, как «русский репертуарный театр», оно особое*» [Давыдова ,эл. рес.].

7. **Претензия на истинность**, вероятно, и позволяет автору создать такое высказывание, которое в дальнейшем приобретает самостоятельную судьбу — судьбу афоризма. Авторы афористичных театральных формул — известные в стране (многие — и не только) люди, чьё мнение интересует образованную аудиторию, соотвественно, наличие претензии на истинность трудно не учиты-

вать. Например, интервью журналиста Н. Николаевой с актером Юрием Соломиным 15.12.11.:

Николаева: *«Как Вы относитесь к современному прочтению классики?*

Соломин: *А зачем ее современно прочитывать? Кому это надо? Если написано: «попечитель богоугодных заведений», то так и надо говорить. Если человек понимает классика, то зачем это изменять?* ***Ведь классика — это простота.*** *Я этот вопрос всем задаю, прошу объяснить мне, что такое ставить классику «по-современному»*?» [Сломин,эл. рес.]

8. **Законченность** есть признак афоризма, подтверждающий самостоятельный статус его как отдельного высказывания. ААФтк обладает данным признаком как обязательным, поскольку при наличии контекстуальной обусловленности авторская формула имеет потенцию стать независимой конструкцией. Достаточно обратиться к рассмотренным выше примерам.

Выделенные авторами факультативные признаки, характеризующие афоризм, абсолютно применимы и к ААФтк.

Краткую форму афоризма признают все его исследователи [Садовая 1976; Еленевская 1983; Дмитриева 1997; Мартемьянов 1999; Ваганова 2002 и др.]. Однако, по справедливому замечанию Г.Г. Садовой, понятие о мере краткости сугубо индивидуально. *Минимальный размер афористического текста* признаётся всеми лингвистами, считающими, что афористический текст выражен как минимум одним предложением. Определение *максимальной длины афористического текста* вызывает некие разногласия, хотя основной позицией для определения размеров афоризма и остаётся ориентированность на его запоминание.

Большинство авторов считает важнейшей особенностью афоризма **парадоксальность** содержащегося в нем суждения. **Экспрессивность** и афоризмов, и ААФтк обусловлена метафоричностью данных высказываний и выражается как средство оценочного субъективного отношения к явлениям, событиям, фак-

там, о которых идёт речь. Данную особенность мы показываем в рассмотренных ранее примерах.

С нашей точки зрения, одним из важнейших признаков, характеризующих как афоризм, так и ААФ$_{тк}$, является наличие в некоторых из них **прецедентности**. С этой позиции рассматривает политические афоризмы Е. И. Шейгал, изучая особенности их функционирования в дискурсе [Шейгал, 2000].

Обозначим наличие прецедентности в одной из ААФ$_{тк.}$ Приведём пример одного из заголовков интервью, театральная формула которого выбрана из текста реплики интервьюированного: «**Шагреневая кожа репертуарных театров будет сжиматься**» (заголовок интервью журналиста с Сергеем Голомазовым, художественным руководителем «Театра на Малой Бронной») [Голомазов,эл. рес.]Речь идет о философском этюде О. де Бальзака «Шагреневая кожа», в котором описаны аллегорические свойства кожи странного свойства, способной исполнять желания героя, сокращая при этом его жизнь. В переводе на жизнь театра авторская формула понимается как активное сокращение бытования репертуарных театров по сравнению с другими формами театральных постановок.

Существует ещё одно известное направление исследований, в которых фигурирует термин «**индивидуально-авторский афоризм**», понимаемый как непрецедентное афористическое высказывание, сформированное в авторском контексте и выступающее компонентом содержательной и/или композиционно-синтаксической структуры авторского текста [См. обзор литературы по данному вопросу в работе: Тесленко, 2013]. Исследователями афоризмов очерчивается круг задач, актуальных для перспективного изучения структурных и функциональных особенностей индивидуально-авторского афоризма, составления парадигмы его форм употребления в речи, в работах показывается психолингвистическая обусловленность возникновения афоризма как высказывания обобщенной семантики [Там же: 120].

Принимая объективность предложенной лингвистами терминологии, характеризующей авторский афоризм, мы считаем уместным рассматривать его

как авторскую афористичную **формулу**, поскольку есть базовая позиция, на основании которой мы актуализировали именно выбранный нами термин.

Анализируемые нами авторские афоризмы, построенные на основе метафорической модели, преимущественно **по структурной схеме «N1- N1»,** формируются преимущественно на основании схемы связи между понятийными сферами в виде определенной **формулы «X – это Y» .**

Общеизвестно, что метафорическая модель представляет собой соответствие между элементами концептуального поля-источника и элементами концептуального поля-цели. Формульная характеристика авторского афоризма определяется нами как определённая сублогическая модель авторского сознания, основанная на совмещении субъектов и объектов театрального мира с характеризацией (идентификацией, например) с субъектами или объектами других жизненных сфер человеческой деятельности (речь об этом идет далее в главе). С нашей точки зрения, несмотря на конситуативную обусловленность данных ААФтк, они обладают в большинстве случаев определенной прецедентностью, интертекстуальностью, что и позволяет рассматривать их, помимо основной семантики, как **композиционно-структурный элемент** авторского текста.

Подводя промежуточные итоги, можно заключить, что количество исследовательских работ об афоризмах в России неуклонно растёт, начиная со второй половины XX в. Этот факт даёт основание говорить о несомненном усилении интереса к этому жанру. Однако вопрос о языковой природе афоризма до сих пор остаётся спорным. Вне зависимости от того, какие цели и задачи ставят перед собой исследователи афоризмов, одной из центральных проблем остаётся вопрос о природе и статусе этого типа языковых выражений, о наличии в нём универсального набора характерных признаков.

Постоянно происходит увеличение количества афоризмов. Вероятно, роль авторских формул различной тематики для пополнения корпуса афоризмов русского языка достаточно важна.

Проанализировав дефиниции, принимаем за основу следующее определение афоризма: **афоризм - лаконично высказанная, завершенная мысль, имеющая автора и содержащая в себе философский подтекст, неоднократно воспроизводимая другими людьми.**

Таким образом, афоризм рассматривается нами как тип малоформатного текста и как тип высказывания с определенной структурой, обладающий семиотическим и коммуникативным статусом. Особое внимание мы уделяем анализу специфических признаков афоризма как МФТ в связи с обоснованием понимания ААФ$_{тк}$ как одной их его подтипов. В любом случае именно *афоризм с его особой структурой и семантикой выступает той продуктивной моделью, на основе которого ААФ$_{тк}$ и создаются.*

1.2. Авторская афористичная формула как:

1.2.1. Единица системы языка (синтаксическая конструкция и ее структурная схема)

Попробуем дать обоснование отнесения ААФ$_{тк}$ к числу афористичных конструкций с указанных позиций.

Рассматривая соотношение **предложение** (конструкция) — **высказывание**, обратимся к трём уровням представления МФТ. Нас интересует использование МФТ внутри развёрнутого текста, в частности, в репликах аналитического интервью. Предложение, будучи высшей единицей языка, определяет синтаксический уровень языковой системы, а высказывание, получающее воплощение в тексте, представляет собой единицу речи и изучается в синтаксисе текста. Любой МФТ обладает определенной самодостаточностью в тексте, поскольку лаконичен, информативен, краток по объёму. Один тип МФТ представляет собой *воспроизводимые*, *самодостаточные* тексты, которые можно использовать, изолировав их от контекста, в котором они употреблены, например: **паремии**, **афоризмы**, **фразеологизмы** и др. Другой тип МФТ, обладающий теми же характеристиками — лаконичность, информативность, краткость

по объёму, невозможно изолировать от контекста, потому что в тексте данный тип высказывания конситуативно обусловлен. Именно к таким МФТ в основном и относятся ААФ$_{тк}$.

Обратимся к следующему примеру:

Вениамин Сапожников, автор Story, фанат музыки, ответил на несколько вопросов нашего обозревателя:

— «*Как Гленн Гульд (ты писал у нас в журнале об этом), который впервые неожиданно заявился в СССР, и многие даже не поняли, кто это и что это? Я в свои восемнадцать, впервые увидев фильм Антониони, не поняла его – совершенно иная структура…*

— Но, при этом, большие музыканты, конечно, Гульда поняли, тот же Нейгауз понял… ***Советские музыканты, существовавшие в вакууме оторванности от западной музыки и мирового исполнительского искусства, все равно сумели стать великими – исключительно за счет колоссальной силы личности. Ну, и стремления к совершенству, конечно****. Я, скажем, безмерно восхищаюсь пианисткой Марией Юдиной, она великий человек*» [Сапожников,эл. рес.].

Данные высказывания своим лексическим составом показывают свою соотнесённость к определенному информационному контексту. Это подчеркивает и парцеллированная конструкция, использованная здесь.

Таким образом, в составе МФТ в текстовом выражении мы также выделяем: а) основную группу МФТ — это воспроизводимые самодостаточные тексты, которые можно использовать, изолировав от контекста употребления. У них есть потенциал возможного применения в широкой линейке дискурсов. Речь идет о таких воспроизводимых речевых единицах как паремии, фразеологизмы, афоризмы, цитаты; б) вторую группу составляют конситуативно обусловленные МФТ, в нашем случае — авторские афористичные формулы, не получившие пока воспроизводимость без контекста по той или иной причине. Дальнейшая градация данных формул связана в нашем исследовании с выделе-

нием **ААФ$_{тк}$**, которые в свою очередь с учётом выявления их в дискурсивной театральной практике делятся на более частные подгруппы: 1)ААФ$_{тк}$ как МФТ-заглавия; 2) ААФ$_{тк}$, воспроизводимые как цитаты в других театральных текстах; 3)ААФ$_{тк}$ как конситуативно обусловленные с афористическим семантическим потенциалом (**68** процентов от общего числа ААФ$_{тк}$), от одной до двух-трёх, объединённых семантически и находящихся в контактной связи другим другом.

Обратимся к явлению конситуативной обусловленности. **Конситуативная обусловленность** как понятие рассматривается лингвистами со следующих позиций: а) «Конситуативная обусловленность проявляется прежде всего в том, что предложение не только и не столько конструктивно, сколько своим лексическим составом показывает свою привязку к определённому информационному комплексу» [Сусов, эл. рес.]; б) «Конситуация (или экстралингвистический контекст) — это «ситуация коммуникации, включающая условия общения, предметный ряд, время и место коммуникации, самих коммуникантов, их отношения друг к другу» [ЛЭС, 1990: 238]; в) «Конситуация включает в себя как собственно речевой контекст (непосредственное и дальнее окружение слова, словесного оборота), так и общий опыт участников речи: знание деталей того события, о котором говорится» [Краткий справочник, 1995: 292]; в) «Конситуативная интерпретация — анализ значения языковой единицы с учетом компонентов ситуативного контекста, позволяющий установить закономерности актуализации коннотативного значения языковых единиц» [Кислицына, 2021:13]; г) «... к конситуативным относятся все высказывания с пресуппозитивной частью в их семантическом представлении: пресуппозиции отвечает особая ситуация» [Касевич, 1988:10] и др. работы.

Прокомментируем отмеченное выше. **Лексико-семантическая «привязка»** к предшествующему контексту либо контексту предыдущих встреч с интервьюером (встречаются и такие диалоги) несомненна, хотя и переосмысливается иногда в авторской формуле абсолютно с других позиций, как показывают

последующие примеры. **Речевой контекст**, **условия**, при которых происходит коммуникация, **отношения** друг к другу со стороны интервьюера и интервьюируемого — все определяет специфику конситуации «рождения» авторской формулы. Исследователь, обращая внимание не только на экстралингвистические показатели, но и на языковые единицы, формирующие высказывание, отмечает, как значим **коннотативно-экспрессивный фон диалога**. Наличие **общих пресуппозиций** у общающихся друг с другом коммуникантов не только влияет на содержательную часть интервью, но и позволяет понять тонкие нюансы, получающие выражение в сентенционной формуле.

Любая ААФ$_{тк}$ как высказывание рассматривается нами с трёх позиций: анализ *формы*, анализ *значения*, анализ *функции*.

Когда речь идет о **форме** конструкции, образующей высказывание, мы имеем в виду ее **структурную схему**. Когда речь идет о **значении** конструкции, мы ведём речь о **пропозиции** как «потенциальном концепте» предложения (по Е.В. Падучевой). Когда речь идет о **функции** конструкции, мы говорим о высказывании, употребленном в определенном контексте, в современном понимании это звучит как *дискурсивность* конкретного высказывания. Дискурс как особая форма функционирования проявляется в конкретных социальных практиках, одной из которых выступает *театральная практика*, интересующая нас, рассматриваемая во 2 главе диссертации.

Проанализируем в обозначенном порядке бытование ААФ театральной коммуникации.

Структурные схемы авторских афористичных формул театральной коммуникации (ААФ$_{тк}$)

Общеизвестно, что структурная схема предложения — имеющий свою формальную организацию и свое языковое значение синтаксический образец, по которому может быть построено отдельное нераспространенное предложение. Считается, что *семантика* структурной схемы - *грамматическая*, т.е. это

значение, которое передается именно схемой, а не лексическим наполнением. Так, основная схема N_1 - Vf имеет такую семантику: отношение между предикативным процессуальным признаком (Vf) и его носителем (N_1). Грамматическую семантику структурной схемы следует отличать от семантики, определяемой семантическим предикатом (семантический аспект) [Стародумова, 2005].

В русистике существует три подхода к пониманию структурной схемы: первый подход предложен Н.Ю. Шведовой и представлен в «Русской грамматике — 80» [Русская грамматика, 1980]; при таком подходе выделяется структурный минимум предложения — предикативная основа (субъектно-предикатная структура). Второй подход представляется нам наиболее релевантным: суть его изложена в концепции В.А. Белошапковой, предложившей минимальную и расширенную схемы предложения. В расширенной синтаксической схеме, куда могут входить и значимые в предикативном смысле второстепенные члены предложения, по определению В.А. Белошапковой, уже заложен семантический синтаксис. Семантическая структура, как считает В.А. Белошапкова, — это то, что многие лингвисты называют *пропозицией* или *предикативной номинацией* [Белошапкова, 1977].

Третий подход предложен Н. Д. Арутюновой, Г.А. Золотовой и другими исследователями и заключается в том, что авторами в разных работах предлагается выделять номинативную или информативную основу предложения; ученые отмечают, что только два компонента предложения не всегда информативны, поэтому различия между главными и второстепенными членами не всегда релевантны. Г.А. Золотова отмечает искусственность понятия «структурная схема», называя его «лингвистическим конструктом» [Арутюнова, 1976; Золотова, 1973:86].

В нашем объекте анализа — ААФ$_{тк}$ уже заложен некий *синтаксический концепт*, по сути начинающийся с пропозитивной структурной схемы. Пока-

жем это на конкретном примере — предлагается ААФ$_{тк}$, выделенная из интервью: **«Театр — сундук в комнате папы Карло»** [Дмитриевская, 2010:210].

Минимальная структурная схема, характеризующая данную конструкцию, построена как схема **«N$_1$-N$_1$»**: ее предикативная основа «*театр — сундук*». Если охарактеризовать высказывание на основе минимальной схемы, то получится, что *театр* характеризуется по значению предиката как «склад инвентаря или ещё чего-то», по С.И. Ожегову: «Тяжёлый напольный ящик для хранения вещей с крышкой на петлях и с замком» [ТСРЯ С.И.Ожегова]. Однако суть ААФ$_{тк}$ заключается совсем в другом смысле, поэтому нас интересует расширенная схема конструкции, представляющая собой следующую координацию субъекта и предиката: «*театр — сундук в комнате папы Карло*». В данном случае все высказывание характеризует предикативность. Это свободная по своей позиции ААФ$_{тк}$, обладающая прецедентностью (создание Буратино из полена; наличие творчества, которое заключается в руках творца). Интертекстуальность высказывания уже заложена в расширенной структурной схеме конструкции, его создающей. Таким образом, метафоричность высказывания раскрывается в расширенной структурной схеме конструкции.

Такие синтаксические конструкции без спрягаемой формы глагола с лексически не ограниченным компонентом рассматриваются в синтаксисе как подлежащно-сказуемостные.

В целом обоснование обращения именно к расширенной минимальной структурной схеме объясняется и тем, что превалирующее большинство ААФ$_{тк}$, во-первых, равны одному предложению (высказыванию в структуре текста), поэтому рассмотреть их с такой точки зрения вполне обозримо; во-вторых, потенциал их афористичности обосновывается пропозитивностью конструкции и включает в свой объём прежде всего характеризацию, для которой типична схема **«N$_1$-N$_1$»**.

Лингвист Е.П. Денисова, вслед за Г.А. Золотовой, рассматривая структурную схему предложения как «синтаксический конструкт», пишет: «Имея де-

ло со структурной схемой «N_1– N_1», мы не сможем сказать, какое содержание имеет соответствующее ей предложение, но мы сможем предположить, что значением содержащегося в подобных предложениях предикативного отношения будет «отношение между субъектом и его предметно представленным предикативным признаком». Наполнив предложение определённым лексическим материалом (определённым в силу того, что структурная схема содержит указание частеречной принадлежности), мы получим предложения типа «Роза – цветок» [Денисова, 2015:23].

Рассмотрим другие примеры использования расширенных минимальных структурных схем, отражённых в ААФ$_{тк}$.

Частотно (25%) использование синтаксических конструкций с обязательной связкой (*это*) между субъектом и предикатом, например: «**Актер — это какая-то третья, замечательная, но и опасная природа**» [Дмитриевская, 2018:44]; «**Актер — это образ жизни**» [Дмитриевская, 2018:44]; «**Режиссура — это точно что-то противоположное расхлябанности**» [Дмитриевская, 2018: 324] и т. д.

Как мы видим, эти конструкции построены по одной и той же морфолого-синтаксической модели.

Встречаются конструкции, построенные на основе схемы «N_1 neg N_1, союз N_1». Например: «**Художник театра не профессия, а дар**» [Дмитриевская, 2018:156].

Распространение предиката характеризуется с помощью синтаксического концепта, в котором заключена либо интертекстуальность, либо авторская метафоричность, что подробнее обозначено далее в главе.

Таким образом, расширенная структурная схема конструкции, с помощью которой вербализуется ААФ$_{тк}$, позволяет нам уже на этой стадии предполагать, что метафоричность дискурсивного высказывания закладывается на уровне структурной схемы. В дальнейшем будет показано, что концептуальность ААФ$_{тк}$ обосновывается и спецификой содержания театральной коммуникации,

в контексте которой она функционирует, и спецификой пропозитивности расширенной структурной схемы конструкции, на чьей основе она построена.

Мы берем за основу в качестве рабочего определение структурной схемы предложения, данное исследователем С.Е. Кузьминой: «Под структурной схемой понимается знаковое образование, планом содержания которого является некоторый синтаксический концепт, а планом выражения — адекватный данному содержанию набор синтаксических позиций» [Кузьмина, 2010: 219]. Предложение представляет собой конструктивную единицу, которая строится в процессе речи, а не воспроизводится как готовая единица языка. Соответственно ситуация употребления конкретной конструкции значима и на уровне наличия той или иной структурной схемы. В ААФ$_{тк}$ уже заложен синтаксический концепт, начинающийся с пропозитивной структурной схемы.

ААФ$_{тк}$ мы понимаем как афористичное **высказывание**, соответственно, характеризуем ее как речевое произведение, созданное в ходе конкретного речевого акта. Речевой акт выступает как часть текста и как часть дискурса, поэтому далее мы оперируем именно этими понятиями, рассматривая ААФ$_{тк}$ в речевом контексте. Ю.С. Левицкий дает такое определение: «Высказывание — это то, что мы слышим и читаем, предложение — результат лингвистического анализа» [Левицкий, 1999:281]. Анализ соотношений между предложением и высказыванием подробно представлен в работе [Морозова, 2013]. В речевой практике как текстовой, так и дискурсивной, говорящий оперирует высказываниями. Чем информативнее высказывание, тем информативнее сама коммуникация Говорящего — Слушающего.

Переходим к объяснению специфики ААФ$_{тк}$ как текстового афористичного высказывания.

1.2.2. Текстовое афористичное высказывание (сопоставительная характеристика базовых признаков афоризма и авторской формулы, сходство и различие)

Понятие связного текста восходит к теории высказывания, которое понимается как минимальная единица речи.

В данной работе рассматриваются высказывания: а) используемые в такой форме коммуникации как *диалог* между интервьюером и интервьюируемым, то есть речь идёт о диалоге, проводимом в *жанре интервью*; б) обладающие сжатым *афористичным* смыслом *формульного* характера, для которых типична *характеризация* того или иного явления или субъекта, предлагаемая в ответных репликах интервьюируемого на вопросы интервьюера-журналиста; в) наполненные *речевой имплицитностью*, обусловленной *прагматическими* факторами, типичными для указанного жанра коммуникации; г) имплицитный смысл которых зависит от *интенций интервьюера*, задающего определенный ситуационный контекст и пытающегося аппелировать к опыту и знаниям интервьюируемого, поскольку выбор опрашиваемых (в нашем случае) осуществляется осознанно и целенаправленно; д) *структурно маркированных*, поскольку выбираются высказывания, минимальным контекстом для которых является *сверхфразовое диалогическое единство (СФДЕ)*; е) характеризующиеся наличием общих с интервьюером *семантических пресуппозиций*, ответных оценочных реакций на озвученные вопросительные конструкции, ответы на использование различных тактик воздействия, которые носят со стороны интервьюера преднамеренный характер.

Текстовое высказывание творческого характера ($ААФ_{тк}$), с одной стороны, являясь подтипом малоформатного текста, отвечает его базовым критериям отбора в этот тип текстов, следовательно, обладает такими признаками как краткость, семантическая ёмкость, афористичность и прочее. С другой стороны, нет абсолютной идентичности между двумя моделями: классическим афоризмом и авторской афористичной формулой творческого характера. Отметим, что речь идёт об особом типе высказываний - высказываний с обобщающим характером, соответственно, мы акцентируем внимание на то, что «по происхождению (генезису) обобщающие высказывания чаще всего делятся на

воспроизводимые (цитируемые в данном тексте) и производимые (творимые автором текста)» [Завьялова, 2002:14].

Классический *афоризм воспроизводится* готовым и может быть включён в текст в качестве цитаты, ААФтк *создаётся* внутри текста по определенной модели, известной говорящему.

Классический *афоризм* относится к генерализующим высказываниям. По мнению исследователей, сама его форма и способ изложения информации как исключительно ценностной и достоверной оказывает серьезное воздействие на получателя информации [Суздальцева, 2018]. В данном случае мы вновь обращаемся к категории *авторитетности*, присущей тем авторам, чьи высказывания общепризнанны как афоризмы. При выявлении из контекста ААФтк констатируем, что форма и содержание ее остаются значимыми в пределах определенной дискурсивной практики, в которой участвует говорящий. Авторитетность отправителя информации, заключённой в ААФтк, не подвергается никакому сомнению, однако потенциал воспроизводимости формулы обусловлен и частотностью обращения к источнику, в котором она зафиксирована. Например, аналитические интервью с представителями театральной коммуникации, проводимые театральными критиками или журналистами, интересуют определённую часть нашего общества и не являются частотными для массового адресата.

Литературный энциклопедический словарь, предлагая различные классификации афоризмов, выделяет такую группу как авторские афоризмы (апофегмы или хрии) [Литературный энциклопедический словарь, 1987]. Авторские афоризмы наряду с афоризмами, утратившим знание об авторе, мы не относим к ААФтк, которые имеют известного автора, но, вероятно, редко воспроизводимы в других дискурсивных практиках.

Обратимся к понятию текстовой авторской афористичной формулы, которую мы берём за основу. Данное понятие объясняется в докторской диссертации С. Ю. Лавровой, в которой семантическая формула идиостиля рассмат-

ривается как тропеическое высказывание, развёрнутое или неразвёрнутое в пределах сверхфразового единства; данное высказывание построено на основе сублогической модели и представляет собой авторский текстовый афоризм со своими дифференциальными признаками; в таком афоризме закодирован авторский «свёрнутый текст». Отмечается, что семантическая формула идиостиля есть формула реализации речевой личности [Лаврова, 2000].

В основе формулы как высказывания лежит сублогическая модель. Исследователь В.Н. Базылев пишет: «В самом широком смысле «моделирование» – это любой мысленный или знаковый образ моделируемого объекта (оригинала), объект, который в каком-то отношении сходен с другим объектом – оригиналом, является упрощением последнего и служит целям познания. Содержание этого понятия может быть сужено введением определения «сублогический», которое актуализирует два признака нового терминологического сочетания: образ как форма отражения объекта в сознании человека взят на чувственной ступени познания, т. е. в форме представления, ощущения, а не логической, рациональной – понятие, схема, суждение; упрощение оригинала состоит не в восхождении от частного к общему и формализации этого процесса, а в особого рода усложнении – проекции невидимого или необозримого на чувственно воспринимаемое и эмпирически постигаемое, т. е. на целостные предметы мира, на субстанцию, что приводит если и не к отчетливости оригинала, то, по крайней мере, к его наглядности» [Базылев, 2005:102].

Наше авторское высказывание понимается как афористичная формула.

Судя по выявленным характеристикам, приходим к выводу, что текстовое афористичное высказывание в полном объёме понимается лишь тогда, когда оно проанализировано в дискурсивном контексте.

1.2.3. Дискурсивное афористичное высказывание (элемент композиции текста: высказывание-заголовок и конситуативно обусловленное высказывание)

Коммуникативно-социальное поле дискурса в отличие от текста характеризуется особой спецификой.

Е.В. Падучева отмечает, что с помощью предложения говорящий создаёт выражения, предназначенные для обозначения индивидуализированных объектов. В высказывании эти выражения вступают в референцию с индивидуализированными объектами из фонда знаний участников речевого акта [Падучева, 2018:39]. В нашем контексте все участники аналитического интервью, когда интервьюер сам является представителем театральной коммуникации, обладают сходным фондом профессиональных знаний о театральной дискурсивной практике, в которой это общение и вербализуется. Именно поэтому конситуативно обусловленные высказывания СФДЕ понимаются участниками без дополнительных уточнений.

Несомненно, что коммуникативно-прагматический контекст формируют сами участники коммуникации в процессе развертывания интервью. Мы уже отмечали, что выделяем две группы ААФ$_{тк}$, определяя их как **конситуативно обусловленные и используемые в заголовках** интервью и **конситуативно обусловленные, используемые внутри реплик диалога.**

Рассмотрим особенности употребления данных высказываний в двух основных композиционных элементах конкретного жанра.

1. Употребление в качестве высказывания-заголовка.

Существует понятие — авторский заголовок перед текстом. В зависимости от того, о каком жанре идет речь, мы можем вести разговор о специфике авторского заголовка. В интервью, как известно, заголовок выбирает чаще всего интервьюер, используя как высказывания (либо редуцированные высказывания) интервьюируемых, так и собственные заголовки, соответствующие, с точки зрения спрашивающего, тематике состоявшегося диалога. Оба типа заголовков имеют место в жанре интервью.

Главная прагматическая функция заголовка — привлечь внимание читателя к проблематике диалога, проводимого в жанре интервью.

ААФ$_{тк}$, представляя собой семантически и структурно особые высказывания, используются интервьюером в качестве заголовка интервью. Заголовок текста интервью обязательно должен быть в наличии и содержательно нести информацию о содержании данного текста, чтобы привлечь внимание читающих. Это положение касается как текстов СМИ, среди которые встречаются и интервью, так и текстов книг интервью (например, книг журналиста М.Ю. Дмитриевской). Композиционно такие заголовки несут особую коммуникативную нагрузку, характеризуя тема-рематическое наполнение интервью.

Обратимся прежде всего к анализу таких заголовков, в которых используются ААФ$_{тк}$, созданные интервьюируемыми, в качестве цитат.

Например, название интервью — **«Мы должны построить Вахтанговскую империю»** (Интервью театрального критика М. Дмитриевской с Кириллом Кроком, директором Вахтанговском театра [Дмитриевская, 2018: 458]).

Конструкция, вынесенная в заглавие интервью, взята из реплик интервьюируемого, однако определенным образом изменена содержательно. Исходное высказывание звучит следующим образом: «*И пока мы на подъеме, мы должны* ***создать*** (здесь и далее жирный курсив наш — А.А.) ***Вахтанговскую империю****, которую нельзя было бы растрясти, разрушить*» [Дмитриевская, 2018:466-467]. Помимо этого выражения К. Крок формулирует в процессе диалога ещё несколько формульных конструкций, содержание которых, вероятно, позволяет театральному критику изменить инфинитив в названии интервью, например, одна из таких: «*Театр нельзя ломать, можно только продолжать* ***строить***» [Дмитриевская 2018, с. 461].

Через четыре года после проведения данного интервью М.Дмитриевская, включая его в книгу, напишет постскриптум, в котором отметит: «*С тех пор прошли годы, империя* ***построена****: малая сцена, Новая, гостиница при театре, Симоновская сцена ... <...> Он дал много-много интервью. Но я не знаю, что на самом деле он думает и считает, он — стратег, «****Наполеон****».*

Недаром на его 50-летие труппа одела его в костюм ***Бонапарта*** *и подарила глобус, вручённый Туминасом: владей, мол,* ***император Вахтанговской Империи****...*» [Дмитриевская, 2018:471].

Как видим из приведённого примера, тема-рематическая составляющая, основанная на ключевых словах «строить», «империя», «вахтанговский», «Наполеон», связывает название интервью с его основным содержанием.

Пример следующего интервью показывает нам, как легко обращается с цитатами из основного текста театральный критик М. Дмитриевская. Например, проанализируем заголовок интервью М. Дмитриевской с актером Сергеем Дрейденом: «**Импровизация — это автопортрет, который человек рисует всю жизнь**» [Дмитриевская, 2010: 126]. Несмотря на закавыченное название, в тексте, в одной из реплик актер, в ответ на вопрос критика, по-своему объясняет понятие «импровизация» в его представлении:

«**Дмитриевская**: *Тогда должно быть столько критических отзывов, сколько представлений спектакля прошло... Но вообще это замечательно — двигаться вместе со спектаклем.*

Дрейден: *Конечно*. ***Импровизация — это есть движение, а критика — способность фиксировать движение****... Конечно, я говорю о спектаклях, которые заслуживают, о случаях, когда у критика есть влюбленность в актера и способность этого актера дает ему, критику, повод к его профессиональной* ***импровизации****! Я не о поклонницах, которые ахают: «Как он играл вчера! А сегодня!»* ***Импровизация****, если она цельная, имеет внутреннюю тему и идет от артиста (я не имею в виду болтовню, а имею в виду* ***импровизацию*** *«на чистом сливочном масле»), — замечательна тем, что сегодня получился один оттенок, завтра — другой (вот как я говорил про опавшие листья).* ***Это — как автопортрет, который человек рисует всю жизнь.*** *Он стареет, меняется, но в принципе остаётся собой. Как* ***импровизирует*** *Пикассо! Вроде одно и то же, только с разных ракурсов, а получается....*» [Дмитриевская, 2010:137].

В этом же интервью в другом СФДЕ актер характеризует импровизацию с иных позиций, расширяя представление о ней и характеризацию ее, например: «....***сплошная импровизация — это на грани шизы***» (с. 130); «***все остальное, все передвижения — это и есть импровизация***» (с. 130); «***А сама импровизация — это и есть способность развиваться***» (с. 133); «***Импровизация — это путешествие***. *Даже двигайся по городу безо всякой цели — и жизнь тебе подарит что-то*» (с. 138); «***Импровизация — это отсутствие экспансии, корысти. И энергия.*** *Такая, какая она есть у тебя в данную минуту*» (с. 139); «***Импровизация — это возможность и желание идти вперёд***» (с.141). Последняя реплика является завершающей в интервью.

Судя по формульные репликам С. Дрейдена, понятие *импровизации* у него прежде всего связано с *движением*, *действием*, *путешествием*, *желанием перемен*. Выбор определенной реплики, немного подкорректированной, есть выбор составляющего интервью адресанта.

Конситуативная необусловленность ААФ$_{тк}$ в названии носит относительный характер, но сильная позиция заголовка позволяет выделить данные высказывания среди прочих. Экспрессивная функция заголовка интервью с метафорическим наполнением «подогревает» интерес читателя к прочтению его содержания.

2. Употребление конситуативно обусловленных высказываний внутри текста интервью

В этой группе — основная масса ААФ$_{тк}$, обладающих обобщающим значением при характеризации каких-либо явлений или событий. При использовании таких высказываний следует отметить тот факт, что действующие лица диалога в интервью обладают сходными пресуппозициями (общими знаниями о тех явлениях, которые обсуждаются, о лицах, которые вспоминаются, о фактах, которые понятны представителям театральной коммуникации). Для такого рода конструкций характерны ментальные интенции, заложенные в ААФ$_{тк}$ и ведущие к размышлениям, характеризации, обобщению описываемого. Наполнение

таких высказываний словно и не соответствует действительности, потому что с точки зрения здравого смысла почти абсурдно, однако, это содержание понятно интервьюеру. Особенности их функционирования подробно показаны в третьей главе работы.

Возьмём для примера интервью, из которого выделяем конситуативно обусловленную ААФ$_{тк}$ и анализируем ее специфику.

Интервью М. Дмитриевской с поэтом Алексеем Паперным (февраль 2014 года):

«**Дмитриевская**: *Лёша, а как вообще соединяются профессионализм и дилетантство? Есть люди, которые считают дилетантизм двигателем искусства, некоторые презирают дилетантов... Фактура «Реки» была намеренно непрофессиональна, рукотворна...* («Река» — название спектакля, который поставил А. Паперный в клубе «Мастерская»: комментарий наш — А.А.).

Паперный: ***Если профессионал — это тот, кто умеет быть свободным, создавать что-то невероятное и настоящее, то я, конечно, за профессионализм....***.» [Дмитриевская, 2018:93].

В данном СФДЕ предлагается ААФ$_{тк}$, построенная по модели сложноподчиненного предложения с придаточным условия, стоящим в препозиции, и придаточным местоименно-определительным внутри придаточного условия. С точки зрения предикации отметим, что в первой части СПП условия предикат представляет собой именное сказуемое, раскрываемое в придаточной части местоименно-определительной части, поскольку указательное местоимение «*тот*» в семантическом плане не релевантно без разъяснения. Во второй (главной) части СПП условия представлена неполная конструкция, так как опущен глагол (*выступаю*, *голосую* и т.п.).

В плане конситуативно обусловленности мы можем показать наличие лексических повторов как в речи интервьюера, так и в речи интервьюируемого: *профессионализм*, *непрофессиональна — профессионал, профессионализм*.

Подобного рода конструкции в СФДЕ обычно, как в нашем случае, есть контактные реплики в диалоге.

В каждом и представленных выше примеров мы видим, что строятся они с учётом метафорического трактования, поэтому обратимся к пониманию модели авторской метафоры в театральной коммуникации.

1.3. Модель авторской метафоры театральной коммуникации

Н.Д. Арутюнова считает, что метафора – это «троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений, для характеризации или наименования объекта, входящего в другой класс, либо для наименования другого классам объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении» [Арутюнова, 1990: 29]. Лингвистами доказывается, что «метафорический смысл не является производным от буквального смысла, это – два различных смысла, для которых невозможна суперпозиция (наложение). Но последнее утверждение является очевидным только для тех лингвистов, которые способны в полной мере понять, что такое смысл в его строгой интерпретации и в чем заключается содержание логической операции суперпозиции» [Каверзина и др., 2013: 29].

Исследователи формулируют принцип построения **метафорического смысла**, который позволяет отличать метафорический смысл от прямого смысла высказывания, и доказывают с помощью логических схем, что метафорический смысл действительно не является производным от буквального смысла [Там же: 30-31]. Другая точка зрения предполагает, что существует некая бинарная парадигма метафоры: установка на семантический анализ и бинарная модель семантики метафорического высказывания [Махаев, 2016: 148].

Учитывая существующие точки зрения на понимание метафорического смысла, отмечаем, что понятие «метафорический смысл» (условный, иносказательный, заключающий в себе переносное значение) включает в свой семантический объём следующие компоненты: 1) ассертивную часть значения, выра-

женную эксплицитно с помощью лексических и грамматических языковых средств; 2) инференциальную часть значения, смысл которого додумывается адресатом [Черкасова, 2008]. Соответственно, понимание эксплицитной и имплицитной информации позволяет адресату понять метафорический смысл высказывания. Покажем на конкретных примерах — ААФ$_{тк}$, созданных представителями театральной коммуникации во время проведения аналитического интервью.

Например, «**Дмитриевская**: *Ты хочешь сказать, что манифесты обеспечивают процесс? Вот более чем не уверена ...*

Лоевский: *Не только. <...> Удачи, неудачи — дело временное,* ***театр*** *—* ***забег на длинную дистанцию****, но уже есть движение, концентрация*» [Дмитриевская, 2018: 509-510].

Определение театра складывается из эксплицитной информации, выраженной лексически с помощью слова «*забег*»: отдельное состязание в беге. Это действие интенсивной силы, с уточнением, что забег длинный. Характеризация театра с помощью предиката «*забег*» оформлена по схеме «N_1-N_1», то есть синтаксические средства также участвуют в построении высказывания. Его буквальный смысл предполагает и иную трактовку, имплицитно прочитываемую в глубинном смысле конструкции. Несмотря на то, что небуквальная интерпретация вторична по своей природе, в прагматическом плане она играет первую роль в понимании высказывания, в его дискурсивном статусе. Несомненно, что, кроме дискурсивно-прагматичного смысла, особую роль играет создание нового концептуального понимания явления творческой коммуникации: театр определяется как интенсивное действие в длительном интервале, как воздействующий компонент, как особый хронотоп творческого сознания. Движение понимается не в горизонтальной плоскости, а в вертикальной — как бесконечный подъем наверх. Данная театральная ААФ$_{тк}$ рассматривается как речевое высказывание, метафорический смысл которого тесно связан с конситуацией СФДЕ.

Основная информационная нагрузка скрыта в имплицитной части высказывания.

Рассмотрим следующий пример.

«**Дмитриевская**: *Но в «Пианоле» получается, что героям, с одной стороны, стыдно и перед собакой, а с другой — это жизнь открытая, прилюдная и бесстыдная. Они не стесняются друг перед другом.*

Нюганен: *Да, но так в жизни и бывает...Нет, трудно мне ответить на этот вопрос... Я знаю, что когда мы начали репетиции, у меня практически было все готово <…> В момент первой репетиции разница между актерами и мною была до того велика!* ***Они были — чистый лист, а я — весь исписанный.*** *И от этого мне было неспокойно*» [Дмитриевская, 2018:371].

Выделенное нами курсивом высказывание конситуативно обусловлено, но обладает тем метафорическим смыслом, который ядерно влияет на весь контекст СФДЕ. Тема-рематическая доминанта, определяющая смысловое наполнение ААФ$_{тк}$, определяет выбор структуры конструкции, на основе которой создано высказывание. Графически авторское тире разделяет высказывания на субъект и предикат: *они были* (субъект) / *чистый лист* (предикат); *я* (субъект) / *весь исписанный* (предикат). Сложносочиненная конструкция с сочинительным противительным союзом «а» оформляет высказывание с двумя антитезами — первой, выраженной личными местоимениями *они / я,* противопоставленной по количественному признаку (если вести речь об ассертивном значении), и второй, выраженной контекстуальными синонимами *чистый* / *исписанный* (буквальный смысл «освобождённый от каких-либо наслоений» / «изрисованный, исчерканный, изрисованный»). Фразеологическое значение выражения «начать с чистого листа» означает «начать отношения с кем-либо заново, забыв существовавшие противоречия». В анализируемом высказывании сочетаются два значения сочетания «*чистый лист*» — ассертивный смысл и фразеологический смысл, потому что речь идет о коммуникации молодых актеров и опытного, знающего свое профессиональное дело режиссера. Кроме этого, экстралингвис-

тическая информация подсказывает адресату мысль о том, что режиссёр приходит на репетицию подготовленным, со своим собственным представлением о расстановке сил. Свободным на нее приходит новый молодой актер. Умному организатору всегда неспокойно, тем более, если речь идет о творческой среде.

Инференциальный смысл, прочитываемый адресатом, гораздо богаче его буквальных прочтений, поскольку контекст помогает его расшифровать, дополняя значение «*чистоты*» и «*исписанности*» значениями «разницы между действующими лицами» и эмоциональным «беспокойством» режиссера по поводу этой разницы. Значимость понимания действующих лиц на репетиции заставляют режиссера переживать достаточно противоречивые мысли, граничащие с некой неуверенностью в положительном результате. Емкая смысловая конструкция про сравнительные листы, характеризующие людей, описывает внутреннее состояние зрелого режиссера во время репетиции с новыми актерами и запоминается своей эмоциональной силой. Двойная пресуппозиция характеризует режиссера, знающего обе стороны партнеров по театральной коммуникации.

Обратимся к третьему примеру.

«**Дмитриевская**: *... Может быть, нормальной жизни театра нынче мешает и суета? Все мечутся, зарабатывают, не сосредоточенны, раздёрганны.*

Лавров: *Но это же существовало и раньше! Конечно, театр зависит от состояния общества, от экономической системы.* ***Жизнь театра — сообщающийся сосуд, его не заткнешь пробкой****. Поэтому когда сейчас есть возможность заработать о-о-чень большие деньги, кто же будет против этого возражать?*» [Дмитриевская, 2010:66].

Выделенная нами конструкция, образующая формульное высказывание, представляет собой метафору, характеризующую жизнь театра, ее буквальный смысл прочитывается в сравнении с сосудом — «ёмкостью, вместилищем для жидких или сыпучих тел». Содержимое сосуда определяет значимость самого сосуда. Сообщающиеся сосуды, как отмечается в словарях, — это взаимодейст-

вующие друг с другом сосуды, которые имеют общее дно. В данном случае развёрнутый контекст позволяет понять, что речь идет о двух сосудах: театре и социуме (обществе), в котором этот театр и функционирует, соответственно, имеет общие корни. Изолировать одно от другого невозможно, поэтому все проблемы социума — это и проблемы современного театра.

В следующем примере характеризация концепта «Театр» проводится на основе качественных перечислительных характеристик и противопоставлении *театра* и *дома*.

«**Дмитриевская**: *Театры перестают быть домами. А если он не дом, то что?*

Суханов: ***Дом — это территория хорошего уверенного покоя. А театр — территория непокоя, творения, насилия над собой, жертвенности.*** *Люди приходят и подвергают свой организм каждый день стрессу...*» [Дмитриевская, 2010:210].

Реально и *дом*, и *театр* являются территориями, поскольку представляют собой конкретные хронотопы, однако характеризация этих территорий носит антонимичный характер: *покой* / *непокой*. Две ААФ$_{тк}$ (два высказывания, построенные по одной и той же модели) имеют разные по наполнению предикаты, чем и отличаются друг от друга, хотя характеризуются через одно и то же понятие — «*территорию*». В диалоговом режиме показывается коммуникация хронотопа. Ассертивный смысл почти идентичен из-за специфики понятия хронотопа (территории), однако инференциальный смысл прочитывается как разноплановый. Вероятно, цель адресанта заключается в том, чтобы образно описать с профессиональной точки зрения истинный смысл творческой непростой деятельности людей театра. Именно этот смысл прежде всего определяет дискурсивно-прагматический статус ААФ$_{тк}$ и формирует метафору.

Как показывает проанализированный материал, метафорический смысл высказывания складывается из эксплицитной и имплицитной информации, заключённой в авторской афористичной формуле, и определяется как ассертив-

ный смысл, репрезентированный лексическими и грамматическими средствами, и инференциальный смысл, прочитываемый адресатом с учётом контекста и ситуации употребления.

Таким образом, под моделью авторской метафорической формулы мы понимаем структуру метафорического смысла, составляющими компонентами которого являются ассертивное и инференциальное значение. Во время аналитического интервью интервьюируемый в большей степени беспокоится о том, чтобы ярко выразить свою мысль по поводу обсуждаемого в разговоре, а компонент истинности часто «остаётся за скобками» как не самый значимый компонент диалога.

Подтвердим это словами исследователя С.В. Дорониной, считающей, что «рассмотрение высказывания в отношении его содержания к дей- ствительности требует выделения как минимум двух коммуникативных разновидностей: факт и мнение. Фактивное высказывание дескриптивно, объективно, проверяемо, его источником являются как наблюдение за объективной реальностью, так и интеллектуальная реконструкция на основании предыдущего опыта говорящего или на основании общеизвестных фактов. Фактивное высказывание имеет форму утверждения с пресуппозицией знания и накладывает на говорящего ответственность за его соответствие действительности» [Доронина, 2009].

Как мы отмечали выше, выбор семантического значения ААФ (в частности, $ААФ_{тк)}$ во многом определяется той синтаксической структурой, на основе которой конструкция (в употреблении — высказывание) и создана.

Рассмотрим соотношения между метафорической моделью высказывания и его синтаксическим средством выражения.

1.3.1. Метафорический синтаксический концепт в контексте авторской афористичной формулы театральной коммуникации

Метафорический синтаксический концепт как понятие предложен исследователем С. Е. Кузьминой, которая последовательно рассматривает **структур-**

ную схему простого предложения и называет **планом ее содержания синтаксический концепт** [Кузьмина, 2009], описывает **композитный характер синтаксического концепта** и обосновывает сущность этого понятия [Кузьмина, 2012]. Автор предлагает понятие **метафорического синтаксического концепта**, рассмотрев его в соотношении с **концептуальной метафорой** [Кузьмина, 2010]. Наш исследовательский материал показывает верифицируемость концепции лингвиста, потому что ААФ$_{тк}$ и представляют собой, если обращаться к их глубинной семантике, метафорические синтаксические концепты.

Опишем наш объект с данной точки зрения.

Как мы уже отмечали выше, ссылаясь на мнение известных ученых, метафорический синтаксический концепт в своей основе опирается на **структурные схемы простых предложений,** среди которых нами выделены с учетом анализируемого материала базовые конструкции ААФ$_{тк}$ — **«N$_1$– N$_1$».**

Типовой пропозицией, характерной для данной схемы, являются экстралингвистические процессы характеризации, идентификации, сравнения, например: «***Нечто есть что-то***»; «***Нечто — вместилище для чего-то***»; «***Нечто обозначает что-то***»; «***Нечто сравнивается с чем-то***» и так далее.

На базе типовых пропозиций **индивидуальные пропозиции** каждого автора афористичной формулы описывают метафорическое объяснение реалий внешнего мира: взаимосвязь данных реалий (субъектов, объектов, их отношений) из разных понятийных и предметных сфер человеческой жизни и человеческой коммуникации.

Обратимся к конкретным примерам.

С учётом типовой пропозиции выражение «**театр есть**...» определяется следующим наполнением базовой дефиниции: «**Театр — зрелищный вид искусства**, представляющий собой синтез различных искусств — литературы, музыки, хореографии, вокала, изобразительного искусства и других, и обладающий собственной спецификой: отражение действительности, конфликтов, характеров, а также их трактовка и оценка, утверждение тех или иных идей»

[Театральная энциклопедия 1961-1965.—Т.5]. Основные **ассоциации** по характеристике сущности театра представлены в ассоциациях реципиентов прежде всего с **тематической** стороны, например: «театр — искусство», «театр — национальный», «театр — артист», «театр — дом культуры», «театр — танец», «театр — этика» и так далее [Кысылбаикова, 2011].

«**Со словом "театр" ассоциируются 100 слов**: *акт актриса актёр амфитеатр антракт аншлаг аплодисменты артисты афиша балерина балет балкон бельэтаж билет бинокль большой браво буфет вешалка выступление Гамлет гардероб герои грим декорации деньги дирижёр дом драма жизнь зал занавес звонок здание зрители игра играть искусство касса кино кинотеатр комедия концерт костюмы кресло куклы кукольный кулисы культура ложа ложе любовь люди маска место музыка мюзикл опера оперетта оркестр партер перерыв платье постановка постановщик поэма представление премьера программа произведение пьеса развлечение режиссёр реквизит репетиция роли роль роман свет сезон смех смотреть спектакль суфлёр сцена сценарий сценарист сюжет танец театрал театральный трагедия труппа фильм фойе цветы Чехов шоу щелкунчик эмоции.*

Со словом "театр" ассоциируются 19 фраз: *актёрская игра большой театр детский театр драматический театр жизнь театр кукольный театр лебединое озеро малый театр оперный театр театр начинается с вешалки театр одного актёра театр оперы и балета театр теней театр юного зрителя театральная площадь театральная постановка театральная студия театральная сцена театральное представление*» [MakeWord, эл.рес.].

Как видим, все показанные реакции так или иначе связаны с основной сферой деятельности — зрелищным видом искусства, хотя встречаются и афористичные характеристики, приписываемые конкретным авторам, типа: «*Театр начинается с вешалки*» (К. Станиславский) либо прецедентные имена, типа: *Чехов* (писатель и драматург А.П. Чехов), «*Лебединое озеро*» (название оперы

«Лебединое озеро» в постановке Московского государственного театра «Русский балет»), «*Малый театр» (*название российского театра) и так далее.

В ААФ$_{тк}$, образованных по модели **«N1– N1»**, театр показывается через реалии из сфер, далеких от тематической и понятийной составляющих его сущности, «*театр есть что-то в действии*», «*есть форма*», «*есть движение*», «*есть пространство*», «*есть чувственное восприятие*», «*есть артефакт*», «*совокупность чего (кого)-либо*» и так далее.

Например: «*Вчерашний театр – тот же, он просто работал в другое время*»; «*Театр — это, скорее, то, что возбуждает во мне желание думать. Театр — это тихо*» (режиссёр Андрей Гвоздков); «*Театр — это движение. И жизнь человека должна быть движением*» (режиссёр Алексей Бородин); «*Театр — чувственный разговор зрителя с таинственными источником...*» [Дмитриевская, 2010: 205] и так далее. Если, как в последнем примере, тематическая сфера выражается с помощью употребления («*зрителем*»), то предикативность заключается в употреблении «*чувственный разговор*».

Метафорические конструкции, несмотря на одинаковую структуру (отметим, что придаточные части предложений, характеризующиеся полипредикативностью, включаются в расширенную структурную схему), выражают абсолютно разные соотношения. По З.Д. Поповой, как «одной и той же реальности соответствуют разные синтаксические построения» [Попова, 2009:56], так и одному синтаксическому построению соответствуют разные семантические выражения. Высказывания, организованные по одной и той же структурной схеме, но выбранные авторами с учётом актуальной для них пропозиции, могут по-разному отражать реальность и оформляться с помощью различных предикативных сочетаний.

Дополнительными характеристиками метафоризации выступают и **интертекстуальность** и **прецедентность**, имеющие выражение в некоторых формулах, как, например, в рассмотренной выше «*комнате папы Карло*». Отметим, что ассоциация со словом «*куклы*» получает соотношение в выделенной

авторской формуле с имплицитным словом «*Буратино*» («выводной смысл»). Несомненно, оказывает важнейшую роль в создании формульных конструкций и сама сфера профессиональной деятельности ее авторов. Употребление «*сундук в комнате папы Карло*», образованный с помощью сирконстанта, играет исключительную роль как в организации смысла в целом, будучи предикатом конструкции, так и в его метафорической основе.

Возвращаясь к понятию пропозиции, понимаемой, вслед за В.Б. Касевичем, как «языковой аналог неязыкового образования фрейма» [Касевич, 1988:83], рассмотрим понятие фрейма театральной сферы. Фрейм театра, в частности, основан на предметных, процессуальных и субъектных слотах, например: актер — режиссёр; сцена — занавес — здание; спектакль — репетиция и т.п. Метафорические синтаксические концепты, характеризующие ААФ$_{тк}$, создают новые фреймы в сознании читателей/слушателей. А.Ф. Алефиренко отмечает: «Художественные фреймы предопределяют также интерпретацию читателями событий, явлений, переживаний, изображенных автором художественного произведения, которые вербализуются посредством метафоры» [Алефиренко, 2013:24].

Таким образом, наряду с лексическими и фразеологическими концептами, текстовыми концептами образуются и синтаксические концепты. На базе типовых пропозиций, выраженных синтаксическим концептами, в каждой дискурсивной сфере диалогов появляются индивидуальные пропозиции, описывающие метафорические явления внешнего мира, сопоставляющие взаимосвязь субъектов, объектов, их отношений из разных понятийных и предметных сфер человеческой жизни в целом (человеческой коммуникации — в частности).

Представляя анализ дискурсивизации формул в третьей главе, акцентируем внимание не только на специфику сферы употребления и ее композиционной организации, но и на семантико-синтаксические глубины авторских афористичных формул.

1.4. Разноаспектный статус авторской афористичной формулы театральной коммуникации (структурно-синтаксический, семантический, семиотический, коммуникативный)

Обобщая рассмотренный выше материал, отмечаем, что ААФ$_{тк}$ представляет собой объект, изучать который можно с учётом разных аспектов анализа. С точки зрения **структурно-синтаксического** аспекта ААФ$_{тк}$ есть синтаксическая конструкция, преимущественно построенная по схеме «N_1-N_1», предикативная основа которой выражена именным распространённым сочетанием метафорического характера. В **семантическом** плане ААФ$_{тк}$ характеризуется афористичным смыслом метафорического характера, обобщенным значением. В **семиотическом** аспекте ААФ$_{тк}$ есть знаковое образование с планом содержания в основном тропеического характера, обладающее определенной символической составляющей, и планом выражения, с помощью которого данное содержание репрезентировано языковыми единицами — конструкциями. В **коммуникативном** аспекте ААФ$_{тк}$ определяется речевой моделью «адресант — текст — адресат» и выполняет две главные функции — прагматическую и дискурсивную.

ААФ$_{тк}$ представляет собой сублогическую модель адресата (интервьюируемого) в контексте жанра интервью; это композиционная структура организации вопросно-ответных свехфразовых единств в интервью; дискурсивный метафорический синтаксический концепт с пересечением разных понятийных и предметных сфер.

ААФ$_{тк}$ есть продуктивный материал для авторских театральных метафор, расширяющих глубинные представления об одной из сфер искусства.

Дальнейшее наше исследование касается специфики сферы функционирования ААФ$_{тк}$ и ее прагматических и дискурсивных характеристик.

Более подробно мы останавливаемся на **сфере** функционирования ААФ$_{тк}$, **элементах диалогичности** данной сферы, соотношения понятий **театрального дискурса** и **театральной дискурсивной практики**, феномена **интервью** в

театральной журналистике и **театральной критике**, специфике упоминаемой нами выше **категории авторитетности** и **типов диалогов** в аналитическом театральном интервью.

Выводы по 1 главе

Проведя комплексный анализ лингвистических подходов к пониманию малоформатного текста, афоризма как одного из типов МФТ; сопоставив интегральные и дифференциальные признаки афоризма и театральной авторской афористичной формулы (объекта нашего исследования), приходим к следующим выводам:

1. Изучение **малоформатных текстов** в современной лингвистике представляется актуальным и значимым, поскольку их выразительная яркость, лаконизм и сжатость изложения определяются не только экономией языковых средств, используемых адресантом, но и экономией времени адресата, живущего в информационно-насыщенном мире.

2. Малоформатные тексты могут служить объективным исследовательским материалом для разноаспектной интерпретации путей и способов сочетания лингвистических характеристик, направленных на реализацию **прагматического потенциала текста** и создаваемого на его основе **дискурса**.

3. Жанровое разнообразие малоформатных текстов позволяет исследователям работать с самыми разными дискурсами, в которых данные тексты представлены. Одним из таких дискурсов является **афористический дискурс**, в котором афоризм как главная коммуникативная единица выступает в качестве краткого, логичного, парадоксального, мудрого, меткого высказывания с моральным содержанием.

4. **Афоризмы** рассматривается нами как тип малоформатного текста и как тип высказывания с определенной структурой, обладающего семиотическим и коммуникативным статусом. Афоризмы до сих пор представляют интерес и для семантического анализа текста, так как их потенциал еще до конца не раскрыт.

5. Одним из подтипов малоформатного текста является **авторская афористичная формула**, совмещающая как конститутивные признаки малофор-

матных текстов (его подтипа), так и дифференциальные признаки афористических конструкций.

6. **Авторская афористичная формула есть малоформатный текст,** обладающий **афористическим потенциалом,** но не обладающий **воспроизводимостью классического афоризма.**

7. Авторские афористичные формулы, смысловой потенциал которых касается непосредственно специфики **театральной коммуникации**, содержат эксплицитно выраженные или имплицитно скрытые **театральные концепты**, способом выражения которых выступает метафорический синтаксический концепт.

ГЛАВА 2.

Театральная дискурсивная практика как сфера функционирования авторской афористичной формулы театральной коммуникации

Вводные замечания

Анализ материала в 1 главе показал, что: 1) изучение малоформатных текстов в современной лингвистике представляется актуальным и значимым, а их жанровое разнообразие позволяет исследователям работать с самыми разными дискурсами, в которых данные тексты представлены; 2) одним из подтипов малоформатного текста является **авторская афористичная формула**, сублогическая модель с метафорическим концептуальным смыслом.

Обозначив обоснование выделения МФТ, их функциональной значимости, особенностей ААФ$_{тк}$, мы останавливаемся на понятии **театральной дискурсивной практики** как одной из сфер функционирования текстов малого формата.

Анализируя ААФ$_{тк}$, отмечаем, что речь идет об афористичности, вербализованный в профессиональной среде, что означает, что созданные представителями театрального дискурса афористичные формулы могут попасть в поле зрения, прежде всего, профессионалов, а также зрителей-любителей театра, посещающих театральные представления и читающих интервью с его действующими лицами.

Констатируем тот факт, что именно **диалогичность** как одна из базовых коммуникативных категорий определяет специфику подхода к анализу дискурса собственно диалогического жанра интервью. Обращаемся к понятию дискурса диалога, учитывая, что диалогичность интересует не столько сама по себе, сколько в контексте ААФ$_{тк}$ как дополнительного «свернутого текста» с дополнительными пропозициями.

Цель и **задачи** данной главы заключаются в рассмотрении понятия «театральная дискурсивная практика» в сопоставлении с понятием «театральный

дискурс», анализе специфики интервью как жанра театрального дискурса, специфики театральной критики и театральной журналистики, обосновании выбора типов диалогов с ААФтк в театральном аналитическом интервью.

2.1. Диалогический дискурс и его характерные черты

Речевая деятельность находится в фокусе интересов современного языкознания и смежных с лингвистикой областей знания, прежде всего — психологии, социологии, культурологии. Многие термины, используемые в лингвистике речи, прагмалингвистике, психолингвистике, социолингвистике и лингвокультурологии, трактуются неоднозначно. К их числу, несомненно, относится такое понятие как **дискурс**. Изучению дискурса посвящено множество исследований, авторы которых определяют это явление в столь различных научных системах, что само понятие "дискурс" становится шире понятия "язык".

Если соотносить понятие дискурса с понятием текста, то необходимо понимать, какой аспект анализа дискурса выбирается. Мы придерживаемся такой точки зрения, что и текст, и дискурс представляют собой разные стороны коммуникации, разные аспекты ее сущности. **Дискурс** понимается как **процесс** речевой деятельности, а **текст** — как ее **продукт** [Кубрякова, 2004].

Исследователь М.Стаббс выделяет три основные характеристики дискурса: 1) в **формальном** отношении это — единица языка, превосходящая по объему предложение, 2) в **содержательном** плане дискурс связан с использованием языка в социальном контексте, 3) по своей **организации** дискурс интерактивен, т.е. **диалогичен** [Stubbs, 1983, p.1]. Как видим, изучение языковых образований, превосходящих предложение, подразумевает анализ условий социального контекста.

Лингвисты справедливо отмечают, что «одним из основополагающих критериев разграничения разных видов дискурсов является его ориентированность на реципиента» [Кривоносов, Шевченко, 2011:129]. Однако внутри любо-

го дискурса, определяемого с учётом данного параметра, можно выделить, учитывая специфику речевого жанра, иные характерные особенности.

Нас интересует определённый тип дискурса, понимаемый лингвистами как **диалогический дискурс** [Макаров, 1991; Кантор, 2001; Боботько, 2009; Плахотная, 2011; Колокольцева, 2012; Путина, 2021 и др].

Объясним наш интерес к данному типу дискурса. Деление дискурсов на монологические/диалогические, устные/письменные считается общепризнанным и ни у кого не вызывает возражений. Дальнейшее обоснование специфики диалогического дискурса *зависит от выбора объекта исследования* и *целевых характеристик* его анализа.

В работе авторитетного исследователя Т.А. Ван Дейка отмечается, что в диалогическом дискурсе говорящий и слушающий обычно меняются ролями и обмениваются не предложениями, а высказываниями, имеющими «не значение, а смысл» [Ван Дейк, 1998]. Отечественный учёный М. М. Бахтин, посвятивший проблеме диалога глубокие исследования, считает, что «диалог не есть преддверие к действию, а само действие. Быть - значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается» [Бахтин, 1972: 45]. Для нас является значимой точка зрения исследователей, признающих, что *диалогические высказывания*, обладающие *особой знаковой ролью* внутри дискурсивных образований (к числу которых мы относим ААФ$_{тк}$), являются интерактивно значимыми элементами диалога и управляют поведением партнера (интервьюера — в нашей терминологии) по диалогическому взаимодействию [Кремнева, 2009: 1—3]. Их структурно-семантическая роль достаточно велика, поскольку ААФ$_{тк}$ фокусирует основной смысл как конкретного отрезка текста, так и всего интервью в целом.

Если рассматривать ААФ$_{тк}$ по отношению к категории диалогичности, определяющей диалогический дискурс, то можно выявить следующие признаки самой категории, получающие выражение в специфике функционирования нашей формульной конструкции: 1) *категория субъектности*, связанная с кате-

горией диалогичности, в ААФтк проявляется как *полисубъектность*, поскольку наряду с интервьюером и интервьюируемым, представлен имплицитный диалог и со скрытыми представителями театральной коммуникации, например, в формульной конструкции «*Театр начинается с вешалки*» скрытым субъектом, участвующим в диалоге, является К. Станиславский, которому приписывается данный афоризм, по типологии напоминающий нашу авторскую формулу; 2) *категория функциональности* в ААФтк проявляется как *полифункциональность*, поскольку формулы-сентенции обладают дополнительной функциональностью *прецедентного характера*, например, в авторской формуле «***Чехов – уникальное явление, в мире нет театра, в котором не ставили бы его пьесы***» [Соломин,эл. рес.].

Основной формально-организующий признак диалога — это вопросно-ответные реплики субъектов (его участников). Понятие диалогического единства (вопросно-ответные реплики) Н. Ю. Шведова определила в качестве единицы диалога [Шведова, 1974], которое называют и вопросно-ответным комплексом [Валюсинская, 1979: 306].

В современных работах XXI века отмечается, что основной единицей диалогического дискурса является вопросно-ответное диалогическое единство. Такое единство изучается в рамках функционально-прагматического подхода, а диалогический дискурс понимается как тип межличностного речевого взаимодействия в различных коммуникативных контекстах [Путина, 2021:4: 10].

Ученые делают вывод о том, что происходит активизация собственно диалогических жанров, в частности, **жанра интервью**, и дают обоснование того, почему именно диалогичность определяет дискурс: в электронных средствах массовой информации диалогические жанры (интервью, беседы, «круглые столы») занимают все более прочные позиции [Красноперова, 2012: 107]. Диалогический дискурс отличается особой прагматикой и нацелен на Говорящего и Слушающего. Лингвист Ю.С. Красноперова пишет, что в центре диалогическо-

го дискурса находится двухполюсное единство—оппозиция говорящего и слушателя с их обоюдной ориентацией друг на друга [Там же: 114].

В работе О.В. Романовой особое внимание уделяется понятию «**адресованности**» в интервью как жанре со своеобразным автором. Категория диалогичности, которая рассматривается автором, тесно связана с адресованностью и интертекстуальностью [Романова, 2008]. Соответственно, диалогический дискурс интервью позволяет, при умелом общении образованного интервьюера с интервьюируемым, в «прямом эфире» создать яркий контекст общения. Адресованность может рассматриваться как непосредственное обращение к интервьюируемому, так и как обращение к фонду знаний по профессиональной деятельности субъекта.

Явные участники диалога в интервью (интервьюер и интервьюируемый) и скрытые участники диалога (выход на интертекстуальность и прецедентные тексты, подразумевающие конкретного автора) находят свое выражение в контекстах, в которых функционирует ААФ$_{тк.}$

М.М. Бахтин отмечает, что диалогические отношения могут не совпадать с репликами реального диалога. Диалогично само слово по своей сути [Бахтин, 1986: 317]. В ситуации театральной дискуссии в процессе интервью его действующие лица ведут диалог не только друг с другом, но и с отсутствующими в данном диалоге другими знаменитыми представителями театральной коммуникации. Интертекстуальность «пронизывает» такого типа общение.

О.Г. Хохловская в диссертационном исследовании «Диалогический дискурс в лингвокультурологическом аспекте» показывает, что данный тип диалога можно рассматривать как одну из **диалогических дискурсивных практик** [Хохловская, 2006:5].

Как языковая форма общения, диалог определяется в «Словаре лингвистических терминов» О.С.Ахмановой следующим образом: «одна из форм речи, при которой каждое высказывание прямо адресуется собеседнику и оказывает-

ся ограниченным непосредственной тематикой разговора» [Ахманова, 1969: 132].

Исследователи В.Г.Костомаров и Н.Д.Бурвикова противопоставляют дискурсию (процесс развертывания текста в сознании получателя информации) и дискурс (результат восприятия текста, когда воспринимаемый смысл совпадает с замыслом отправителя текста) [Костомаров, Бурвикова, 1999: 10]. С нашей точки зрения, сам деятельностный процесс создания дискурса также происходит достаточно динамично и отражается в конкретной практике его реализации.

Диалогический дискурс может быть представлен внутри любого как **институционального**, так и **персонального** дискурса.

Таким образом, диалогический дискурс предполагает прежде всего разговор о диалогических жанрах. К ним относится и интервью, более подробная речь о котором пойдёт далее.

Жанр интервью как один из жанров диалогического дискурса, формально-структурно организованный с помощью СФДЕ, изучаемый в лингвокультурологическом аспекте, можно рассматривать как одну из дискурсивных практик (динамичного функционирования ААФ$_{тк}$ как в институциональном, так и в персональном дискурсах, к каким мы и относим интересующий нас **театральный** дискурс).

2.2. Разграничение понятий «дискурс» — «дискурсивная практика»

Термин «дискурсивные практики» (франц. PRATIQUES DISCOURSIVES, англ. DISCOURSIVE PRACTICS) используется в научной литературе в том смысле, который придал ему авторитетный ученый М. Фуко [Фуко, 1996].

Автор применяет термин «дискурс» для характеристики сложившихся в человеческом обществе систем человеческого знания и практики [Там же, 1996], отмечая, что данный термин достаточно абстрактен, представляет собой часть **дискурсивной практики** людей. Такое определение дискурса специалисты называют нелингвистическим, поскольку речь идет о сегменте человече-

ской деятельности, человеческого знания, а не о высказывании. С точки зрения исследователя, дискурс может быть охарактеризован как «некая практика, которую мы навязываем внешней по отношению к дискурсу предметности, как общественно сложившиеся системы человеческого познания» [Там же: 50]. М. Фуко считает, что существуют четыре понятных измерения дискурса, или «дискурсивные формации» — это объекты, модальность, концепты и тематическое единство [Там же: 40]. Вернёмся к этим измерениям чуть позже.

Принимая понятие дискурсивной практики, понятие дискурса мы рассматриваем как «речь, погруженную в жизнь», по Н.Д. Арутюновой [Арутюнова, 1990].

В отечественной лингвистике становится в последнее время актуальным понятие «дискурсивные практики» *(далее — **ДП** — А.Г.)* с устанавливающимся содержанием терминопонятия. С одной стороны, как отмечает О.С. Иссерс, «практика (или практики) всё чаще фигурируют в качестве основной категории в антропологии, философии, истории, социологии, политической теории, теории языка, литературной теории, – и в этом смысле формируется некоторая общая для социальных наук парадигма. С другой стороны, для каждой дисциплины характерен свой, отличный от других способ включения этих понятий в исследовательскую традицию, свой способ концептуализации. Последний, кроме того, варьируется в зависимости от отдельных авторов» [Иссерс, 2012: 20].

Отмечаем, что дискурс как понятие — это некий инвариантный объект, некая абстракция с определенной совокупностью правил, обладающий конкретными показателями автономности: участники событий, хронотоп, цели, стратегии, ценности и т.д. [показатели дискурса даются по: Карасик, 2002]. Чтобы он реально «ожил», нужна прагматика его применения.

В работе Ю.Н. Синицыной показывается, что дискурс соотносится с различными сферами человеческого познания, выступая частью социокультурного взаимодействия, а ДП представлены массивами разнообразных текстов и обладают высоким интерпретационным потенциалом, определяемым в том числе и

выбором группы интерпретаторов [Синицына, 2005]. Любой тематический дискурс обязательно вписан в ДП, как отмечает исследователь Е.Н. Шапинская, инкорпорируют различные тематические дискурсы [Шапинская, 2008: 424-425]. Автор отмечает, что «дискурс всегда продуцируется и реализуется в двух основных формах: нарратива и аргументации, которые присутствуют в той или иной форме в различных дискурсивных практиках» [Там же: 427]. В нашем использовании понятия ДП по отношению к театральному дискурсу, представленном в жанре интервью, аргументация составляет важнейшую часть самой речевой практики общения коммуникантов.

Четыре указанных выше измерения дискурса находят свое воплощение в ДП, понимаемой как наблюдаемая реальность (по О.С. Иссерс). Объекты — модальность — концепты — тематическое единство как четыре измерения дискурса в событийной ДП представлены следующим образом: сами тексты как объекты-события создаются в определённых речевых контекстах конкретными субъектами, соответственно, обладают субъективно-модальным измерением; в них рассматриваются конкретные концептуальные сущности, релевантные для частной ДП; создаются на основе интерпретации особые тематические единства, составляющие в письменном контексте его содержательную основу.

Понимание ДП обусловлено подходом к процессу конкретной коммуникации и единого рассмотрения со стороны лингвистов и социологов, занимающихся такими проблемами, не имеет.

2.3. Современные дискурсивные практики: разноаспектные подходы к их изучению

Разноплановость трактовки понятия «ДП» приводит к широким возможностям ее применения в различных дискурсах.

Обозначим некоторые из них. В рамках изучения *политической* лингвистики ДП понимаются как альтернативные языковые средства выражения определённого смысла при «идентификации участников политического дискурса»

[Баранов, 2001: 245-246]. В рамках изучения *антропологической* лингвистики ДП рассматривается как «повседневная практика отдельного индивида, выступающая предметом анализа культурного антрополога» [Макаров, 2007: 227-228]. В рамках представления *когнитивного* взгляда на язык ДП характеризуется как способ осмысления и интерпретации социальной жизни [Баранов, 2001, 2004, Чудинов, 2001] и т.д. Особое внимание заслуживает коллективная монография ученых «Дискурсивные практики современной институциональной коммуникации» [Красноярск 2015], вышедшая в 2015 году, в которой предлагается объяснение современного понятия ДП и рассматривается специфика их функционирования в различных типах дискурсов.

Данный краткий обзор демонстрирует, что в последние годы интенсивно разрабатывается понятийный тезаурус и соответствующий метаязык для исследования современных ДП, соотносимых в теоретическом плане с основным элементом актуального инструментария лингвистов по освоению коммуникативной действительности.

Разнообразие критериев для выделения разновидностей (типов) дискурса и даже их наименований связано, в первую очередь, с тем, что теория дискурса и методика его описания находятся еще в стадии формирования. В связи с этим имеет смысл обратиться к фактам, которые даны исследователю в непосредственном наблюдении, поскольку именно они могут подсказать оптимальный способ научного осмысления «дискурсивной реальности».

Действительно, такой наблюдаемой реальностью можно считать ДП. Именно в речевой практике говорящих создаются и изменяются дискурсы. Непременным условием эффективности изучения ДП является четкое понимание того, что представляет собой данная практика и каковы ее основные характеристики, актуальные для описания и анализа.

Само определение понятия «дискурсивная практика» не отличается терминологической четкостью, по-видимому, в силу того, что научное и «наивное» понимание «практики» не слишком различается. Ср. Практика – 1. Деятель-

ность людей, в ходе которой они, воздействуя на материальный мир и общество, преобразуют их; деятельность по применению чего-либо в жизни, опыт. 2. Приемы, навыки, обычные способы какой-нибудь работы. 3. Работа, занятия как основа опыта, умения в какой-либо области [ТСРЯ С.И .Ожегова]. Понимание ДП так же, как и практики вообще, базируется на ее осмыслении как деятельности и социального опыта, данного в непосредственном наблюдении.

В рамках различных методологических установок ДП рассматривают в нескольких аспектах:

~ как **конституирующую часть социальной практики**, в ходе которой преобразуется жизнь общества;

~ как **совокупность приемов продуцирования, восприятия и интерпретации текстов в определенной социальной сфере** (в связи с этим популярен анализ метафорических моделей, синтаксических конструкций, эвфемизация и деэвфемизация и т.п.);

~ **как «способ говорения» в определенной социальной области или в каком-либо социальном институте, который отражает жизненный опыт и знания участников коммуникации** [Дискурсивные практики современной институциональной коммуникации, 2015].

Анализ ДП обычно концентрируется на том, как при создании текстов их авторы используют уже существующие дискурсы и жанры, а также на том, как получатели текстов применяют свою коммуникативную компетенцию при восприятии и интерпретации текстов.

Иначе говоря, *ДП – это предрасположенность членов социума вести себя сходным образом (в аспекте речи) в широком диапазоне ситуаций*. Например, если в данное время в определенной культуре принято эксплицировать либо имплицировать определенные смыслы, то эта особенность будет проявляться во многих различных ситуациях. Исследователи отмечают, что у русских не принято говорить об ограниченности финансовых средств прямо. Отсюда – косвенные тактики позиционирования недорогих товаров и услуг в рекламе,

что выражается, в частности, в эвфемизации (бюджетный отдых, бюджетное свадебное платье, городской автомобиль и т.п.) [Дискурсивные практики современной институциональной коммуникации, 2015].

ДП – динамическая структура. Они меняются в зависимости от социальных, экономических, культурных факторов. Существует даже «языковая мода», которая влияет на наши речевые действия. Ученые отмечают, что как санкционированный коллективный опыт дискурсивные практики составляют существенную часть коммуникативного ресурса языкового сообщества, который, исторически конституируя различные социокультурные сферы (коммуникацию повседневности, юридический, научный, политический, деловой дискурс), обеспечивает устойчивые когнитивно-коммуникативные поведенческие паттерны представителей данной лингвокультуры [Дискурсивные практики современной институциональной коммуникации, 2015].

ДП маркируются приведенными далее характеристиками. Перечислим их:

~ **традиционность** и **целесообразность**: дискурсивную практику можно квалифицировать как стереотипно воспроизводимую речевую деятельность в рамках определённого типа дискурса;

~ **нормированность**: дискурсивные практики реализуются на основе более или менее жёстко закрепленных норм вербального и невербального характера;

~ **интерактивность**: дискурсивные практики порождаются в процессах диалогично развивающейся коммуникации, участники которой осведомлены о моделях эффективного дискурсивного взаимодействия в определённых ситуациях общения [Дискурсивные практики современной институциональной коммуникации, 2015].

Письменная и устная коммуникация протекает в форме многочисленных ДП как процессов «производства и потребления или интерпретации текстов и разговоров» [Fairclough, 1998: 145], как типов коммуникации в социальном,

культурном, историческом или политическом контексте [van Dijk, 2008] .Следовательно, *дискурс как функциональная сфера бытования текста, как устного, так и письменного, характеризуется конкретной прагматикой применения - дискурсивной практикой как социального опыта говорящих / слушающих, данный в непосредственном наблюдении*. Звучащий и записанный текст интервью и есть один из способов говорения. Одной из частотных форм реализации мысли является МФТ, обладающий специфическими характеристиками. Повторяем, что речь в исследовании идет об афористичной авторской формуле представителей того или иного дискурса.

В зависимости от типа дискурса, актуализированного в той или иной речевой ситуации, формируется и одноименная дискурсивная практика.

Обратимся к интересующей нас **театральной практике**, ее вербальной стороне, рассмотрев сначала специфику **театрального дискурса**.

2.4. Соотношение понятий «театральный дискурс» - «театральная дискурсивная практика»

Прежде всего отметим, что разветвленная типология дискурсов представляется исследователями с учетом самых разных оснований: это могут быть дискурсы, отличительным признаком которых является **отнесенность направления к социальному институту** или к **персональному нарративу**; дискурсы могут выделяться с учетом появления новых научных дисциплин, сопровождающихся формированием **специализированных дискурсов**; в качестве критериев выделения различных дискурсов могут выступать также **каналы и способы коммуникации**, формирующие, в частности, разнообразные медиадискурсы. По классификации исследователей О.Ф. Русаковой и В.М. Русакова, выделяется более **11** разновидностей дискурса, среди которых в объем **арт-дискурса** входят дискурсы **театра**, литературы, изобразительного искусства, архитектуры, киноискусства, моды и др.[Русакова, Русаков, 2008].

Таким образом, интересующий нас **театральный дискурс** входит, по мнению специалистов, в более широкий по объему **арт-дискурс**, который, в свою очередь, рассматривается как **разновидность публицистического дискурса** [Словарь психологии общения, 2011].

Обратимся к *первому* определению, представленном в энциклопедическом словаре: «Дискурс современного актуального искусства представляет собой форму объективации содержания сознания, реализуемую художественными (изобразительными) средствами (языком искусства) в русле постмодернистской социально-культурологической концепции, расширяющей рамки искусства и размывающей границы между художественной и внехудожественной деятельностью, между искусством и жизнью» [Психологический словарь:15].

Вторая точка зрения на арт-дискурс формулируется следующим образом: «Продуктивным представляется рассматривать арт-дискурс как разновидность публицистического дискурса, в основе которого «авторское мнение, авторская позиция» [Ветошкина, 2014: 372]. Следовательно, возможность отнесения театрального дискурса к арт-дискурсу объясняется спецификой такого рода человеческой деятельности, когда человек видит мир через призму культуры.

Исследователь З.А. Ветошкина отмечает, что в современном медиапространстве существует несколько наиболее популярных **жанровых разновидностей арт-дискурса** (**интервью**, дискуссия, ток-шоу и др.), обзор которых дает возможность выявить определенную их общую особенность: среди наиболее частотных оказываются те, в центре внимания которых личность актера, режиссера, художника, поэта, музыканта и пр. [Там же, 2014].

Наиболее значимо для нас исследование А.С. Шевченко, в котором театральный дискурс обоснованно представлен с несколькими ядерными зонами, среди которых автор выделяет театральный пиар-дискурс, театральный рекламный дискурс, **театральный журналистский дискурс** [Шевченко, 2012]. Последняя ядерная зона театрального дискурса является ключевой и для нашего исследования.

Выделенные зоны, с нашей точки зрения, подчеркивают многогранность театрального дискурса и многоаспектность его изучения. С одной стороны, во всех ядерных зонах рассматривается театральная коммуникация, нацеленная на потенциального зрителя. С другой стороны, в них учитывается и специфика представления особого мира — мира, репрезентированного через призму культуры.

Следовательно, приходим к выводу, что *рассматриваемый нами особый вид дискурса — театральный — представляет собой пересечение институционального и арт-дискурсов*. Переходим к характеристике его специфики.

Отметим, что работы исследователей, занимающихся проблематикой театрального дискурса, исчерпывающе показаны в докторской диссертации М.М. Груздевой [Груздева, 2019].

Обозначим существующее определение, признаки и структуру театрального дискурса.

Мы считаем достаточно информативным следующее определение дискурса, данное исследователями А.Д. Кривоносовым и А.С. Шевченко, которое мы можем использовать в качестве рабочего: «**Театральный дискурс – это знаково-символическая деятельность, осуществляемая в публичном коммуникативном пространстве и обладающая обязательными свойствами: целостностью, связностью, информативностью, коммуникативно-прагматической направленностью, а также факультативно – медийностью (трансляция информации о театральном представлении через СМИ)**» [Кривоносов, Шевченко, 2011:134].

В диссертационной работе А.А. Шевченко и его последующих работах представлена содержательная структура театрального дискурса, определяемая тремя основными составляющими: **театральная коммуникация — театральное представление — театральный текст** [Шевченко, 2012]. Обратимся к ним подробнее для того, чтобы обозначить сферы нашего исследовательского интереса по отношению к использованию МФТ как авторской афористичной фор-

мулы. Нам представляется очень информативным выделение авторами данных структурных компонентов театрального дискурса. Опираясь на отмеченные выше составляющие театрального дискурса, рассмотрим их в контексте нашего исследования с учетом анализа главного объекта — ААФтк.

Несомненно, что театральный дискурс с точки зрения его базовой составляющей есть театральная коммуникация, в структуре которой выявляется театральный текст и театральное представление. Учитывая объект нашего исследования, связанный с театральной коммуникацией, зафиксированной в жанре интервью в диалоге журналистов с непосредственными участниками-представителями театрального сообщества или профессиональными театральными критиками, прежде всего нас интересуют две позиции — «**театральная коммуникация**» и «**театральный текст**». Отметим, что в определение театрального представления включается само действие на сцене — спектакль — и оценивающий его зрительный зал. Театральный текст есть также значимый компонент театральной коммуникации как более широкого и объемного понятия. В исследовании А.А. Шевченко «театральный текст» понимается как: «**Театральный текст — это сообщение, содержащее информацию драматургического произведения и изложенное в определенном театральном жанре. Предназначение такого текста состоит в его познавательной и развивающей функциях»** [Шевченко, 2012: 63].

С нашей точки зрения, есть необходимость выделить **первичный театральный текст** (*драматургическое произведение и его интерпретация в сценарии театрального представления, то есть - спектакля*) и **вторичный театральный текст** (*текст по поводу представления, конкретного или инвариантного, выраженный вербально в жанре интервью с представителями театральной коммуникации*).

Понятие **первичности** и **вторичности** текста давно продуктивно рассматривается в лингвистической науке. Если применительно к языковым единицам данные свойства определяются по принципу производности и распро-

страняются на единицы любого уровня языка [Дымант, 2017], то применительно к текстам эти свойства получают самые разнообразные трактовки. Такие трактовки обусловлены поставленными перед исследователями задачами, позволяющими в конечном итоге отнести к группе вторичных текстов самую разнообразную жанровую продукцию, к числу которых относятся пересказы, рефераты, переводы, предисловия, стилизации, **комментарии** и т.п. Специфика интервью как жанра публицистики соотносима с понятием комментария, поскольку интервьюер и интервьюируемый чаще всего обращаются к конкретному спектаклю, художественному оформлению спектакля, делятся мыслями по поводу какого-либо первичного текста, уже получившего определённую апробацию. Само определение вторичного текста, принятого в лингвистике, вполне соотносимо с конкретными диалогическими текстами интервью. Ю.А. Дымант отмечает, что «в самом общем смысле под вторичными текстами понимаются тексты, созданные в результате аналитико-синтетической обработки первичных текстов» [Дымант, 2017:5-6].

Лингвистический анализ ААФ$_{тк}$, используемой в жанре интервью, есть исследовательский научный текст по поводу театрального вторичного текста.

Таким образом, в нашей трактовке ***театральный текст есть текст, в котором сфокусирована информация, связанная с театральной деятельностью: это может быть сценарий будущего спектакля, запись режиссерской трактовки спектакля, звуковой текст репетиций, звуковой текст актеров, занятых в спектакле, звуковой текст режиссера с декораторами, художниками, осветителями, мастерами по костюмам, гриму*** и так далее. Речь идет об анализе интервью с действующими лицами театральной коммуникации, от сценариста до режиссера и актера. Несомненно, особое место занимает журналистский текст — интервью с профессиональным зрителем - театральным критиком.

Все, отмеченное выше, и есть, с нашей точки зрения, театральный текст, на основе которого и складывается театральная коммуникация.

2.5. Театральная дискурсивная практика, ее характеризующие признаки

Мы работаем с театральной дискурсивной практикой, выбирая один из аспектов анализа динамического театрального дискурса. Другими словами, мы можем констатировать, что ***театральная коммуникация и есть способ актуализации театральной дискурсивной практики.***

Принимая во внимание рабочее определение театрального дискурса, сформулируем наше авторское наполнение театральной дискурсивной практики как способа его функционирования.

Театральная дискурсивная практика характеризуется особым социальным статусом - наличием культурного контекста, в которой проходит ее осуществление. Четким *хронотопом* ее действия выступает *театр* как главный объект, в котором осуществляется ее реализация и разного рода оценочно-аксиологические диалоги по поводу представленного продукта (спектакля). Главными действующими лицами являются *представители театрального сообщества* и *обычные зрители*. *Цель* театральной дискурсивной практики - представить на суд зрителей качественный продукт (спектакль), отвечающий современным требованиям аудитории, обладающий морально-этической составляющей и наличием развлекательных ходов реализации материала. Целью определяются *стратегия* и *тактики* постановки спектакля, его ценностный потенциал.

Концептуальная база театральной дискурсивной практики подробно разработана в диссертационном исследовании М.М. Груздевой, которая выделяет основные лексические концепты «Театр», «Спектакль», «Игра», «Сцена» и др. [Груздева, 2019: 11].

С нашей точки зрения, главным концептом в театральной дискурсивной практике является лексический **концепт** «**Театр**», имеющий в качестве ядра три дефиниции: «1. Искусство представления драматических произведений на сцене; само такое представление. Музыка и т. Увлекаться театром. 2. Зрелищное предприятие, помещение, где представляются на сцене такие произведения. Драматический, оперный т. Т. мимики и жеста (пантомимы). Идти в т., из театра. Т.-кабаре (небольшой эстрадный театр в ресторане, кафе). 3. кого. Совокупность драматических произведений какого-н. писателя или направления, школы. Т. Шекспира» [ТСРЯ С.И. Ожегова]. Для театральной дискурсивной практики в ее непосредственной коммуникации актуальные два первых значения — «представление» и «помещение».

Продолжая характеризацию театральной дискурсивной практики и отмечая ее *прецедентные формулы*, мы акцентируем основное внимание на первое значение ядра концепта - «представление», не останавливаясь на втором значении - «помещение». *В число прецедентных формул, имеющих место в театральной дискурсивной практике, попадают и авторские афористичные формулы*, произнесенные и записанные различными театральными деятелями или людьми, вступающими в театральную коммуникацию, от профессионального театрального критика до зрителя театрального представления.

Таким образом, **авторские афористичные формулы, смысловой потенциал которых касается непосредственно специфики театральной коммуникации, содержат эксплицитно выраженные или имплицитно скрытые как лексические, так и синтаксические театральные концепты.**

Повторим, что особое место в театральном дискурсе занимает театральный текст. В модельной структуре театрального дискурса мы выбираем для подробного анализа театральный текст жанра интервью, характеристика которого представлена в предыдущее параграфе.

2.6. Интервью как многоаспектный феномен дискурсивных практик

Существует такая общеизвестная точка зрения, что интервью — это самый распространённый способ получения информации. Оно изучается достаточно часто и трактуется по-разному в зависимости от выбора способа его изучения.

Интервью как жанр выступает обьектом исследования многих научных работ современных лингвистов, работающих в разных функциональных аспектах. Например, одним из подходов можно считать рассмотрение жанра интервью с помощью анализа проблемы **диалогического общения** в современном коммуникативном пространстве, когда изучается диалогическая речь общающихся коммуникантов [Колокольцева, 2009]; с помощью анализа соотношений таких категорий как **диалог** и **дискурс**, в контексте которого проводится диалог [Бирина, 2008]; с помощью анализа **категории оценочности**, сопровождающей практически все интервью [Щербатых, 2016]; с помощью анализа понятий **адресованности** и **интертекстуальности**, характерных для интервью журналистского дискурса [Романова, 2008]; с помощью анализа **лексико-синтаксических особенностей языковых единиц** интервью [Иванова, 2009] и др. работы.

Жанр интервью понимается в науке как **публицистический** жанр, используемый в разнообразных дискурсивных практиках, в том числе и в театральной дискурсивной практике. Считается, что сам жанр интервью характеризуется некой *театральностью*, поскольку в процессе проведения интервью создается несколько условная символическая обстановка, в которой интервьюер и интервьюируемый публично беседуют на заранее заданную тему для широкой аудитории. Кроме этого, письменный вариант интервью (по существующим правилам такого рода коммуникации) является отредактированным вариантом устной его версии.

В исследовании О.А. Плотниковой доказывается, что «интервью представляет собой тип институционального, ритуализированного дискурса, поэто-

му речевое поведение коммуникантов, как правило, находится в рамках типовых решений. Однако наряду с традиционными стратегиями и тактиками существуют нетипичные для каждого из участников взаимодействия линии поведения, позволяющие эффективно решать поставленные задачи»[Плотникова, 2007: 9].

Ритуализация такого жанра как интервью никем не оспаривается и представляет собой одну из его конститутивных характеристик. Интервью — один из жанров, суть которого заключается в разговорной форме журналиста с социально значимой личностью по насущным актуальным проблемам той или иной сферы деятельности интервьюируемого. Диалогическая форма подачи информации предполагает либо фактологический разговор, определяемый вопросами интервьюера, типа «что?», «где?», «когда?», либо аналитическую беседу, определяемую вопросами «как?», «зачем»?, «почему?», «с какой целью?» Нас в большей степени интересует второе его воплощение в языковые формы.

Журналист И.С. Ильченко в монографической работе, посвящённой интервью, фокусирует свое внимание на том, что само понятие «интервью» многозначно, поскольку разные исследователи определяют его по-разному [Ильченко, 2016].

С нашей точки зрения, выделение трёх базовых подходов к пониманию интервью по И.С. Ильченко [Там же: 10] обоснованно показывает его феноменальную значимость среди жанров СМИ.

Рассмотрим подробнее данные подходы с учётом собственных критериев их аргументации.

1. Интервью как **жанр** печатных и электронных СМИ. Речь идет об *устном* или *письменном диалогическом тексте*, значение которого определяется как важностью для двух основных участников — интервьюера и интервьюируемого, так и для более широкого круга слушателей или читателей, знакомящихся с его содержанием. Для широкого круга внешних коммуникантов особенно интересна такая форма интервью как **интервью-портрет**, наполнение

которого может касаться как *конкретного лица*, известного деятеля в той или иной социальной сфере, так и формирования *лица профессии,* в частности, интересующей нас театральной профессии. В таком интервью большую роль играет *уровень компетентности интервьюера*, задающего тональность предстоящего диалога с собеседником, соответственно, для проведения его важен не только сам жанр, но и способ проведения.

2. Интервью как **способ** организации единицы эфирного вещания. Способ организации интервью обусловлен как его жанровой структурной спецификой: наличием *вопросно-ответных единств*, используемых участниками, так и грамотным применением *знаний речевой коммуникации.* Интервьюер пользуется разными возможностями продуктивно провести полноценный диалог со своим собеседником, учитывая его коммуникативную компетентность, адекватное ролевое поведение, обоснованно выбранную модальность. Без сомнения, важную роль для адекватного обмена информацией и получением интересного для слушателя/читателя результата диалога играет профессиональная подготовленность интервьюера.

3. Интервью как **метод** профессиональной деятельности. Для того, чтобы владеть методом, необходимо быть профессионалом, умеющим осуществлять целенаправленную речевую деятельность в определенной форме ее реализации. Задача интервьюера заключается не только в получении конкретной информации от интервьюируемого, но в умении так провести диалог, чтобы заинтересовать интервьюируемого, в определенной степени «раскрепостить» его, постараться создать эмоциональный контекст доверия и открытости. Степень доверия интервьюеру во многом определяет качество проводимого им интервью.

Понимая интервью как речевой жанр, жанр журналистского дискурса, мы считаем возможным уточнить его определение с учётом такой функциональной дискурсивной характеристики: *интервью понимается нами и как жанр многоаспектной дискурсивной практики*.

Существуют исследования специалистов по журналистскому дискурсу, которые отмечают, что любой медийный критик работает в контексте как минимум двух дискурсивных практик: профессионального дискурса (под ним понимается обсуждение стандартов журналистской профессии, в частности, морально-этической) и социально-политического дискурса (играет важную роль выбор издания, где публикуется критик) [Баканов, 2013:5].

Выступая в качестве коммуникативного события диалогического характера [Красноперова 2010], аналитическое интервью в его языковом воплощении представляет собой политематичный проблемный диалог на актуализированную тему.

Переходим к языковым структурным единицам интервью. Общеизвестно, что при объединении двух или более высказываний структурно и тематически, формируется сверхфразовое единство. Лингвистический энциклопедический словарь дает такое определение минимальному СФЕ: «Минимальное С. е. составляют: вопрос и ответ; высказывание, состоящее из посылки и вывода; описания одного и того же предмета (лица); С. е. всегда составляет и катафорический субститут с последующим разъяснением, например: «Это положение обусловлено следующими факторами: во-первых..., во-вторых...». Одно С. е. может соответствовать и краткому объявлению, краткой газетной заметке, телеграмме, цитате» [ЛЭС, 1990].

Если же речь идет о диалогической форме общения, тем более, в структуре интервью, формируется сверхфразовое диалогическое единство. Журналистский дискурс аналитического интервью в структуре дискурсивной практики репрезентируется с помощью развертывания **сверхфразового диалогического единства** (**СФДЕ**) состоящего из последовательных по времени и семантике реплик интервьюера и интервьюируемого. Внутри данного единства поэтапно, в основном, с помощью *цепочечной связи*, развивается та или иная *тема-рематическая содержательная доминанта*.

Несомненно, что интервью как жанр журналистского дискурса, относящийся к публицистическому стилю, активно используется в театральной дискурсивной практике и представляет собою один из жанров арт-журналистики (рецензия, обзор, статья, интервью, репортаж), отмеченных в работе М.М. Груздевой [Груздева, 2019:18].

Выбор данного жанра для анализа специфики театральной дискурсивной практики обусловлен и частотностью его применения в современной журналистике, работающей в контексте культурной составляющей нашего общества.

Учитывая подход к диалогическому дискурсу, обозначенный в работе В.С.Григорьевой [Григорьева, 2007], выявляем в контексте нашего исследованияследующие уровни представленности данного дискурса в структуре аналитического интервью: 1) интервьюер начинает **тематический** разговор с учётом общих пресуппозиций с интервьюируемым, пытаясь создать определённый сценарий диалога, основанного на аспектном анализе театральной коммуникации, например: 1) «**Дмитриевская**: *Василий, какой спектакль был для Вас первым после окончания театрального института? Кстати, где Вы учились*?» (Первая реплика диалога театрального критика М.Дмитриевской с актером Василием Реутовым, январь 2011 года) [Дмитриевская, 2018:132]; 2) в процессе развертывания вопросно-ответных сверхфразовых единств, структурно определяя в начале диалога специфику заявленной темы и интенций интервьюера, формируется **новое коммуникативное пространство**, в котором интервьюируемый, владеющий анализом ситуации, может с учётом собственных интенций сменить коммуникативную роль и повернуть диалог в нужное ему русло, например: «**Дмитриевская**: *...Короче, мне кажется, что наши режиссеры много делают, но мало думают*.

Ткачук: ***Мало думать — вот черта и беда времени.*** *Но мне эта клоунада важна как опыт! И в конном театре мне важны пластическая, клоунская составляющие.*

Дмитриевская: *Женя, так или иначе, но все сворачивает на конный театр. Расскажите уже*» (Реплики диалога театрального критика М.Дмитриевской с актером Е. Ткачуком, август 2018 года) [Дмитриевская, 2018:108].

Исходя из сказанного выше, делаем вывод о том, что жанр, способ и метод интервью достаточно продуктивен для процесса коммуникации, однако профессиональная подготовленность интервьюера и сфера его интересов обусловливают проведение разного типа интервью. Кроме этого, специфика аналитического интервью в театральной коммуникации зависит и от того, какой подвид театрального дискурса актуализируется в данный конкретный момент.

Переходим к понятиям подвидов театральной коммуникации.

2.7. Понятия «театральная журналистика» и «театральная критика»: сопоставительный анализ

Выделение двух подвидов театрального дискурса обосновано в работе М.М. Груздевой [Груздева, 2019]. Автор отмечает, что *театральная журналистика* и *театральная критика* активно развиваются в современном медиапространстве, показывая тем не менее разные стороны данных явлений. Театральная журналистика включает в себя и театральную критику, и материалы информационного, рекламного характера [Груздева, 2019:15]. «***Театральная критика отражает характер художественно-оценочной мыслительной деятельности, а понятие театральная журналистика – социально-оценочной мыслительной деятельности и реализуется в форме театрального медиадискурса***», — пишет автор [Груздева, 2019:15]. Несомненно, что нас в большей степени интересует при анализе $ААФ_{тк}$ в структуре аналитического интервью театральной дискурсивной практики художественно-оценочная мыслительная деятельность интервьюируемых как представителей театрального сообщества.

Автор работы указанной выше работы отмечает, что театральный медиа-дискурс характеризуется в том числе и наличием различных **интервью** в форме эссе, посвященных как театральному искусству в целом, так и творческим личностям — представителям театральной коммуникации [Там же: 23-24].

Несомненно, что интервью как жанр журналистского дискурса, относящийся к публицистическому стилю, активно используется в театральной дискурсивной практике и представляет собою один из жанров арт-журналистики (рецензия, обзор, статья, интервью, репортаж), отмеченных в работе М.М. Груздевой [Там же: 18].

Новый подход к пониманию журналистских текстов обозначается в 2007 году в «Современном **театрально**-драматическом словаре», где автор энциклопедической статьи А.Г. Баканурский даёт такое определение театральной журналистике — «система газетных и журнальных жанров, в которой публикации освещают текущие проблемы **театральной** жизни» [Банакурский, 2007: 96]. Впервые данную проблематику обозначает Т.Д. Орлова, написав работу «Театральная журналистика. Теория и практика» в 2002 году [Орлова, 2002], в которой вводит сам термин «театральная журналистика».

Г.В. Куличкина, изучая проблематику современных отечественных медиа в сфере театра, отмечает, что театральное искусство как социальный институт взаимодействует с медиа на уровне театральной критики или театральной журналистики [Куличкина, 2021: 127], поэтому, с нашей точки зрения, разграничение данных понятий остаётся достаточно релевантным.

Автор работы показывает, что главный предмет обсуждения театральной проблематики — спектакль — рассматривается и в массово-общественно-политических СМИ, в которых есть театральные рубрики; и в информационно-рекламных СМИ, куда включаются и **интервью с актерами**; и в традиционных и новых медиа театрального учреждения, типа корпоративных газет, официальных страниц в социальных сетях; и на сайтах или страницах в социальных сетях театрального профессионального сообщества, например **Международной**

ассоциации театральных критиков; блогами или влогами **театральных критиков**, которые делятся личными суждениями о театральных событиях страны и мира [Там же: 133].

Несомненно, специализированные российские СМИ, к числу которых относится и авторитетный «Петербургский театральный журнал» с его главным редактором — Мариной Дмитриевской, занимающий существенное место среди той читающей публики, которой необходим высокий уровень оценки театральных событий, не однородны и ставят перед собой разные профессиональные задачи.

Для нас важен тот факт, что выбранные интервью проводят как театральные журналисты, так и театральные критики, но нельзя отрицать такой значимый компонент, как уровень авторитетности того или иного интервьюера.

Обобщая сказанное выше, отмечаем, что театральный журналист — это представитель масс-медиа, изучающий театральное искусство прежде всего как социальный институт, поэтому его задачи заключаются в развитии рыночных стратегий между театральными учреждениями и продвигающими их СМИ. Театр, как известно, живёт сейчас в достаточно сложной экономической реальности, соответственно, сотрудничество с прессой составляет определенную сторону его имиджа.

Театральный критик — это профессиональный журналист в данной сфере коммуникации, он представляет собой некое среднее звено между профессиональными театральными исполнителями и общей зрительской и журналистской аудитории. Задачи театрального критика обусловлены необходимостью разъяснить аудитории те профессиональные инновации, которые предлагают зрителю театры.

В работе Г.В. Куличкиной (2021), посвящённой театральной журналистике, проводится анализ места СМИ в сфере театра, основных направлений журналистской деятельности в сфере. Автором доказывается, что театральное искусство как социальный институт взаимодействует с медиа на уровне театраль-

ной критики и театральной журналистки. «Сегмент СМИ, связанный с театром, достаточно объемный и заметный в современной отечественной медиасистеме», — пишет автор работы, подводя итог своим доказательным рассуждениям [Куличкина, 2021: 137].

Подведём итог тем различиям, которые выделяются исследователями при сопоставлении театральной критики и театральной журналистики:

Театральная журналистика	**Театральная критика**
как система жанров, объединённых театральной тематикой (Банакурский 2007)	**следует за театром и никогда впереди него** (Литвинова 2012)
	театр без зеркала не сможет существовать (Смелянский 2000)
за театральной журналистикой закрепился литературно-художественный стиль (Коньков 1999)	**критика — один из факторов формирования коммуникации между театром и зрителем** (Литвинова 2012)
предлагаются новые структуры и стандарты в области соприкосновения науки, информации и искусства (Орлова 2017)	**важно понимание критиками сути театрального искусства** (Литвинова 2012)

Мы не считаем, что данные признаки звучат как релевантные. Границы достаточно размыты и неопределённы. С нашей точки зрения, театральная критика осуществляется профессионалами, поставившими в интервью в частности как одном из жанров задачу аналитически разобрать то или иное явление театрального мира (пьесу, ее постановку, ее режиссуру, ее актерское, воплощение, реакцию зрителей на состоявшийся спектакль). Театральная журналистика характеризуется более широким спектром возможностей, не ограничивая себя только критической составляющей анализа театрального продукта.

Существует ещё одна важнейшая сторона успешности аналитического интервью, заключается она в наличии важнейшей категории, характеризующей диалог, — категории авторитетности.

Перейдём к ее характеристике.

2.8. Значение категории авторитетности в театральном аналитическом интервью

Исследователь В.Б. Кашкин доказывает, что категория авторитетности есть важнейшая категория коммуникативного и языкового поведения, а авторитетный коммуникант есть отдельная личность, автор текста [Кашкин, 2007]. В контексте нашего исследования категория авторитетности играет важнейшую роль как в отношении интервьюера, так и в отношении интервьюируемого. Авторитетный интервьюер вызывает уважение, его статус обозначен в конкретном пространстве достаточно весомо, потому что перед нами профессионал своего дела, в частности, например, редактор известного и продуктивно работающего театрального журнала (М.Ю. Дмитриевская). Авторитетный интервьюируемый — это известный в театральном сообществе человек, владеющий мастерством, имеющий за плечами ощутимый результат своей деятельности (поставленные спектакли, сыгранные роли, яркие сценарии, запоминающиеся декорации и так далее).

Авторитетные специалисты, обладающие объемом знаний и богатым опытом, способны на создание оригинальных **сентенций**, которые могут быть квалифицированы как авторские афористичные формулы театральной коммуникации.

Категория авторитетности проявляется и в контексте **интертекстуальности** участников аналитического театрального интервью. Ссылки на авторитетные источники, использование прецедентных феноменов, ввод в виртуальный диалог известных в сфере искусства имен — все характеризует и интервьюера, и интервьюируемого с лучшей стороны, поскольку такого рода «тексты в тексте» играют особую роль в обогащении информации, звучащей в рамках жанра конкретного интервью.

Ориентация на зрителя (читателя — в жанровом исполнении интервью) заставляет интервьюируемых представителей театральной коммуникации про-

водить «эффектные ходы», вызывая в памяти имена Станиславского, Мейерхольда, Чехова, Островского, Маяковского и других известных людей.

Обратимся к афористичным высказываниям названных выше имен, чтобы подчеркнуть значимость их оценки как для театрального сообщества, так и для театрального зрителя. Данные формульные высказывания рассматриваются как известные афоризмы, которые в силу категории авторитетности не подвергаются сомнению. Некоторые из них полны языковой иронии, например: «**Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист»** (К. Станиславский); «**Успеху спектакля мешает очень и очень многое, и прежде всего сама пьеса»** (К. Станиславский); «**Театр не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло»** (В. Маяковский); «**Если в первом акте на сцене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить»** (А. Чехов); «**Есть пьесы настолько слабые, что никак не могут сойти со сцены»** (С. Лец); **«Каждый зритель приносит в театр свою собственную акустику»** (С. Лец) и др. Некоторые из афоризмов используются новыми авторами как прецедентные феномены, иногда авторы афоризмов называются, например: «**Я часто вспоминаю слова Маяковского: театр не есть зеркало, а «увеличивающее стекло». И театр всегда должен оставаться театром, а не подменять жизнь, которую он призван отражать»** (И. Ильинский).

Читая формулировки наших классиков литературы, ещё раз убеждаешься в значимости такой сферы искусства как театр: «**Театр - это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»** (Н. Гоголь); **«Театр - высшая инстанция для решения жизненных вопросов»** (А. Герцен). Категория авторитетности, как отмечает В.Б. Кашкин, есть коммуникативная константа, не превращающаяся в грамматику [Кашкин, 2007:14]. Категория авторитетности в каждом типе дискурса имеет свои особые маркеры, позволяющие выразить ее на языковом лексическом уровне. Например, в театральной дискурсивной практике такими маркерами могут являться (как со стороны интервьюера, так и со стороны интервьюируемого) известность имени, известность издания, в кото-

ром работает адресант; известность театра, в котором служит адресат; профессиональная компетентность, о которой знают интервьюируемые; даже уровень частотности проведённых диалогов с представителями театральной коммуникации, их цитируемость; известность адресатов.

Категория авторитетности, получающая вербализацию в интервью, может быть не связана напрямую с самими участниками диалога, а представлять собой интертекстуальную сторону его наполнения, например:

« **Дмитриевская***: Чудесная книжка Хермaниса «Дневник» как раз об этом тоже. Юля, а какие актрисы нравились Вам в юности?*

Пересильд*: Фрейндлих, Фрейндлих. Я не могу сказать, что у меня были какие-то кумиры, но и с годами остаётся она — Алиса Бруновна...*» (Интервью с Юлией Пересильд, июнь 2018 года) [Дмитриевская, 2018: 124]. Такое же наполнение может быть и в названии интервью, если речь идет о человеке особой значимости. Ср.: название интервью М. Дмитриевской с А. Фрейндлих (1998 год) — ***«... Потому что она — Алиса»*** [Дмитриевская, 2010: 8]. Именно категория авторитетности позволяет театральному критику использовать одну из предикативных частей сложноподчиненного предложения без первой его части, начинать название с многоточия. Примечателен тот факт, что предисловие к данному интервью М. Дмитриевская начинает со следующих слов: «*В Грузии никогда не скажут «Шота Руставели» или «Галактион Табидзе». Если человек по-настоящему значителен — фамилия (принадлежащая отцу, роду) как бы отделяется от личности, а остаётся только имя — сам человек, достигший уровня, когда его ни с кем нельзя спутать.* ***В Грузии один Шота и один Галактион.*** **<…>** *Так почти никто не называет Алису Бруновну Фрейндлих по фамилии...*» [Там же: 8].

Таким образом, наличие категории авторитетности при проведении интервью нельзя отрицать. Именно поэтому в зависимости от особенностей интервьюера различаются и разные типы интервью.

Переходим к представленным в нашей работе типов диалогов аналитического театрального интервью.

2.9. Типы диалогов в театральном аналитическом интервью как разные способы вербализации авторской афористичной формулы театральной коммуникации

Как показывает наш исследовательский материал, проводимый интервьюером диалог может носить как логический, так и феноменологический характер в зависимости от того, кто выступает интервьюированным. Мы отмечаем, что если диалог проходит между **театральным профессионалом** и **журналистом**, то обычно он носит скорее *фактологический* характер; если диалог проходит между **театральным профессионалом** и **театральным критиком**, то он, скорее всего, носит *феноменологический* характер. В нашем исследовании анализируются три типа диалога: а) диалог журналиста и театрального профессионала; б) диалог театрального критика и театрального профессионала; в) диалог журналиста и профессионального критика. Обратимся к специфическим особенностям каждого из них.

Интервью журналиста Екатерины Чекунаевой (творческая область журналиста - Fashion) с театральным режиссером относится к выделенной нами **1 типа** диалога между интервьюером и интервьюируемым. Работая в рубрике «*Люди театра*», журналист проводит интервью с **режиссером Юрием Грымовым** под названием «*Двигаться вперёд интереснее*» (июль 2020 — время проведения интервью). Характер данного интервью носит чисто прагматический аспект, поскольку журналиста интересует деятельность театра в период пандемии, поэтому вопросы главному режиссеру задаются такого плана: «*Поговорим о месяцах самоизоляции, онлайн-спектаклях в театре «Модерн»; «Обязательно ли в театр «Модерн» надевать маски и перчатки»?; «Скоро у Вас юбилей. Как будете отмечать?»; «Какие у Вас планы на следующие 55 лет»* и так далее. Как видим, по характеру заданных вопросов данное интервью

можем отнести к чисто информационным логическим интервью, когда журналист, не специализирующийся на театральной теме, берет интервью у режиссера театра. Вопрос про цифровые технологии, заданные «держащим руку на пульсе» журналистом, получает четкий ответ человека театра — режиссера: «***Цифровые технологии - это далеко не всемогущая вещь, это нечто не основное, а довесок к полноценной жизни***» [Громов, эл.рес.]

Из **381 интервью**, проработанных нами, интервью **2 типа** (диалог профессионального критика с театральным профессионалом) составляют доминирующее большинство. В данной работе за основу взяты **64 интервью**, проведённые театральным критиком Мариной Дмитриевской с театральными деятелями, от режиссеров, актеров до сценаристов и художников-декораторов. Тексты этих интервью собраны в двух книгах автора — «Разговоры» [Дмитриевская 2010], «Другие разговоры» [Дмитриевская, 2018].

Обратимся к конкретному примеру СФДЕ из интервью данной книги:

«**Дмитриевская**: *Владас,* ***актер - это какая- то третья, замечательная, но и опасная природа*** *(здесь и далее выделение наше - А.Г.) А как бы Вы, актёр, определили — что такое актер?*

Багдонас: *Если говорить общепринятыми фразами,* ***это образ жизни****. Так говорят многие. Но это слишком высокопарно.*

Дмитриевская: *Эфрос считал, что* ***все актеры женщины****, Юрский говорил мне:* ***актер — пустота, дудка, испытывающая радость от того, что в нее дуют...***

Багдонас: *Есть же разные виды людей, занимающихся этой профессией, и у каждого свое определение. Ваш вопрос поставил меня в положение, из которого мне сейчас не выбраться, надо время подумать. Я никогда не думал, что такое актер, я даже не могу точно сказать — актер я или не актер, хотя профессиональная жизнь у меня сложилась нормально»* [Дмитриевская, 2018*:* 44].

Как видим из данного примера, вопросы, поднимаемые в интервью театральным критиком, носят чисто профессиональный концептуальный характер и позволяют нам выявить в контексте СДФЕ авторские афористичные формулы, характеризующие актера разными театральными деятелями.

Рассмотрим интервью **3 типа** (диалог журналиста с театральным критиком) — «Интервью обо всем. Павел Руднев. Часть первая» . В данном интервью журналист спрашивает театрального критика Павла Руднева о его профессиональной работе:

«**Журналист**: — *Имеет ли право критиковать театр человек, в нем не работающий, не знающий его внутренней кухни, никогда не бывавший на месте артиста или режиссера?*

Руднев*: Я работаю в театре, то есть нахожусь, можно сказать, по обе стороны баррикад. Я стоял на сцене, даже играл в каких-то читках, но артистом никогда, конечно, не был и не поставил ни одного спектакля. Мне кажется, что* ***это отдельная компетенция – человек-оценщик, аналитик.*** *Критик анализирует спектакль на одном языке, а, скажем, режиссер-педагог, анализирующий тот же спектакль с артистами, говорит на совершенно другом языке. То есть это разный уровень обсуждения, задавания каких-то вопросов. Разная типология обсуждения. Эти вещи не совпадают, и* ***критик в этом смысле – это, своего рода, идеальный зритель.*** *Зритель, у которого есть какой-то опыт театра, знание истории театра и опыт смотрения разных типов театральности...»* [Руднев,эл. рес.].

Такой тип интервью предлагает нам вариант проблемного диалога, когда театральному критику специально задаются каверзные вопросы. Приведём ещё примеры вопросов журналиста из этого интервью: «*То есть пионерское прошлое у вас ни капли не связано с романтикой?»; «Для чего нужен этот анализ? Может ли он привести к исправлению спектакля?»; « То есть, своими отзывами и рецензиями вы себе врагов не нажили?»* и так далее.

Сопоставляя разные виды интервью, обращаем внимание на то, что формульные конструкции представлены во всех ответных репликах интервьюируемых, вероятно, их емкость и в то же время лаконичность влияет на приоритетность использования в диалоге.

Журналистский дискурс, в структуре которого мы акцентируем внимание на типы диалогов интервьюеров с интервьюируемыми, достаточно разнопланов: с одной стороны, это повседневные по содержанию обычные диалоги журналистов с театральными деятелями; с другой стороны, это представление авторского журналистского дискурса, когда речь идет о книгах интервью Марины Дмитриевской, театрального критика и театроведа, кандидата искусствоведения, профессора, главного редактора и директора «Петербургского театрального журнала». Именно интервью из ее книг взяты нами для базового анализа малоформатного текста театральной тематики — авторской афористичной формулы.

Выбирая в качестве жанра **интервью** с **театральными деятелями** и **профессиональными театральными критиками**, мы останавливаемся прежде всего на анализе текстов «Петербургского театрального журнала» (главный редактор - Марина Дмитриевская); двух книгах автора — интервью «Разговоры, разговоры...» и «Другие разговоры» с режиссерами, сценаристами, актерами, художниками, директорами театров, составленной М. Дмитриевской и изданной в 2010 и 2018 гг. В книги вошли интервью с выдающимися театральными деятелями, такими, как Олег Табаков, Олег Меньшиков, Сергей Юрский, Алиса Фрейндлих и др.

Кроме этого, материал нашего исследования расширяет ряд профессиональных разговоров о театре с известным театральным критиком Павлом Рудневым, анализируем мы и интервью с известными режиссерами и актерами, помимо книги М. Дмитриевской. Это прежде всего интервью с главным режиссером театра "Камин" Андреем Гвоздковым; интервью с главным редиссером "Театра луны" Павлом Урсулом; интервью с руководителями крупнейших рос-

сийских театров, актерами, режиссерами и другими деятелями культуры, посвященные году Театра в России (2019 год); интервью с директором Архангельского драматического театра Сергеем Самодовым и др.

Авторами АФ выступают представители театрального дискурса, а именно: режиссёры, актёры, сценаристы, художники, театральные критики, журналисты, проводящие интервью.

Приведем несколько примеров беседы театрального критика Марины Дмитриевской с известными деятелями театральной коммуникации.

Например:

«**Дмитревская:** *Олег Павлович, как, по-вашему, соотносятся актер и человек?*

Табаков: *Мучительно.* ***Актер, если он одарен, существо честолюбивое***» [Дмитревская, 2010: 178].

«**Дмитревская**: *А что такое актер? В чем его природа? Как сочетаются актерское и человеческое?*

Фрейндлих: *…* ***жизнь есть топливо для творчества, а творчество — топливо для жизни. Это настолько взаимопроникающие вещи!***[Дмитревская, 2010: 19].

«**Дмитриевская**: *Что такое вообще актерская природа? Что такое актер? Я тут придумала, чем актер отличается от человека. Актера ведут вечно меняющиеся предлагаемые обстоятельства, а человека — неизменный категоричский императив.*

Юрский: ***Актер — дудка, пустота, гениальное подчинение*** [Дмитревская, 2010:31].

«**Дмитриевская**: ***Театр — авторское искусство, но становится обидно, когда пигмей «ушивает» костюм, который ему не по размеру, и выбрасывает лоскутки***» [Дмитревская, 2010: 377].

ПИГМЕЙ(греч., pygmaios, от pygme - самая маленькая мера): баснословный маленький народ, ростом не более локтя; по словам Гомера, они жили у волн океана; в общежитии, ничтожный человек [Чудинов, 2010.]

В данном высказывании пигмей — это человек с ограниченным мировоззрением, который пытается попасть в чуждый для него дискурс. Чтобы вписаться в общество, он «ушивает» костюм. Таким человеком может быть как сценарист, так и актер и т.д. ААФ$_{тк}$ всегда метафорична.

«**Кочергин**: ***Отсутствие вкуса - это невладение профессиональными категориями прежде всего***» [Дмитревская, 2010: 524].

В следующей главе обратимся к понятию минимального контекста для ААФ$_{тк}$ внутри интервью.

Выводы по 2 главе

Проведя анализ функциональной сферы, в которой мы рассматриваем использование авторской афористичной формулы, приходим к следующим выводам:

1. **Театральный дискурс** понимается нами как **театральная коммуникация** с несколькими ключевыми составляющими, такими, как: **театральное представление** (спектакль), **первичный театральный текст** (авторское драматургическое произведение; его интерпретация в сценарии театрального представления); **вторичный театральный текст** (текст, интерпретированный вербально в жанре интервью с представителями театрального сообщества — театральными деятелями и театральными критиками по поводу какого-либо представления и театральной коммуникации);
2. Театральный дискурс как *функциональная сфера бытования текста, как устного, так и письменного, характеризуется конкретной прагматикой применения* — находит свое вербальное воплощение в театральной дискурсивной практике;
3. **Театральная дискурсивная практика** понимается нами как социальный опыт говорящих, данный в непосредственном общении в жанре интервью с представителями театральной коммуникации, действующими лицами которой выступают театральные критики (чаще в роли интервьюеров) и театральные деятели (в роли интервьюируемых);
4. **Авторская афористичная формула** представляет собой авторскую метафору тематики профессиональной сферы, с помощью которой постулируется определенное этико-эстетическое правило характеризации театральной коммуникации; авторская афористичная формула есть малоформатный текст, обладающий афористическим потенциалом, но не воспроизводимостью классического афоризма;

5. Жанр **интервью** (публицистический жанр) рассматривается в театральной дискурсивной практике как **аналитическое интервью** - диалог журналиста (театрального критика) с социально значимой личностью (представителем театральной коммуникации) — по актуальным вопросам театральной тематики;
6. Авторская афористичная формула рассматривается в контексте **сверхфразового вопросно-ответного диалогического единства** жанра интервью как *минимального контекста для понимания данной формулы;*
7. Выделяются **два базовых типа авторских афористичных формул**: ААФ$_{тк}$ в структуре вопросно-ответного единства и ААФ$_{тк}$, выбранные интервьюером в качестве всего названия самого интервью (ААФ представляет в сжатом виде содержательно-концептуальную информацию записанного разговора);
8. Реализация диалогичности в театральном интервью и осуществляется за счет наполнения театральной дискурсивной практики.

В следующей главе будет представлен дискурсивно-прагматический анализ двух групп авторских афористичных формул, наполняющих смысловой объем как метафорического синтаксического концепта *"Театр*", так и других концептов театральной тематической сферы.

ГЛАВА 3.

Дискурсивная прагматика концептуальных авторских афористичных формул театральной коммуникации в сверхфразовом диалогическом единстве жанра интервью

Вводные замечания

Анализ материала во 2 главе показал, что 1) ААФ$_{тк}$ функционирует в одном из **диалогических** дискурсов, характерных для жанра интервью; 2) **интервью** как многоаспектный феномен для анализа составляющих его единиц рассматривается нами в контексте **театральной коммуникации** (**театрального дискурса**), **динамическим** аспектом которого выступает **театральная дискурсивная практика**; 3) специфика театральной коммуникации в интервью заключается в том, что и **журналисты**, и **театральные критики**, и **представители театральной профессии** являются его участниками и создателями авторских формул; 4) в соответствии с наличием разных субъектов как участников театральной коммуникации в главе рассматривается понятие **категории авторитетности** и определяется **типология диалогов** участников интервью. Изучив все, отмеченное выше, обращаемся к дискурсивной прагматике авторских сентенций.

Необходимо обосновать, что понимается нами под **дискурсивной прагматикой концептуальных афористичных авторских формул театральной коммуникации (**ААФ$_{тк}$**).**

ААФ$_{тк}$ исследуются в данной главе с помощью концептуально-прагматического анализа, а именно: а) выявляется наличие базовых метафорических синтаксических концептов, составляющих семантическое наполнение формулы; б) обосновывается сопряженность театральных концептов с периферийными тематическими зонами человеческой деятельности, опосредованно связанными с театральной сферой; в) ААФ$_{тк}$ рассматриваются с функциональ-

ной стороны в структуре театральной дискурсивной практики, получающей воплощение в жанре интервью.

Лингвисты отмечают, что дискурсивная прагматика в центре внимания выделяет значения, которые используются в процессе коммуникации: значение говорящего; значение, интерпретированное слушателем; контекстуальное значение и др. [Шевченко, 2006].

Проводя анализ театральных формул, отмечаем, что мы рассматриваем интервью с двумя или (реже) тремя собеседниками, в котором интервьюируемый всегда является субъектом, имеющим прямое отношение к сфере театральной коммуникации. Нами выявляются лингвопрагматические параметры значения высказывания (ААФ$_{тк}$ как малоформатного текста) с трёх точек зрения: а) с точки зрения говорящего; б) с точки зрения слушающего; в) с точки зрения исследователя интервью, учитывающего фактор контекста диалога.

Для того, чтобы рассмотреть дискурсивную прагматику ААФ$_{тк}$, мы поэтапно проводим следующую работу: 1) характеризуем сверхфразовое диалогическое единство (СФДЕ) как минимальный контекст реализации ААФ$_{тк}$ с нескольких точек зрения; 2) показываем функционирование ААФ$_{тк}$ в разных аспектах анализа (концептуальном, контекстуальном, прагматическом); 3) делаем обобщение о специфике языкового театрального мира.

Цель данной главы — рассмотреть дискурсивно-прагматическое функционирование ААФ$_{тк}$ в СФДЕ аналитического интервью.

Задачи главы: 1) изучить сверхфразовое диалогическое единство жанра интервью с представителями театральной коммуникации как минимального контекста функционирования авторской афористичной формулы;

2) показать функционирование театральной ААФ$_{тк}$ в СФДЕ с учетом основных аспектов ее анализа.

3.1.Сверхфразовое диалогическое единство (СФДЕ) как коммуникативная единица театральной коммуникации аналитического интервью

В синтаксических работах сверхфразовое единство, являясь синонимом сложного синтаксического целого, представляет собой сочетание нескольких предложений в тексте, которые характеризуются относительной завершенностью темы (микротемы), смысловой и синтаксической спаянностью компонентов. Данные отрезки текста служат средством выражения смысловых и логических единств [Валгина, 1998].

Если речь идет о таком жанре как интервью, строящемся на основе диалога, то под сверхфразовым единством понимается речевая комбинация предложений, когда реплика диалога представляет собой высказывание и состоит из ряда последовательных взаимосвязанных предложений [Грибова 2013].

Соответственно, лингвисты используют термин «сверхфразовое диалогическое единство» (*СФДЕ - сокращение наше - А.Г.*), которое совмещает в своем объеме **синтагматический** и **функциональный** подходы к соответствующей коммуникативной единице.

Рассмотрим подробнее эти позиции.

3.1.1. СФДЕ с точки зрения структурно-семантической организации

В синтагматическом плане СФДЕ представляет собой тематическую цепочку, состоящую из вопросно-ответных реплик интервьюера и интервьюруемого [Грибова, 2013]. Отметим эту особенность СФДЕ на наших конкретных примерах.

«**Дмитриевская:** *... Короче, мне кажется, наши режиссеры много делают, но мало думают.*

Ткачук: ***Мало думать — вот черта и беда времени.*** *Но мне эта клоунада важна как опыт! И в* ***конном театре*** *мне важны пластическая, клоунская составляющие.*

«**Дмитриевская:** *Женя, так или иначе, но все сворачивает на* ***конный театр****. Расскажите уже*» [Дмитриевская, 2018: 108].

Реплика интервьюируемого продолжает предложенную интервьюером тему разговора с помощью диалогического лексического повтора «*мало думают*» / «*мало думать*» (реплика-стимул и реплика-реакция). Театральный критик, обращаясь к успешному актеру Евгению Ткачуку, поднимает профессиональную тему абстрактной оценки режиссера современного театра. Соответственно, актер, обладая сходной пресуппозицией, произносит формульное обобщение поднятой для обсуждения проблемы и переводит тему на более интересный для него пласт — конный театр «ВелесО», который он создал и который поддерживает своими киногонорарами. Театральный критик «послушно» переводит далее разговор на данную тему. Как видим, синтагматика реплик диалога внутри СФДЕ определяет и связность между ними, и переход к следующей микротеме. Однако же общий объём фоновых знаний интервьюера и интервьюируемого показывает, что разговор ведут профессионалы, понимающие специфику той сферы, о которой идёт речь.

Обратимся к диалогу, в котором реплика-стимул начинается с выражения вопросительной конструкции как самой типичной формы для диалога:

«**Дмитриевская:** *А* ***чему учили, помнишь****?*

Рыжаков: ***Не помню***. ***Ничему***. *Нет, наверное, это все было важно,* ***учили*** *актерской дисциплине, и я старательный-старательный, многое легко давалось, особенно физические дисциплины, но что и к чему я не понимал до тех пор, пока нам не сказали, что мы можем делать какие-то самостоятельные работы. <…> Короче, когда мы самостоятельно придумывали — всем нравилось. а когда с учителями — наверное, тоже было нормально, но для нас это было небо и Земля. Потому что когда ты делаешь что-то по собственному*

желанию — ты делаешь про что-то самое сокровенное и важное, а когда тебя собирают и велят: делай так, — тебе не нравится, ты не понимаешь и сопротивляешься. Наверное, поэтому для меня ***театр — это сообщество людей, объединённых каким-то особым желанием быть вместе и вместе с чем- то разобраться, даже не отдавая себе отчёта в важности намерений.*** *Понимаю, что это идеализм, но как в театре без этого, без мечты?* ***Рабство может быть только добровольным***» [Дмитриевская, 2018:254]. Наполнение реплик «*чему /ничему», «помнишь / не помню»* показывает, что ответная реплика интервьюируемого отрицает то семантическое наполнение, которое заложено в заданном вопросе театрального критика «трендовому» режиссеру Виктору Рыжакову. Ключевое слово «*учили*» все-таки заставляет «Рыжакова-гуру для многих театральных людей» [Там же: 252] продолжить объяснительный разговор с Дмитриевской, хотя он и «*проклинает критику как профессию, вытаптывающую все ростки живого...*» [Там же: 252]. Ответная реплика интервьюируемого представляет собой самостоятельное сверхфразовое единство внутри СФДЕ, поскольку не только становится репликой-ответом, но и репликой-обоснованием значимости самостоятельного творчества в театре. Режиссёр по собственному желанию предлагает ААФ$_{тк}$ определения самого театра с точки зрения его человеческой (актерской) составляющей. Вторая авторская формула также конситуативно обусловлена, однако в театральной коммуникации может приниматься как аксиома. Таким образом, отмечаем, что для данной афористичной формулы о театре минимальным контекстом, с одной стороны, выступает СФДЕ, поскольку реплика является ответной на поставленный обобщенный по семантике вопрос, а с другой стороны, ее минимальным контекстом является и СФЕ (сверхфразовое единство), на основании развития мысли которого данная формула и появляется, и порождает следующую формулу театрального бытия.

Анализируя следующий пример СФДЕ с ААФ$_{тк}$, отмечаем, как позитивно может приниматься и пониматься позиция театрального критика, на реплику-

стимул которого даётся оценочная реплика-реакция театрального деятеля (Эльмо Нюганен — известный эстонский актер и художественный руководитель Таллиннского Городского театра):

«**Дмитриевская:** *Сам-то ты сильно изменился за это время? Мы же про себя что-то понимаем, анализируем себя как персонажей...*

Нюганен: *Вопрос хороший, и я сейчас подумал:* ***наверное, те люди, которых мы любим,— не меняются. Если тепло и любовно относишься к человеку — он остаётся тем же***» [Дмитриевская, 2018: 380].

Нюганен в своем формульном высказывании дает характеристику людям театра, о которых далее идет речь. Недаром в предисловии к данному интервью М. Дмитриевская так же формульно отмечает, что «*Умение устранить дистанцию — несомненно режиссерское качество Нюганена*» [Дмитриевская, 2018: 370]. В синтагматике двух реплик проявляется уровень взаимопонимания людей, вступивших в диалог. В ответной реплике интервьюируемый откровенно формулирует глубинное понимание людей театра, развивая предложенную тему о взгляде на себя как на персонажа.

Проанализируем СФДЕ, которое создают два театральных критика, отвечая друг другу на начальную формулу театра, предложенную М. Дмитриевской:

*«***Дмитриевская:** ***Театр — это замена жизни****, вот почему, если режиссеру нечего сказать про жизнь, он всегда использует «театр в театре» — сделает что- то про театр, а как будто про жизнь...*

Третьякова*: Ну почему? Театр же может быть жизнью...*

Дмитриевская: ***Жизнь в театре — это замена жизни в жизни.***

Третьякова: *Это может быть не только замена. Это может быть какая-то реализация духовных потребностей. А как иначе?*» [Дмитриевская, 2018: 414].

Формируется диалог-спор двух критиков по поводу метафорической характеристики театра в сравнении с жизнью. Использование внутри реплик по-

вторяющихся лексем не означает однотипного понимания представляемой проблемы обеими участниками диалога.

ААФтк театральных критиков и театральных профессионалов организуют структурно-семантическую основу СФДЕ, выступая в качестве ключевых высказываний-реплик минимального контекста интервью.

3.1.2. СФДЕ как минимальный речевой контекст аналитического интервью

В функциональном отношении термин СФДЕ характеризует определённую синтаксическую коммуникативную единицу как развёрнутое высказывание [Грибова, 2013].

Лингвисты считают, что диалогические реплики в большей степени связаны прагматическими скрепами, чем формально-синтаксическими [Плотникова, 2012]. Любой повтор внутри контекста является одной из основных форм его организации.

Ответы интервьюируемого могут быть ориентированы не только на предыдущий вопрос интервьюера, но и на все СФДЕ, поэтому ААФтк в ответной реплике на стимул может обобщать все, прозвучавшее ранее, давать формульный ответ на весь блок вопросов журналиста. Ответная реплика как универсальное средство согласия-несогласия с журналистом превращается у представителей театральной коммуникации в формульную конструкцию метафорического плана. СФДЕ интересно для нас тем, что объективно в основном именно оно является **минимальным контекстом для авторской афористичной формулы** (ААФтк), для тех ее вариантов, которые формируются внутри вопросно-ответных конструкций, например:

«**Журналист**: *Вы впервые ставите в МДТ с актерами школы Льва Додина. Чему они научились у вас?*

Тумина: ***Режиссер никого ничему не учит: он приходит со своим миром, своей методикой***. *Мы слишком мало времени вместе, чтобы учить, про-*

сто знакомишь с чем-то другим и, надеюсь, интересным. Спрашивать надо у тех, кто учится или что-то берет: может, я не учу, а разрушаю, или, наоборот, закладываю то, что принесет плоды позже".

Журналист: *Вы много преподаете. Какие ценности вы хотели бы привить своим студентам?*

Тумина: *В одном из интервью я говорила: «**Театр — это инструмент для спасения**». Вот и все. На разном уровне можно воспринять это слово. Потому что, конечно, всем нам тяжело очень. Особенно в нашей стране театр очень важен, и поэтому нужно здесь работать»*. (Интервью театрального критика Софьи Козич с режиссером, лауреатом "Золотой маски" Яной Туминой - 21.01.20г. Афиша плюс) [Козич, 2020].

Вторую группу ААФ составляют авторские формулы, вынесенные интервьюерами в название интервью. При таком употреблении тема- рематические связи прослеживаются между всем корпусом конструкций, использованных в интервью, и непосредственной ААФ$_{тк}$, например, в названиях: "Темур Чхеидзе: «***Надо иметь дар видеть хорошее***» [Интервью театрального критика Н. Маркарян с режиссером Темуром Чхеидзе // 9.05.2013. Петербургский театральный журнал (ПТЖ)]*; «**В один из дней до новой эры**»* [Интервью с театрального критика Леонила Попова с актрисой Эрой Зиганшиной // Петербургский театральный журнал (ПТЖ)].

Таким образом, ААФ$_{тк}$ рассматривается в тексте интервью в двух употреблениях: первое — название интервью с ААФ$_{тк}$, второе — эксплицитно выраженные ААФ$_{тк}$ внутри СФДЕ. В обоих случаях СФДЕ строится внутри интервью с помощью тема-рематической последовательности изложения материала на определенную театральную тему. ААФ$_{тк}$ обычно выступает в качестве высказывания с рематической составляющей. Вопросы интервьюера «работают» на формирование формульного ответа представителя театральной коммуникации.

Минимальный речевой контекст аналитического интервью далее в работе сопоставляется с другими типами контекстов, определяющими функционирование ААФтк.

3.1.3. СФДЕ как форма интеграции интервьюера и интервьюируемого

Древнегреческие философы считали, что диалог есть «речь, состоящая из вопросов и ответов» [Диоген Лаэртский, 1986: 164].

В работе Е.А. Ковригиной показывается, как работают дискурсивные стратегии, которые использует интервьюер для реализации коммуникативных задач, поставленных в интервью. Автор доказывает, что именно интервьюер выступает как самый важный участник диалога, имеющий значимое влияние на ход всего интервью [Ковригина, 2008]. Институциональность жанра интервью влияет на коммуникативные роли интервьюера и его собеседника. В нашем контексте театрального интервью эти роли обозначены предельно чётко: человек, занимающийся анализом профессиональной жизни театра и его составляющими, и человек — действующий представитель театральной коммуникации. У каждого из них свои стратегии и тактики разговора.

Следует отметить, что в СФДЕ интервьюер обычно задает *модусные вопросы* интервьюируемому. К такого рода употреблениям относим, вслед за исследователем В.В. Казаковской, вопросительные конструкции, апеллирующие к точке зрения адресата [Казаковская, 2010]. Например, в вопросах интервьюера к интервьюируемому-адресату звучат такие смысловые единицы: «*Вы бы захотели повторить подобный опыт?»; «Где нет зимы» — повесть о двух сиротах. А как вы относитесь к закону Димы Яковлева?»; «Вам бы хотелось создать свой театр?»; «Вы много преподаете. Какие ценности вы хотели бы привить своим студентам?*» и т.д. [Софья Козич: Интервью с режиссером, лауреатом "Золотой маски" Яной Туминой - 21.01.20г. Афиша плюс].

Для театрального критика интересна именно рефлексия режиссера по поводу либо предстоящего, либо прошедшего события, выраженное отношение адресата к той информации, которую озвучивает театральный критик с надеждой на интерес аудитории к ответам известного человека. Если же в ответе звучит формульная сентенция, создаваемая интервьюером, интерес к состоявшемуся диалогу наполняется еще большим содержанием, поскольку адресат метафорически объясняет свое понимание театральной коммуникации в том или ином ее проявлении. Рассмотрим данные языковые особенности реплик на конкретных примерах.

«**Дмитриевская**: *Были ли случаи, чтобы театральная критика давала Вам увидеть что-то новое в спектакле? Как вообще во Франции обстоит дело с профессиональной аналитической театральной критикой?*

Шмитт: *Критика невероятно важна для меня. Хороший критик смотрит и анализирует театр, собирая воедино те смыслы, которые были в моем тексте и затем с помощью режиссера и актеров оказались разложены на сценические действия. С помощью критика я понимаю, что уцелело и что утрачено и, значит, было недостаточно прочно прописано в тексте.* ***Критика — зеркало, возвращающее мне понимание качества моей работы****. Хотя, как и везде, хорошие, внимательные критики во Франции — редкость. При этом без критики меня бы не было, это она открыла меня театру, я должен быть очень признателен критикам, я известен благодаря им. А дальше... Они ведь анализируют спектакль, а не текст, так что как бы и не меня. Хотя сейчас культура вообще исчезает с газетных полос, ей остаётся все меньше места, исчезает и театральная критика, превращающаяся в оценки «нравится»-«не нравится»...»* [Дмитриевская, 2018: 439].

Эрик-Эмманюэль Шмитт, драматург и прозаик, популярный в Европе, в диалоге с театральным критиком М. Дмитриевской отвечает на два конкретных, поставленных вопроса по поводу критики. Человек, создающий **первичный театральный текст**, по нашей терминологии, — драматургическую пьесу для

спектакля, во **вторичном театральном тексте** — интервью дает развёрнутую характеристику специфике театральной критики, ставя ее значимость для драматурга достаточно высоко, о чем свидетельствует конситуативно обусловленная выделенная нами в структуре развёрнутой реплики ААФ$_{тк}$. Коммуникативная недостаточность, объективно выраженная в вопросе критика, получает развёрнутое семантическое обоснование в ответе интервьюируемого. Реплики тесно спаяны, интегрированы тематическим единством СФДЕ.

То же самое мы можем отметить и в других фрагментах аналитических интервью, рассмотренных выше в наших примерах.

3.1.4. СФДЕ как оценочный тип диалогического единства

Ведя разговор об оценочности ДЕ, акцентируем особое внимание на тему театральности данного специфического дискурса, основанного в основном на концепте «Игра» (см. об этом: [Карасик, 2021]).

Театральная дискурсивная практика, оперирующая такими понятиями как *концепт* и *референт*, используя игровую семантику, создаёт метафорическое оценочное поле для рассматриваемой проблемы и формировании мыслей по ее поводу. Обратимся к таким ярким оценочным СФДЕ.

«**Дмитриевская**: *Марина, сейчас какое-то наводнение премий, званий...*

Азизян: *Мне предлагали звание, я сказала: хорошо, я согласна, только отберите это звание у другого художника (не буду называть) и дайте мне. Я не хочу быть с ним одного звания, не хочу звания, которое опошлено. Я очень честолюбивый человек, очень, но немного брезгливый. А вообще вспоминаю рассказ Натана Исаевича Альтмана о том, как его донимала какая-то сотрудница Союза художников, чтобы он сделал альбом своих работ, собрал рекомендации, чтобы получить звание, потом это отправят в Москву, и тогда... На что он сказал: «**Деточка, меня вполне устраивает звание «художник**»* [Дмитриевская, 2018: 583].

В данном СФДЕ, имеющем четкие структурные границы из двух реплик, в которых театральным критиком поднята тема «званий» и исчерпывающе показана в авторской интерпретации театрального художника Марины Азизян, оценочная семантика скрыта в имплицитном контексте «*другого художника*» (без имени, но с негативно воспринимаемом статусом), затем вербализована с помощью оценочных лексем - «*опошлено*» и «*брезгливый*». Однако логичной точкой, завершающей СФДЕ, выступает конситуативно обусловленная и ярко оценочная ААФтк, выделенная нами. Звание «художник» «присваивает профессиональная работа творца», а не Союзы, созданные чиновниками. Имя «художник» в данном контексте работает и как концепт, наполнение которого определяет не только номинативный, но и метафорический смысл.

В некоторых СФДЕ встречается следующая форма репрезентации оценочной информации: театральный критик в первой реплике предлагает интервьюеру некое оценочное суждение по поводу того или иного лица, факта, события, тем самым пытаясь услышать, возможно, спонтанный оценочный ответ собеседника.

«**Дмитриевская***: **Думаю, иконопись — мир авторского самоотречения.***

Норштейн*: Совершенно верно. Там подписи никто не ставит, там индивидуальность не проявляется. Эта работа требует абсолютной мобилизации твоих сил, ты должен разом видеть все пространство*» [Дмитриевская, 2018:627].

Данный диалог с мультипликатором Юрием Норштейном состоит из СФДЕ, словно «перетекающих друг в друга», у которых нет чётко очерченных смысловых тематических границ: от разговора об искусстве режиссуры к диалогу о храмах, далее речь переходит к разговору о пространстве, затем о зависти, затем о ревности. В выделенном нами фрагменте интервьюер оформляет вербально свою реплику с помощью ААФтк, которую, если убрать модальное слово «*думаю*», можно рассматривать как независимый афоризм, имеющий полное право на автономное существование. Авторский афоризм ярко оценочен

и благодаря лапидарности формулировки явления «*иконописи*», и благодаря использованию лексемы «*самоотречение*», значение которой — сознательное добровольное отречение от личных благ во имя чего-либо, не только оценочно, но и аксиологично.

СФДЕ противоположного характера с точки зрения репрезентации языковой оценочности характеризуются внешне абсолютно нейтральным стимулом — вопросом-первой репликой театрального критика, однако ответная реплика театрального профессионала предлагает достаточно ироничную с обязательным юмористическим компонентом реакцию на такой по типу вопрос. Особенность и первого, и второго примера СФДЕ заключается в том, что творческие люди никогда почти не обходятся без озвученной ААФ$_{тк}$ по тому или иному поводу.

«**Дмитриевская**: *Один молодой драматург говорил мне, что мобильники поменяли психологию современного человека.*

Габриадзе: ***Появление мобильных телефонов для драматургов — беда, ужас, землетрясение.*** *В драматургии есть место и время. А тут место исчезает: в момент возникновения конфликта герой может сразу позвонить куда угодно и разобраться. Конфликт исчерпан в самом зачатке. У молодого драматурга есть ещё слабая защита: «абонент находится в недоступной зоне».* ***Мобильник — злодей, от которого драматургия в ее классическом понимании может пострадать.*** *Как радостно и весело пришёл оруэлловский мир!…*» [Дмитриевская, 2018:596].

В ответной развёрнутой реплике грузинского режиссера Резо Габриадзе используется прецедентный феномен — «*оруэлловский мир*» как общество, построенное на пропаганде, лишенное по сути приватности в человеческой жизни, по версии британского писателя Джорджа Оруэлла. В нашем мире среднестатистический современный человек без мобильного устройства не может ощущать себя полноценным. Ценность и оценочность данной реплики показывает нам уровень «нашей свободы». Несомненно, что театральное пространство, обладающее ярко выраженной собственной магией, не может не противить-

ся пониманию и знанию мира на уровне единой гиперссылки Интернета, в частности.

Исследователь А.Н. Баранов справедливо отмечает, что «с когнитивной и семантической точки зрения оценка несет в себе следы прескрипции: оценка чего-то как хорошего как бы рекомендует использовать это хорошее, а оценка чего-то как плохого, соответственно, влечет рекомендацию отказаться от плохого» [Баранов, 2016: 83]. Хотя, несомненно, что с точки зрения прагматики отказ от мобильных телефонов не реален и данная формула представляет собой ироническую метафору.

Перейдём к характеристике дискурсивных и прагматических особенностей СФДЕ в структуре театрального интервью.

3.1.5. СФДЕ в дискурсивно-прагматический перспективе

Отмечая особенности СФДЕ в данном ракурсе, обратимся к понятию **контекстуализации**, рассмотренной в работе лингвистов С.Т. Нефёдова, В.Е. Чернявской [Нефёдов, Чернявская, 2020]. Контекстуализация понимается авторами как динамическая сторона контекста, когда, с нашей точки зрения, **контекст профессионального статуса** играет важную роль на всех этапах создания театрального интервью — от выбора интервьюируемого из числа театральных профессионалов до выбора стратегии и частных тактик журналиста или театрального критика при разговоре с интервьюируемым. Авторы указанной работы отмечают, что именно экстралингвистический контекст является основой для адекватной интерпретации выявляемых смыслов [Там же: 83]. Несомненно, что уровень прагматической направленности СФДЕ и уровень дискурсивного процесса порождения данного СФДЕ определяется с помощью широкого контекста театрального интервью. Таким образом, мы стремимся проанализировать не только речевые структуры, с помощью которых оформлены реплики СФДЕ, но и саму дискурсивную практику, контекстуализацию театрального мира, в котором все первые лица знакомы друг с другом, ссылаются друга на

друга, оценивают творчество друг друга непосредственно в разных интервью, формируя в сознании исследователей интертекстуальное наполнение базовых концептов «**Театр**» — «**Режиссёр**» — «**Актер**» — «**Художник**» — «**Сценарист**» — «**Спектакль**» и других.

Далее мы покажем это при характеристике типологических особенностей употребления ААФ$_{тк}$ в СФДЕ жанра аналитического интервью.

Подводя промежуточный итог описанному выше, обобщим информацию о минимальном контексте для ААФ$_{тк}$, учитывая разные параметры его рассмотрения.

С нашей точки зрения, **СФДЕ:** 1) форма интеракции двух собеседников в жанре интервью; 2) сложная форма диалогической организации, в которой осуществляется коммуникативное событие, связанное с категориями оценки и ценности; 3) структурно и семантически емкие высказывания, поскольку жанр ориентирован на устное восприятие речи коммуникантов (вопросы журналиста содержат концептуальные мысли о театральной коммуникации; ответы представителя театральной коммуникации содержат оценочные характеристики деятельности тех или иных субъектов, осуществляющих эту коммуникацию); 4) линейно (синтагматически) оформленные, построенные на основе тема-рематической связи, обусловливающей раскрытие концептуальных мыслей о театральной коммуникации. Данные СФДЕ 1) носят вопросно-ответный характер; 2) объединены ключевой театральной темой; 3) характеризуются особой модальностью, которая носит либо характер соглашения с вопросами журналиста, либо характер несогласия, противоречия, доказательства собственной позиции с учетом профессиональной точки зрения и накопленного опыта в пространстве театральной коммуникации; 4) представляют собой форму дискурсивных практик как способа соотношения социальных культурных задач общества, о которых ведет речь журналист, с вторичным театральным текстом, предлагаемым театральным профессионалом; 5) основаны на наличии общих пресуппозиций для интервьюера и интервьюируемого.

Обратимся к следующей задаче нашего исследования — раскрытию и обоснованию типологических характеристик ААФтк в дискурсивном пространстве театральной практики, отраженной в интервью.

3.2.Функционирование театральной авторской афористичной формулы театральной коммуникации (ААФтк) в СФДЕ и основные аспекты ее анализа

Одна из главных исследовательских задач нашей работы заключается в выявлении и описании базовых классификационных характеристик функционирования ААФтк в театральной дискурсивной практике представителей театральной коммуникации. Выбранный нами жанр театрального аналитического интервью как один из широко используемых и актуализированных жанров театрального дискурса позволяет нам рассмотреть разнообразные по типу и форме персональные интервью, в которых журналисты либо театральные критики пытаются разобраться вместе с театральными профессионалами в сущности данного вида искусства, его основных функциях и прагматической роли в современном социуме.

Проанализируем поэтапно роль ААФтк в такого рода практике, когда дискурсивность использования остаётся важнейшим способом постижения языковой и концептуальной реальности, а также прагматической ориентации. Недаром отмечается, что жанры рождаются, чтобы обеспечить оформление и выражение какого-либо дискурса.

МФТ, одним из подвидов которого является ААФтк, выступая в качестве краткого высказывания, в структуре более развёрнутого дискурса (с точки зрения своей функциональной перспективы) может приобретать дополнительные дискурсивные характеристики, соответствующие существующим моделям высказываний.

3.2.1. ААФтк как дискурсивное высказывание театрального аналитического интервью

По М.М. Бахтину, высказывание может соотноситься: а) с отдельной репликой как единицей речевого общения, которую можно сопоставить с предложением как единицей языка; б) целым речевым произведением (дискурсом в современной терминологии) [Бахтин, 1979]. В нашем случае ААФ как высказывание сопоставляется с предложением как единицей языка, иногда — рядом предложений.

Лингвист В.Б. Кашкин определяет высказывание как минимальную единицу дискурса, соотносимую с предложением или сверхфразовым единством [Кашкин, 2005]. Мы рассматриваем ААФтк как высказывание в минимальном контексте — СФДЕ, но не соотносим их по идентичности. ААФтк (высказывание) анализируется внутри СФДЕ (как минимальном контексте жанра интервью). В лингвистике текста существует деление высказываний на **информативные**, с помощью которых оформляется фактологическая и концептуальная информацию с позиции авторского видения мира, и **верификативные**, с помощью которых передаётся оценочная информация.

Общеизвестно, что дискурсивные высказывания в зависимости от актуализированного в конкретной ситуации регистра дискурса подразделяются на следующие типы: 1) **нарративные** высказывания, когда собеседник-повествователь рассказывает о *событиях*, которые уже произошли, но вспоминаются с той или иной целью адресантом; 2) **дескриптивные** высказывания, когда адресант осуществляет либо *статичное* описание *объекта,* либо *динамичное* описание *процесса*; 3) **перформативные** высказывания, с помощью которых адресант оформляет различные *речевые акты* (клятвы, молитвы, просьбы, призывы и так далее); 4) **декларативные** высказывания, с помощью которых адресант *идентифицирует* и *определяет статус* какого-либо *объекта* (в данном случае часто представлены *рассуждения* с доказательной базой).

Проанализировав наш исследовательский материал, приходим к выводу, что в театральной дискурсивной практике в жанре аналитического интервью (в минимальном для ААФтк контексте — СФДЕ) используется три типа дискурсивных высказываний: **нарративно-оценочные**, **дескриптивно-оценочные**, **декларативно-оценочные.**

Покажем эту закономерность на конкретных примерах.

ААФтк рассматривается как дискурсивное *нарративно-оценочное* высказывание в тех ситуациях, когда интервьюер просит у интервьюируемого рассказать о каком-либо событии, связанном с его театральной деятельностью, вспомнить тот контекст, когда это событие происходило. Например, в повторяющихся интервью театрального критика М. Дмитриевской с одними и теми же интервьюируемыми, интервьюер просит вспомнить предыдущую встречу с ним или вспоминает сам. Например, в интервью с завлитом ТЮЗа Олегом Семеновичем Лоевским: «*Вот тут мне трудно написать предисловие. Потому что с Олегом Лоевским, Алькой, Алищем, дружком-пирожком мы разговариваем лет двадцать. «**Уйди, ты надоела мне не сразу, а моментально**, — любит сказать Лоевский, а я ему прилюдно ответить что-нибудь аналогичное...*» [Дмитриевская, 2018:492]. Именно в интервью такого плана и появляются нарративно-оценочные ААФтк, поскольку интервьюеру, с которым общаются двадцать лет, есть что вспомнить.

«**Дмитриевская**: *Скажи, Алик, что изменилось в нашей театральной действительности за эти двадцать лет? Каковы приобретения и потери?*

Лоевский: *Двадцать лет - это несколько этапов. С 1992 по 2000 — одни истории, проблемы, лидеры и идеи, которые сейчас уже неинтересно вспоминать. А в последние десять лет мы вышли из несколько взнервленного предыдущего периода и вошли в полосу стабильного существования театра с его регулярной жизнью, где появление новых режиссерских и драматургических имен стало постоянным. <...> ... **Жизнь без театра и вне театра была скучной,***

лживой и чересчур агрессивной. *А в 2000-е годы наступила относительная стабильность....*» [Дмитриевская, 2018:498].

Такого рода нарративный диалог, если его не прерывать, исключив из него вопросы, может быть свёрнут в монолог, как справедливо замечает Н.Д. Арутюнова [Арутюнова, 1999:650]. Интервьюируемый вспоминает предыдущие десятилетия деятельности театра и подробно описывает это время. ААФ$_{тк}$, выделенная нами, попадает именно в этот нарративный контекст и формулирует описание жизни во времени, которое уже прошло. ААФ$_{тк}$ конситуативно обусловлена событиями того времени, без контекста ее наполнение не совсем понятно, но формульная характеризация жизни без театра могла бы восприниматься и без нарративной составляющей, если бы не грамматическое наличие прошедшего времени в составном именном сказуемом. Часто интервью такого плана проводятся с людьми, с которыми интервьюера связывает долгая и крепкая дружба.

Дескриптивно-оценочные дискурсивные ААФ$_{тк}$, описывающие объекты или процессы, встречаются чаще предыдущих высказываний, поскольку такого рода интервью частотны и продуктивны. Рассмотрим пример интервью с драматургом и прозаиком Эриком-Эмманюэлем Шмиттом, когда собеседники обсуждают процесс объяснения действия такого явления как парадокс.

«**Дмитриевская**: *Парадокс — обязательный спутник Ваших пьес?*

Шмитт: *Обязательный. Ведь нет окончательной истины, человек всегда должен находиться в состоянии озабоченности, поиска решения.* ***Парадокс создаёт интригу, напряжение, но напряжение в нашей жизни невозможно снять, его можно только обдумать.*** *И в этом тоже парадокс*» [Дмитриевская, 2018:440]. Считается, что предмет дескриптивного высказывания инвариантно выражает два абстрактных объекта с логическими значениями: «истина» или «ложь». При этом устанавливают, что все истинные высказывания обозначают истину, а все ложные высказывания — ложь. Достаточно сложно выявить логическую основу в метафорических высказываниях, поскольку в них показы-

вается «категориальный сдвиг», оформленный с помощью метафоры. В связи с тем, что люди театра — творческая и мыслящая часть общества, попытки описать смысл существования в сознании человека объекта либо процесса занимает живой ум, не обедненный метафорическим пониманием мира. Интерпретация такого высказывания с точки зрения логического смысла всегда представляет определенную сложность.

Декларативно-оценочные дискурсивные ААФтк составляют основную группу всех театральных формульных высказываний собеседников — (52%) от их общего числа. В основном задача интервьюера заключается в том, чтобы получить от интервьюируемого новое знание, оформленное по законам профессионального творчества, и пообщаться с адресатом на тему статуса какого-либо объекта или процесса. Авторская оценка — одна из главных характеристик афористичных высказываний, следовательно, реализация идентификации объекта (предмета, лица, процесса) является важной языковой задачей интервьюируемого. Механизмы создания смыслов в ААФтк осуществляются по преимуществу с помощью рассуждения, в котором вербально присутствуют и доказательная база, и обоснование, и вывод. Диалоги проводятся с образованными людьми, понимающими логические языковые операции.

Рассмотрим роль обозначенных выше высказываний на примере диалога М. Дмитриевской с молодым режиссером, создателем Нового театра post Дмитрием Волкостреловым. Дмитриевская оговаривает, что режиссёр уже давно объявлен лидером Нового театра и вошёл в историю как манифестант этого театра [Дмитриевская 2018, с. 334, 350]. Несомненно, что ответные реплики молодого режиссера полны парадоксальных деклараторов.

«**Дмитриевская**: *Но актер потому и актер, что быть не актером не может.* ***Это природа такая — актер, он и в жизни, и на сцене берет «предлагаемые».*** *А если вдруг он может стать не актером — значит, он не актер. Я понимаю, что актер может взять предлагаемые перформанса, но не акте-*

ром он стать не может. По определению. Наверное, Вы просто соскребали с них актерское.

Волкострелов: ***Актерское — это самое отвратительное, что может в жизни быть***. *И слово «актер» для вас тоже ярлык, вы все хотите определить. А мне лучше сказать, что он не актер и не играет. Я удаляю лишний барьер, а вы зачем-то его ставите и с ним работаете. И занимаетесь не человеком, а актером. Мне больше нравится определение «художник».*

Дмитриевская: *Чем художник отличается от актера?*

Волкострелов: *Он остаётся самим собой. И большой, хороший актер — как раз художник. И мы любим хороших актеров, потому что они художники*.

Дмитриевская: *Согласна*.... [Дмитриевская, 2018:345].

В данном случае мы имеем дело с ярко выраженным негативным отношением режиссера к общепринятой оценке театральных реалий, озвученных и с помощью ААФтк.

Обратимся к интервью М. Дмитриевской с преподавателем ГИТИСа, писателем Сергеем Бархиным, в ответных репликах которого декларативно-оценочные дискурсивные ААФ категоричны.

«**Дмитриевская**: *Как Вам кажется, есть ли какие-то тенденции в современной сценографии? Куда она идет? Сегодня многие режиссеры сами оформляют спектакли, и как Вам это?*

Бархин: *Мне кажется, как происходит, так и происходит. И художник с друзьями может сделать театр. Не надо бояться и осуждать.* ***Искусство — свободно, скованна — жизнь! Художник театра не профессия, а дар.*** *Если он нужен, то будет работать....*» [Дмитриевская, 2018:156].

Интервьюер имеет на все собственную точку зрения: используемое в начале реплики модальное слово «*кажется*» выступает всего лишь дискурсивным словом — асемантичным дискурсивным маркером для того, чтобы перейти к обоснованию своего представления о событии. ААФтк звучат как вербализованная четкая позиция интервьюера по отношению к заданному вопросу. Про-

фессиональный и языковой опыт адресата помогает сформулировать точное высказывание, однако отражающее эмоциональную маркированность при репрезентации мысли.

Оценочный дискурс представлен практически внутри каждого дискурса, не является исключением и дискурс театральный. Следовательно, в каждой из выделенных нами ААФ$_{тк}$, выбранных из контекста театрального интервью, наряду с метафоричностью присутствует и оценка.

Таким образом, мы можем констатировать, что ААФ$_{тк}$, выявляемые нами внутри СФДЕ, могут быть репрезентированы как интервьюером, так и интервьюированным. Они представляют собой дискурсивные высказывания, в основном равные одному предложению, практически все конситуативно обусловлены, метафоричны, оценочны и наполнены индивидуально-авторским смыслом, который часто рождается в процессе театрального аналитического диалога. Концептуальные смыслы, которые интересуют профессионалов театра, будут рассмотрены нами далее. Переходим к способам дискурсивного анализа театральной ААФ$_{тк}$.

Исследовательский материал показывает, что нам необходимо разобраться в трёх базовых направлениях дискурсивного анализа театральных ААФ$_{тк}$: **концептуальном**, **контекстуальном**, **прагматическом**.

3.2.2. Дискурсивно-концептуальный анализ театральной ААФ$_{тк}$

Исследователи считают, что современный дискурсивный анализ нужно рассматривать как феноменологическую стратегию социокультурного описания [Тимощук, 2012]. Дискурсивный анализ тесно связан с понятиями речевой и социальной практики [Там же: 71], в нашем случае — театральной дискурсивной практики, динамический аспект которой позволяет в реальности аналитического диалога выявить интересующее нас высказывание, проанализировать его с разных сторон и понять, какую роль оно играет в восприятии темы театра

у его слушателей, какова его концептуальная роль в репрезентации важнейшего социокультурного феномена искусства.

Дискурсивно-концептуальный анализ театральной ААФтк проводится нами на основе следующего алгоритма: методом сплошной выборки из общего корпуса ААФтк выявляется формулы с ключевым концептом «**Театр**»; описываются способы репрезентации театрального концепта на основе фреймового анализа формул; предлагается фрагмент концептосферы театрального дискурса из ААФтк с концептом «Театр» в структуре аналитического интервью; показывается специфика влияния структурной схемы конструкции (как основы высказывания — ААФтк) на формирование метафорического синтаксического концепта «Театр».

Таким образом выявляются смысловые проблемные зоны современного театра, вербально выраженные в афористичных знаках.

Нами выбран термин *дискурсивно-концептуальный* с учётом двух обстоятельств: во-первых, анализ ААФтк проводится в конкретной дискурсивной практике в жанре интервью; во-вторых, сами ААФтк в основном своем корпусе конситуативно обусловлены, что и отличает их, как мы отмечали в Главе 1, от афоризмов. Конситуативно обусловленные ААФтк приобретают дополнительные концептуальные смыслы именно с учётом применения их в театральной *дискурсивной* практике.

Остановимся на представленности в формулах одного из главных концептов театральной коммуникации — концепте «Театр» и рассмотрим его лексическую семантику наряду с синтаксической семантикой.

Из **64** интервью театрального критика М. Дмитриевской с ее собеседниками нами было выбрано **85** ААФтк, в которых **85** раз использовалась лексема *театр,* а на основе значения выявились разные концептуальные смыслы главного концепта одноименной дискурсивной практики.

Номинативное значение слова *театр по «Толковому словарю»* С.И. Ожегова таково (данное слово — полисемант; мы выбираем только первое прямое

значение): «ТЕАТР1, а, м. 1. *Искусство представления драматических произведений на сцене*; само такое представление. Музыка и т. Увлекаться театром. 2. *Зрелищное предприятие, помещение, где представляются на сцене такие произведения.* Драматический, оперный т. Т. мимики и жеста (пантомимы). Идти в т., из театра. Т.-кабаре (небольшой эстрадный театр в ресторане, кафе). 3. кого. *Совокупность драматических произведений какого-н. писателя или направления, школы. Т. Шекспира*. | прил. театральный, ая, ое [к 1 и 2] [ТСРЯ С.И.Ожегова].

Отметим так же, что «древнегреческое θέατρον (театрон) означает «место для зрелищ, театр». Это слово произошло от глагола θεάομαι (теаомай) — «смотреть, видеть, созерцать». В том числе, «созерцать умом». Этимологически θέατρον близко к слову θεωρία (теория), которое, как указывает Фестюжьер, изначально соотносилось с идеей зрения, созерцания. Более того, перипатетики связывали первую часть этого слова со словом Τέος (теос), что означает «бог». Римляне гораздо раньше, чем греки, закрепили за словом «созерцать» (contempler) религиозное значение; созерцать трактовалось, как восхищаться великим храмом (temple), то есть, миром. Театральное искусство есть искусство теоретическое. Это следует понимать таким образом: театр — это место созерцания и проявления эйдосов. Театр — та ступень, те врата в промежуточный мир, где совершается встреча божественного и человеческого» [эл. рес.].

В номинативном поле концепта «Театр», составляющем основной смысл 85 ААФ$_{тк}$, задействованы семы *искусство, помещение, совокупность текстов.*

Дериватологический слой, выраженный в словах «*театральный»,* невелик, поскольку в формулах в основном идентифицируется сам объект в разных его ракурсах и оценках. При обращении к ассоциативному словарю видим, что стимул ТЕАТР порождает следующие типичные реакции: Со словом «театр» ассоциируются слова: «*актёр сцена спектакль балет игра пьеса кино представление вешалка зрители опера постановка зал роль занавес антракт актриса билет драма режиссёр буфет кулисы коме-*

дия музыка костюмы выступление аплодисменты гардероб сценарий л рий люди артисты бинокль балкон партер маска декорации жизнь з ции жизнь здание оркестр культура искусство грим афиша труппа кинотеатр премьера свет мюзикл театрал трагедия место репетиция куклы амфитеатр акт касса театральный танец фойе кресло эмоции роли сюжет фильм играть концерт оперетта ложе Чехов цветы смотреть постановщик ложа смех браво герои звонок ди нок дирижёр программа сценарист щелкунчик развлечение поэма роман аншлаг любовь платье суфлёр большой перерыв балерина бельэтаж реквизит кукольный произведение дом шоу сезон Гамлет деньги лет деньги» [Русский ассоциативный словарь, 2002]. Те реакции, которые мы обнаруживаем на стимул *театр* у представителей театральной коммуникации, в чем-то совпадают, но в основном оценочны, метафоричны или парадоксальны. В вопросах театрального критика М. Дмитриевской обычно звучит сам стимул — *Чем является для Вас* ***театр****? Что такое* ***театр****? Как Вы понимает современный* ***театр****?* и т.п.

Вернемся к примерам наших ААФ$_{тк}$, представляющих сублогические модели. Напомним, что «сублогическая модель» есть модель, апеллирующая к воображению и обладающая объяснительной силой синтеза, выраженная тропеическим высказыванием (возникающий образ определяется как форма отражения объекта в сознании человека на чувственной ступени познания) [Чернейко, 1996:117 -131].

Для дальнейшего анализа нам необходимо сослаться и на работы исследователей, занимающихся анализом соотношения «метафора— «модель». С точки зрения исследователя Ж. Лакана, для того, чтобы метафорическое творчество состоялось, образы означаемого должны быть максимально чужеродны друг другу [Лакан, 1997].

Учёный Х. Ортега отмечает тот факт, что механизмы функционирования метафоры в поэзии и в науке различаются: «В поэзии метафора на основе час-

тичного сходства двух объектов делает ложное утверждение об их полном тождестве. Именно это преувеличение, нарушающее границы истины, и придаёт ей поэтическую силу... Наука инвертирует пользование метафорой. Она начинает с полного отождествления двух объектов заведомо различных, чтобы прийти к утверждению их частичного тождества, которое и будет признано истинным» [Ортега-и-Гассет, 1990:74].

А.П. Чудинов предлагает конкретную схему анализа метафорической модели, которая кажется нам достаточно объективной и релевантной [Чудинов, 2003]. Данная схема строится по следующей модели (наполняем смысл схемы нашими примерами):

1. Начинается все с анализа **исходной понятийной области**, в нашем случае, это — сфера театральной деятельности с базовыми ассоциатами, отмеченными выше.

2. При создании метафоры выявляется **новая понятийная область** (сфера-мишень), которая используется для создания новых метафорических смыслов. В концепте «Театр» формируются следующие частные сферы-мишени, например — *бытие человека*, *речевая деятельность*, *субъективный хронотоп* и др., если обратиться к анализу конкретных примеров, показанных нами в процессе представления авторских формул.

Лексический концепт «Театр» есть собой сложный объект нашего социально-культурного мира, потому что объединяет в своем объёме как материально выраженные живые и неживые сущности (субъекты — актер, режиссёр, художник, сценарист, театральный критик и т.д., объекты — здание, помещение, сцена, кулисы и т.п.), как и идеальные сущности, связанные с процессом проведения театрального действия (представление, режиссура, творчество, постановка и т.п.). Коннотативное эмоционально-оценочные семы, отражающие специфику театральной семантики, не фиксируются толковыми словарями. Их наличие определяется как индивидуально-авторскими трактовками данных сущностей, так и особенностями той дискурсивной практики, в которой они

оцениваются, что отражается и в выборе жанра интервью, предполагающего ответы на поставленные вопросы с четкими формулировками. Практически все реакции интервьюеров не связаны напрямую с театральной семантикой как таковой и представляют собой периферийные реакции по отношению к дефиниционной составляющей ядерного слова.

3. Далее осуществляется обращение к относящимся к данной модели **фреймам** (фрагментам языковой картины мира – структурным элементам сферы-источника).

«Одним из значимых подходов для характеристики сущности концепта является подход, связанный с понятием ассоциативного поля, поэтому выявление ассоциативных комплексов является одной из важных задач анализа концепта. **Фрейм** в его базовом определении (по М. Минскому) – это структура данных для представления визуальной стереотипной ситуации, особенно при организации больших объемов памяти. Это организация представлений, хранимых в памяти, структура знаний, информация об определенном фрагменте человеческого опыта. Данное знание включает: а) лексическое значение, б) энциклопедическое знание предмета, в) экстралингвистическое знание. Фрейм организуется вокруг некоторого ядра и поэтому содержит информацию, ассоциирующуюся с данным ядром» [Минский, 1979].

4. Анализируются типовые **слоты** (элементы ситуации), которые образуют фреймы. Слоты, как правило, подразделяются на концепты, представляющие собой в цепи звеньев «концепт – слот – фрейм – модель» минимальные единицы опыта и ментального лексикона, «кванты знания» [Чудинов, 2003: 132-133].

Структуру **фрейма** составляют его **слоты**, выражающие частную концептуальную информацию для общего смыслового объёма концепта. Данные слоты показаны в выделенных выше ассоциациях. Мы выбираем понятие **концептуального** фрейма как «упорядоченной структуры семантических признаков (текстовых и классификационных фреймов), характеризующих объекты, опи-

санные в тексте, как безотносительно к ситуациям, т.е. на основе энциклопедических знаний, так и с точки зрения тех ролей этих объектов в конкретных ситуациях, выбранных автором текста» [Волосухина, 2010].

Театр как структура знаний, хранящихся в памяти человека, знающего, что это такое, основывается на общих пресуппозициях людей, знакомых с данным видом искусства, представляющих театральный дискурс с его базовыми составляющими — участниками, хронотопом, целями и задачами, базовыми ценностям, жанрами и так далее. Данные пресуппозиции так или иначе отмечены в словарной дефиниции **театра**.

5. Определяется **компонент**, связывающий **первичные** смыслы сферы-источника и **метафорические** смыслы сферы-магнита (то есть, семантическое пересечение двух сфер и их общие элементы, позволяющие осуществить метафорический перенос).

Такого рода компонент характеризуется как лексической, так и синтаксической составляющей. Лексическая составляющая формируется за счёт употребления лексем понятийного поля сферы-источника, таких как: *партнёр, зритель, театральная практика, зрелище, драматургия* и т.п. Синтаксическая составляющая формируется за счёт возможности соотнести понятия на основе характеризации, идентификации главного объекта (театра) со смысловыми параллелями из опытного знания реципиента (интервьюируемого), порой парадоксальными по отношению к содержанию сферы-источника.

6. В конечном итоге рассматривается **дискурсивная характеристика** новой метафорической модели: её взаимосвязь с ситуацией, театральными событиями, этическими и эстетическими взглядами и интенциям субъектов коммуникации, её прагматический потенциал, эмотивные характеристики и концептуальные векторы, ее **продуктивность** (типовые направления развёртывания в тексте и дискурсе), частотность модели [См. порядок позиций в работе: Зарипов 2015, с. 69-80].

Проанализируем конкретные ААФ$_{тк}$ в контексте метафорического употребления с указанных выше позиций, выбрав несколько фрагментов анализа с базовыми концептами: «**Театр**», «**Актер**», «**Режиссёр**», которые мы характеризуем как метафорические синтаксические концепты.

В данном случае мы рассматриваем лишь сами высказывания, поэтому в этом параграфе не приводим примеры СФДЕ, в структуре которых данные формулы были нами обнаружены (*подчеркивание отмечает бисубстантивные предложения, на основе которых образованы авторские формулы; в их составе рассматриваются и СПП с определительными придаточными — А.Г.*).

«*Театр — искусство диалога, в котором важно «сыграть партнера»* [Дмитриевская 1, 2010: 5] (далее нами будет указываться номер источника и страница — А.Г.*); «Театр — это модель, образ человеческого бытия»*[1: 21]; «*Жизнь театра — сообщающийся сосуд, его не заткнешь пробкой*» [1: 66]; «*Надо работать в театре, где у тебя есть свое место. Когда ты начинаешь бороться за него — уходи в другое*» [1: 180]; «*Театр — чувственный разговор зрителя с таинственным источником...*» [1: 205]; «*Театр — территория непокоя, творения, насилия над собой, жертвенности <…> Театр — не дом. Театр — сундук в комнате папы Карло*» [1: 210]; «*Важнее жизнь, если в ней есть место поэзии и театру*» [1: 262]; «*Театр часто бывает эмиграцией от жизни*» [2: 80]; «*Создание атмосферы — это как раз из театральной практики*» [2: 113]; «*Вообще — все, что без слова,— зрелище, представление, а со словом, с драматургией — театр*» [2: 158]; «*Нынешний театр — это какой-то вид гастрономического удовольствия: я наслаждаюсь живым актером, он пробивает меня, и я испытываю катарсис...*» [2: 175]; «*Театр — это же такая вещь, которая живёт здесь и сейчас...*» [2: 206]; «*Театр — это сообщество людей, объединённых каким-то особым желанием быть вместе и вместе с чем-то разобраться, даже не отдавая себе отчёта в важности намерений*» [2:254]; «*Театр — модель развития, нам демонстрирует модель психологическую, поведенческую, энергетическую*» [2:277]; «*Театр должен образовывать людей,*

проливать свет на тьму невежества, он — лекарство для России» [2:277]; «*Театр — пространственно-временной континуум, взаимоотношения времени и пространства двигают эту картинку*» [2:423]; «*Театр — это зона повышенного социального риска*» [1:193]; «*Но театр и есть разгадка человека*» [1:331]; «*....театр — это мой способ разговора с людьми*» [1: 340]; «*Театр — это ещё какой-то горизонт, сверхзадача...*» [1: 343]; «*Театр — это большая ответственность, маленькие деньги, да ещё по башке в итоге получаешь, а деньги-то нужны...*» [1: 358]; «*Беда современного театра в том, что он воспринял догму, а не дух учения Станиславского*» [1: 400]; «*Театр — искусство для зала в семьсот человек, это очень немного, сюда приходят те, кто хочет прийти*» [1:. 439]; «*Если нет драматического конфликта, нет художественного произведения. Если у театра нет конфликта с чем-то в жизни, с общей ситуацией — нет театра*» [1:440]; «*Театр — это броуновское движение, его надо учитывать, театр не должен превращаться в тимуровскую команду, но должна быть и центростремительная сила, взаимоуважение, в том числе со студентами*» [1: 444]; «*Театр — самое бескорыстное дело из всех, что есть на белом свете*» [1: 444]; «*У людей была отнята религия,и зрители приходили в театр — как в духовный храм. Человека выгнали из церкви — он сделал храм из театра, театр стал хранителем духовности*»[1: 513]; «*У театра — свои категории, нельзя терять элемент непознанного, иррационального*» [1: 513] и так далее.

Анализируя фрагмент из парадигмы формул о театре, выявляем, что с концептом и выражаемым его словом *театр* (со стимулом *театр) у* профессиональных театралов звучат следующие реакции: *искусство диалог модель образ сосуд разговор территория сундук эмиграция атмосфера драматургия удовольствие вещь сообщество лекарство пространственно-временной континуум.*

Однако, если мы обратимся к фреймовому анализу концепта «Театр», представляемого людьми, в нем или с ним работающими, то мы обратим вни-

мание на следующую деталь: слоты, репрезентированные театралами для классификации концепта «Театр», выбраны из других областей знания: *модель - лекарство - сундук - континуум* и т.п., что показывает конситуативную обусловленность ААФтк, определяемую **психологическим контекстом** [Скребцова, 2020:144] интервьюируемых и их творческим потенциалом, позволяющим метафорически оценивать сущность явления. Во многих ААФтк ключевые театральные концепты, такие как «Режиссёр», «Актер» и другие, тесно перекликаются с концептом «Театр», будучи представленными в одной формуле. Покажем несколько конкретных примеров ААФтк для подтверждения сказанного: «***Художник театра*** *не профессия, а дар*» [2: 156]; «***Театр*** *— чувственный разговор* ***зрителя*** *с таинственным источником, а* ***актер*** *здесь может быть проводником между космическими энергиями и энергиями земли*» [1: 205]; «*Но* ***художник*** *— сам по себе закон. И отдельный* ***театр*** *— свой закон*» [1: 452]; «***Театр*** *— это игра, она не может быть без правил, и в нормальном варианте ты играешь не сам с собой, а с* ***партнером*** *—* ***режиссером****. Иногда в это включаются* ***актеры****, иногда они сопротивляются...*» [1: 540].

Метафорический синтаксический концепт «**Актер**» представлен в следующих ААФтк: «***Актер*** *может даже не осознавать этого, но все, что происходит с ним в жизни, все, что несёт с собой испытание (с плюсом или минусом), — это все горючее для сцены*» [1: 19]; «*...у каждого человека есть какое-то специальное устройство: один — приёмник, другой — передатчик. Тот, кто приёмник, не может быть* ***актером****, а может только тот, у кого сильная антенна передачи...*» [1: 21]; «***Актёр*** *— дудка, пустота, гениальное подчинение. Счастье от того, что в меня дудят и звук издаётся*» [1: 31]; «*Человек должен оставаться свободным, тогда он станет* ***артистом***» [1: 47]; «***Актёрская*** *профессия невольно накладывает отпечаток и на человеческую личность. Человек, который всю жизнь прикидывается, не может отказаться от этого и в жизни... Все же замешено на «я», на моей душе, на моей голове, на внутренностях. Поэтому и обостренное самолюбие*» [1: 77]; «***Актер****, если*

он одарён, существо честолюбивое» [1: 178]; «***Артист** в любом жанре — режиссёрском, актерском, критическом, музыкантском — не может без признания, он задыхается*» [1: 288]; «***Актёр** не может, на мой взгляд, играть Гамлета, будучи совершенно ущербным финансово, жилищно*» [1: 344]; «*Темперамент **актеров** перестал откликаться на подробности*» [1: 409]; «*Живое существование **артиста** на сцене — бесценная штука*» [1: 444] и так далее

Метафорический синтаксический концепт «**Режиссер**» представлен в следующих ААФтк:: «***Режиссёр** — профессия XX века, возникшая вместе с такими понятиями, как подводник, космонавт, программист. Кто предполагал, что **режиссерские** имена будут знамениты, как имена полководцев?*» [1: 403].; «*Когда под конец жизни у **Мейерхольда** спросили, кто спасёт театр, он ответил: дилетанты. Правда, потом добавил: «Такие, как **Станиславский** и **Немирович-Данченко***» [1: 411]; «*Законы композиции, пространства — это правила, их надо знать. Тем более если индивидуальность **режиссера** такова, что он собирается эти правила нарушать*» [1: 438]; «*Есть **режиссёр** — он «начальник», но иногда команда бывает сильнее **режиссера** в том смысле, что она может изменить развитие спектакля, его судьбу*» [1: 557]; «*Искусство **режиссуры** — это не умение найти, а умение отказаться*»[1: 622] и так далее.

Напомним, что «бисубстантивные предложения представляют собой одну из продуктивных синтаксических структур русского языка, поэтому анализ их семантических, конструктивных и функциональных свойств является важным как для уточнения типологии русского предложения в целом, так и для выявления структурно-семантических разновидностей БП в современном русском языке» [Прокофьева, 2008: 3].

Исследование языкового материала показывает, что бисубстантивные предложения, структурирующие авторские формулы, могут иметь различные частные значения характеризации. Например, значение **собственно характеризации**, по Н. П. Герасименко, — приписывание субъекту одного или нескольких обозначенных признаков, когда конкретным предметам приписываются

пространственные параметры [Герасименко, 2012: 203]: «*театр — это модель (территория, зона, способ)*». Характеризация приобретает **обобщённое значение**, которое заключается практически в тождестве реалий, которые характеризуются через другие реалии, например: «*театр — искусство диалога (сообщающийся сосуд, чувственный разговор, какой-то вид гастрономического удовольствия)*». ААФтк *«Театр — какой-то вид гастрономического удовольствия...»* со словом - классификатором «*вид*» мы можем отнести к конструкции с метафорическим **таксономическим** значением.

Формулы, как видим, создаются на основе метафорических моделей и в генеритивном регистре речи используются как **умозаключения обобщающего характера**. Обобщение смысла высказывания связано с типом речи, как отмечает Н.П. Герасименко [Там же: 204]. Во всех анализируемых нами конструкциях именно *имя* выступает главным компонентом предикативной основы конструкции, на основе которой образуется авторская формула. Метафорический синтаксический концепт, получающий выражение в предикативной части конструкции, расширяет объём семантики лексического концепта, как это мы показываем при анализе конкретных конструкций.

Уточним, что анализируется частный фрагмент содержания и объёма театральной концептосферы, представленной в аналитических интервью с профессионалами. Как отмечает Марина Азизян, театральный художник: «*Мне нравится работать с теми людьми, которые каждый раз выясняют, как в первый раз, — а что же такое* ***театр****?*» [1: 579].

Все, отмеченное выше, и определяет специфику дискурсивно-концептуального анализа ААФтк.

Переходим к дискурсивно-контекстуальному анализу театральной ААФтк.

3.2.3. Дискурсивно-контекстуальный анализ театральной ААФтк

Дискурсивно-контекстуальный анализ языковых единиц основан на рассмотрении их языковых признаков в контексте определенной дискурсивной практики и представляет собой исследование социокультурного общения. В нашем случае речь идет о состоявшейся театральной дискурсивной практике сначала в устной форме, а потом зафиксированной в ее письменном варианте. Речь идет **не об индивидуальной** дискурсивной практике, а **коллективной**, участники которой объединены общими темами и проблемами театральной коммуникации. Именно поэтому, представляя театральные ААФ$_{тк}$, мы делаем акцент на их общие типологические характеристики с выявлением смысловой специфики репрезентированных в них **лексико-синтаксических** концептах.

Лингвисты отмечают, что в современных дискурсивных исследованиях источником информации может быть как текст, так и контекст, и предлагают типологию контекстов, базой для которых является дискурс [Макаров, 2003; Скребцова, 2020]. Обратимся к данной классификации в связи с тем, что на интерпретацию театральных ААФ$_{тк}$ влияет множество факторов, обозначенных в лингвистических классификациях.

1. **Речевой контекст** важен с точки зрения когерентности всего дискурса в целом. В нашем случае ряд ААФ$_{тк}$ характеризуются особо значимой сильной позицией в заголовках интервью, который не только эксплицитно, но и имплицитно связывает весь текст. Речевой контекст понимается нами как чисто лингвистическое содержание коммуникации в минимальном объёме (СФДЕ, в котором непосредственно функционирует авторская формула) и в максимальном объёме конкретного интервью.

2. **Экзистенциальный контекст**, чья суть заключается «в представлении объектов и ситуаций во внешнем мире, к которым отсылает высказывание в акте референции» [Скребцова, 2020, с.143], активно применяется в театральной дискурсивной практике, поскольку речь между интервьюером и интервьюируемым касается одних и тех же объектов и ситуаций, по-разному интерпретируемых разными собеседниками. Это, в частности, подтверждает анали-

зируемый выше ключевой концепт «Театр», получающий множественные характеристики с учётом авторского статуса в театральной коммуникации в целом. Как отмечает В. И. Карасик, не только в основе театральных представлений и сценического дискурса используется игровое перевоплощение, но и в общении любых коммуникантов, разыгрывающих определенные роли с разными целями [Карасик, 2021: 142]. В аналитическом интервью, предполагающем широкую читательскую аудиторию, важную роль играет авторская игровая стратегия в представлении основных театральных тем. Экзистенциальными проблемами как раз и занимается театр, делающий акцент на переживания способа самого существования человека в социуме. Представители театральной коммуникации преимущественно и спорят друг с другом на данные темы.

3. Ситуационный контекст, определяемый набором социальных параметров ситуации общения (место, статусно-ролевые отношения, тип ситуации и др.), в меньшей степени влияет на суть интеллектуальных разговоров, что отмечает в своей работе и Т. Г. Скребцова [Там же: 143]. Текст, в котором представлен ситуационный контекст, вынесен театральным критиком М. Дмитриевской за пределы конкретного интервью, обычно он предваряет в книгах начало диалога с тем или иным интервьюером, например: «*Как бы это сказать... Я шла на встречу с Владасом Багдонасом на не очень верных ногах, примерно как Магомет к горе... к Монблану. Шла к титану. Нет, мне достаточно лет, чтобы прекрасно осознавать: актер и образы, созданные им,— разное...*» [Дмитриевская, 2018: 42]. Однако, согласно другой точке зрения, «разговорная речь – это прежде всего речь ситуаций …, какие бы сложные мысли не выражали собеседники в процессе разговора, они всегда будут опираться на ситуацию, в которой протекает разговор» [Будагов, 1967: 92]. Опора на ситуацию обусловливает недосказанность, ненужность мобилизации всех слов, композиционную простоту высказываний.

Во второй книге собранных интервью (2018 год) М. Дмитриевская перед конкретным интервью с интервьюируемым предлагает ситуационный контекст,

в котором конкретный разговор сопровождает эссе, послесловие или предисловие об авторе и контексте предыдущих встреч с ним.

Например: «*Время такое. Все чаще получаешь обратно текст интервью с припиской: «Почти все убрал, не вижу большого смысла это публиковать. Неинтересно». Ну, вот как в предыдущем разговоре с Бархиным (впрочем, смотрите постскриптум)*» [Дмитриевская, 2018: 168]; или: «*Надо сказать, долгие годы я не предполагала родства великолепного сценографа Марии Трегубовой и режиссера Иосифа Райхельгауза. Пару лет назад это стало для меня личным удивлением, уж слишком разными театральными почерками обладают эти люди. Она, дочь, Мария Иосифовна <…> — главный художник Лаборатории Д. Крымова и оформила там множество спектаклей…*» [Дмитриевская, 2018: 200]. Такого рода комментарий предваряет многие интервью театрального критика.

4. Акциональный контекст выявляется на основе ситуаций, создаваемых самими речевыми актами. В нашем случае разные по типологии ААФ$_{тк}$ (нарративно-оценочные, дескриптивно-оценочные, декларативно-оценочные) возникают в структуре СФДЕ именно на основе специфики речевых актов, представленных в диалоге между собеседниками (см. примеры, приведённые выше при номинации разного типа высказываний).

5. Психологический контекст (о нем уже шла речь выше) представляет собой мысли, эмоции, намерения коммуникантов. Данный тип контекста самый важный для нас, поскольку речь идет о характеристике объектов и ситуаций театрального мира, его участников, ярких представителей, людей с высоким интеллектом и богатым внутренним миром. То же самое мы можем сказать об интервьюере — известнейшем театральном критике Марине Дмитриевской.

Вовлечение факторов экстралингвистики при дискурсивно-контекстуальном анализе позволяет более эффективно рассмотреть интересующий нас феномен. Однако, вероятно, именно коммуникативный подход к

пониманию данного феномена становится особенно актуальным, поскольку мы рассматриваем завершенные письменные интервью, имеющие заголовки.

Повторим, что все выявленные нами ААФтк используются в аналитических интервью в двух контекстуальных вариантах: 1) внутри конкретного СФДЕ как минимального контекста для ААФтк; 2) внутри конкретного СФДЕ и в заголовке самого интервью. Конкретное высказывание в название интервью выносит интервьюер, считая его наиболее ярким и информативным в данном контексте.

Таким образом, получается, что выделенная интервьюером, выделенная исследователем ААФтк получает двойную значимость для концептуальной стороны интервью. В основном выбранные для заголовка цитаты носят оценочный характер, не всегда полностью совпадают с целым высказыванием, полны экспрессии. Театральный критик пытается выразить в заголовке интервью специфику диалога с интервьюированным как личностью.

Рассмотрим в качестве примера интервью с актрисой Юлией Пересильд. Интервью озаглавлено с помощью вопросительного конситуативно обусловленного высказывания формульного плана — «**Если ты не делаешь ничего удивительного — зачем вообще это делать?**» Высказывание принадлежит Юлии Пересильд и зафиксировано в следующем СФДЕ внутри текста диалога:

«**Дмитриевская**: *Юля, что такое школа Кудряшова? Что до сих пор с вами и реально работает по прошествии двенадцати лет?*

Пересильд: *Во-первых,* ***талант — это хорошо, но сам по себе он существовать не может.*** *Второе:* ***если тебе кажется, что ты один в поле воин, то тебе — не в театр, а в какое-то другое место****. В-третьих,* ***если у тебя нет понятия музыки ритма или если ты их не развиваешь — тебе в театре делать нечего.*** *Дальше:* ***если ты не делаешь ничего удивительного****, ничего, что бы меня сейчас потрясло,—* ***зачем вообще это делать?****.... Вот это все Кудряшов*» [Дмитриевская, 2018:120—121].

Выбор именно этого высказывания есть выбор театрального .критика, полагающего, что обобщенная по смыслу ААФтк более всего подходит для характеризации поднимаемой проблемы — «*иметь несомненный дар и несомненную честность»* [Дмитриевская, 2018: 118], чем обладает, с ее точки зрения, актриса Пересильд.

Интервью с театральным художником Александром Орловым называется **«Нельзя заменять «Щелкунчика» «Айболитом»** [Дмитриевская, 2018: 536].

Высказывание извлечено из следующего СФДЕ:

«**Дмитриевская**: *Какое твоё самое первое сильное театральное впечатление?*

Орлов: *Самое сильное — это когда родители должны были повести меня на «Щелкунчика» в Малый оперный, а вместо этого там запустили «Доктора Айболита». Большего эмоционального облома я, наверное, не испытывал. Расстроен был до крайности. Это был тот самый момент, когда я понял:* ***в театре нельзя обманывать.*** *Именно с тех пор я расстраиваюсь, когда ломается график выпуска спектакля относительно договоренностей.* ***Ведь театр — живой организм, все должно быть намечено. Когда человек намечает сроки — он психологически распределяется..****...*» [Дмитриевская, 2010: 541].

Интервьюер выбрал театральную формулу декларативно-оценочного характера (*нельзя)*, несколько переиначив составляющий ее исходный материал, в котором ААФтк звучит следующим образом: «... ***в театре нельзя обманывать»***.

В целом превалируют заголовки-цитаты интервьюированных, выбранные из какого-либо СФДЕ, но точность воспроизведения цитаты соблюдается не всегда. Все заголовки представляют собой либо отражение внутреннего мира интервьюируемого, обсуждающего конкретную проблему, выраженную экспрессивным высказыванием, либо декларативную констатацию понимания того или иного объекта или процесса, тесно связанного со сферой театра.

В первой книге М.Дмитриевской «Разговоры» предложенные автором заголовки интервью (**47** заголовков) не являются выбранной из текста интервью ААФ$_{тк}$, а представляют собой либо часть цитаты из ответов-реплик интервьюированных (например, заголовок: «**Есть только вопрос сил.**..» — часть цитаты Сергея Юрского [Дмитриевская, 2010: 37]), либо формулировку, выбранную самим интервьюером (например, заголовок: «**...Потому что она — Алиса**» — интервью с Алисой Фрейндлих) [Дмитриевская, 2010: 8].

Во второй книге интервью «Другие разговоры» М. Дмитриевская каждое название (**38** названий-формул) выбирает из ответов-реплик интервьюеров (например, заголовок «**Режиссура — это точно что-то противоположное расхлябанности**» выделен из ответной реплики режиссера Михаила Бычкова.

«**Дмитриевская**: *Миша, а если я спрошу — что главное в режиссуре для Вас сегодняшнего? Недавно мне Ваня Вырыпаев в интервью говорил:* ***сейчас время расхлябанных энергий****. Мне кажется, что и во многих профессиях сейчас время расхлябанных энергий. В критике точно, подозреваю, что и в режиссуре*».

Бычков: *Определения не дам.* ***Но режиссура — это точно что-то противоположное расхлябанности***» [Дмитриевская, 2018: 324]).

Периодически, проводя интервью, театральный критик Дмитриевская возвращается к сказанному ранее другими интервьюируемыми, тем самым создавая некий вертикальный контекст из повторяющихся авторских формул, актуализируя их, как в данном примере, в другом контексте, с другим собеседником. Так выявляется прецедентность и интертекстуальность внутри профессиональной сферы.

Обратимся к прагматической стороне дискурсивного анализа и роли ААФ$_{тк}$ как в названии интервью, так и в структуре частного СФДЕ.

3.2.4. Дискурсивно-прагматический анализ театральной ААФ$_{тк}$

Рассматривая выше контекстуальное окружение ААФтк, констатируем, что в плане прагматики контекст представляет собой экстралингвистическое окружение изучаемого текста, определяющее его прагматическую и социокультурную релевантность [Нефёдов, Чернявская, 2020: 83]. Общеизвестно, что прагматика высказывания в диалоге тесно связана со стратегиями и тактиками речевого поведения действующих лиц диалога.

В данной главе мы в основном рассматриваем структуру, семантику и функционирование в ААФтк сложного многоаспектного концепта «Театр», поэтому остановимся и на прагматических характеристиках именно этого феномена.

Основная коммуникативно-прагматическая задача интервьюера, театрального критика, состоит в попытке разобраться в современном понимании такого вида искусства как театральное искусство, проводя интервью с ключевыми субъектами коммуникативного театрального пространства - его непосредственными организаторами и участниками. М. Дмитриевская в предисловии к книге «Другие разговоры» пишет: «*Я училась в тех разговорах понимать театр изнутри, различать времена, сверять координаты, сопоставлять — путём одних и тех же вопросов — взгляды, психологию, позиции. До сих пор цитирую то, что услышала в тех давних беседах и затвердила надолго*» [Дмитриевская, 2018: 5].

Поскольку театральная дискурсивная практика понимается нами как динамическая процессуальная сторона театрального дискурса, роль ее прагматической ориентации очень велика. Формы ее воплощения в вербализованном пространстве могут быть различны, как и жанры театрального дискурса, на базе которого она формируется. Мы выбрали пространство аналитического диалога с профессиональными представителями театральной коммуникации, реализованного в жанре интервью. Значимость разговора с выдающимися собеседниками подчеркивается и способностью их метафорически расширять богатую семантику театрального поля, репрезентируя свои представления о сущности

театра в авторские афористичные формулы, привлекающие богатством этических и эстетических коннотаций.

Рассмотрим дискурсивную прагматику данных ААФтк с учётом следующих параметров: 1) **ситуативно-прагматический контекст** включает, с нашей точки зрения, все частные контексты, отмеченные нами выше, — речевой, экзистенциональный, ситуационный, акциональный, психологический, соответственно, именно он и является главным контекстом для описания специфики употреблений ААФтк; его составляющие — обстановка, участники, тип целевой установки, способ и характер воздействия на адресата, канал передачи текста — изучаются со стороны исследователя; 2) **дискурсивные режимы употребления** театральной ААФтк (за основу принимаем предложенные ученым А.Н. Барановым дискурсивные режимы **иронии**, **языковой игры**, **общепринятой номинации, неопределенной** и **определенной референции** [Баранов, 2016]) определяют прагматический потенциал ААФтк, обладающей перспективной возможностью стать афористичной конструкцией без учёта конситуации. Нам известно, что типичные свойства дискурса могут называются «дискурсивными режимами». К дискурсивным режимам, влияющим на оценочный компонент текста, относятся такие феномены как ирония, языковая игра, общепринятая номинация, а также неопределенный референциальный статус выражения.

Во-первых, отметим то, что раз речь идет об интервью и анализе ААФтк в структуре конкретного СФДЕ, мы называем особенности прагматического выбора и по отношению к **адресанту**, и по отношению к **адресату**.

Н.Д. Арутюнова постулирует, что вопросы прагматики, связанные с адресатом и адресантом, имеют свою особую специфику. Учёный отмечает, что в связи с субъектом речи изучаются определенные явления: явные и скрытые цели высказывания; речевая тактика и типы речевого поведения; установка говорящего; референция говорящего; организация высказывания в соответствии с тем, чему в сообщении придаётся наибольшее значение [Арутюнова: 2]. Если речь идет об отношениях между участниками коммуникации, то изучению под-

вергаются формы речевого общения; социально-этикетная сторона речи (формы обращения, стиль общения); соотношение между участниками коммуникации в тех или иных речевых актах [Там же: 2].

В нашем исследовании объект — ААФ$_{тк}$ получает двухмерное или трехмерное измерение в зависимости от того, с какой точки зрения мы ее оцениваем. Ситуативно-прагматический контекст самого интервью, в котором действующими лицами выступают интервьюер как адресант и интервьюируемый как адресат, позволяет нам оценивать ААФ$_{тк}$ как конкретные высказывания афористичного характера, которые произносит адресат в ответ на аналитические вопросы того или иного плана. Несомненно, что в этом ракурсе особую роль играет адресант как лицо, определяющее тип речевого поведения, заинтересованность в ответах адресата по поводу того или иного факта либо события. М. Дмитриевская задаёт разным адресатам одни и те же вопросы, чтобы прояснить для себя и для читателей объём понимания ключевого концепта (в данном случае — концепта «Театр») в том современном понимании, которое существует в сознании действующих сегодня театральных профессионалов. Трёхмерное измерение ААФ$_{тк}$ можно констатировать в том случае, когда после заданного вопроса адресата, формульного ответа адресанта читатель (исследователь диалога) оценивает смысловую значимость прозвучавшей ААФ$_{тк}$ и обосновывает ее афористичность.

Большую роль играет социально-этикетная сторона речи, поскольку свободный и честный диалог может состояться только в атмосфере доверия и взаимопонимания, в данном случае психологический контекст становится главным положительно прагматическим элементом.

3.2.5. Дискурсивные режимы употребления театральной ААФ$_{тк}$

Дискурсивные режимы употребления ААФтк выявляются в зависимости от выбора интервьюируемого. Приведём несколько примеров разных дискурсивных режимов, в контексте которых формируются ААФтк интервью.

Поскольку дискурсивный режим иронии предполагает понимание речевых форм, противоположное буквальному значению, обратимся к следующему примеру: Интервью с режиссером Виктором Крамером.

«**Дмитриевская**: *И неизвестно,* ***сможет ли он сыграть Гамлета, когда у него будет по доллару в каждом глазу.***

Крамер: *Вопрос — художник ли я. Ведь Тургенев не бедный был человек.*

Дмитриевская: *Я не апологет бедности. Я просто считаю, что надо пытаться не обращать внимания на эту сторону жизни вообще. Так Будда советовал. Есть у тебя деньги — не обращай на них внимания, нет у тебя денег — тоже не обращай на это внимания.*

Крамер: *Я думаю, что вопрос актёрских денег — это очень сложный вопрос....*» [Дмитриевская, 2010: 344].

Фразеологизм «*Ни в одном глазу*» со значением «оставаться трезвым» переформулируется как «что-то в каждом глазу». В данном случае употреблении «*застилают глаза деньги*» иронично используется в контексте — «творческое бесценное вдохновение».

Дискурсивные режимы иронии и языковой игры могут быть совмещены.

Несмотря на тот факт, что общение театрального критика М. Дмитриевской в основном проходит в серьёзной профессиональной атмосфере, такие прагматические режимы интервьюер использует, учитывая личностный статус интервьюера, например:

«**Дмитриевская**: *Дима, ваш недавно возникший театр называется* post. *То есть вы стоите на каком-то посту*. *На каком посту вы стоите*?

Волкострелов: *Это, конечно, забавная игра словами, но вы понимаете, что ни на каком посту мы не стоим, post написано английскими буквами. Я не*

хочу говорить Вам ничего конкретного. Когда мы думали про название, то сошлись на этом, потому что в данном случае есть возможность большого количества трактовок. Вот Вы предлагаете «пост», вполне допустимая игра слов, а если набрать «post» в Google, то Википедия выдаст POST как «Power On Self Teast» — самотестирование после включения компьютера или любого другого компьютерного устройства. Тоже хороший вариант» [Дмитриевская, 2018: 334-336].

Продолжая диалог, театральный критик спрашивает:

«**Дмитриевская**: *Википедия сразу выдаёт «post» как «почту». Кому вы шлете намеренно скучные послания? Кто адресат?*

Волкострелов: *Никто. Мне главное, чтобы нам было интересно. Поймите, это простая эгоистическая вещь. Как математика: если это интересно тебе, то может быть интересно и другим.*

Дмитриевская: *Почта есть, а письмо без адреса?*

Волкострелов: *А кому адресован этот наш разговор?*

Дмитриевская: *Читателям всей России. Это прочтут на Камчатке, в Нижневартовске и Самаре...*» [Дмитриевская, 2018: 337].

Несколько иронизируя над молодым режиссером, в конечном итоге Дмитриевская даёт данному интервью следующее название — «**Театр post: пост, почта или самотестирование после включения?**».

Если использование скрытой иронии несколько снижает негативное восприятие речевых структур, то использование языковой игры в данном случае, наоборот, «подталкивает» интервьюируемого к быстрым оценочным реакциям на стимул, хотя у него нет возможности заранее подготовиться к такой форме выражения мыслей интервьюера. Молодой режиссёр в ответе на реплики Дмитриевской выбирает реакцию на элементы языковой игры, практически игнорируя скрытую иронию.

Семантическая интерпретация объективной реальности часто зависит от коммуникативных условий употребления. Осуществляя референцию по отно-

шению к объектам и процессам театральной реальности, участники аналитического интервью формируют содержательную основу базовых театральных концептов, главным из которых является концепт «Театр». Формы стимулов и реакций собеседников во время диалога в интервью зависят от того, какую форму вопроса выбирает интервьюер.

Дискурсивные режимы неопределенной и определенной референции обнаруживаются в следующих СФДЕ.

В вопросе может содержаться **неопределённая референция** по отношению к какому-либо значимому объекту/субъекту/событию/процессу; в такой ситуации обычно интервьюируемый пытается сформулировать для себя в языковой форме некую определённость в ответе на заданный вопрос, например:

«**Дмитриевская**: *А ты причисляешь себя* ***к какому-то*** (*здесь и далее — курсив наш А.Г.*) *театральному направлению или* ***каждый раз,*** *приступая к материалу, ты* ***не имеешь*** *системы, метода*?

Нюганен: *Я думаю, что нет. Единственное, что есть и что я люблю, — это живой театр.*

Дмитриевская: *Тогда я спрошу:* ***а что такое*** *«живой театр»?*

Нюганен: *Это когда люди на сцене действительно живут, когда они на самом деле замечают, что творится сейчас. Когда они реально присутствуют здесь, а не дома и не на даче... Это всегда чувствуется»* [Дмитриевская, 2018: 374].

Применяя специальную тактику оформления своей мысли как неопределенной по своей референциальной структуре, интервьюер вызывает интервьюируемого на более конкретный разговор о тех или иных субъектах либо реалиях.

В вопросе интервьюера может содержаться **определённая референция** по отношению к явлению внешнего мира, которая не принимается интервьюированным, настаивающим на неопределенной информации о явлении, например:

«**Дмитриевская**: *Так или иначе вы подходите к моменту, когда права будут завоёваны и вы сможете говорить то, что хотите. А вы говорите, что не знаете, что говорить. Для чего тогда права?*

Богомолов: *Да я* ***не знаю,*** *что будет, я действительно* ***не знаю***, *про что хочу говорить...*» [Дмитриевская, 2018: 307].

В любом случае, когда интервьюируемый афористично формулирует свою мысль, он работает в контексте определенной референции.

Несомненно, что для СФДЕ, в которых используются театральные ААФ$_{тк}$, применение **цитации** также выступает одним из часто репрезентированных дискурсивных режимов. По мнению Ю. Кристевой, «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [Кристева, 1995: 99].

Рассмотрим следующие примеры с театральной ААФ$_{тк}$ в структуре СФДЕ.

«**Дмитриевская**: *Ксения, что такое вообще актер? Всегда спрашиваю об этом артистов и всегда помню, как Юрский ответил, что* ***актер — это пустота, дудка и радость от того, что в тебя дуют и звук издаётся....***

Раппопорт*: Не смею примазываться к Сергею Юрьевичу, что он так говорил, потому что наши ощущения схожи. Это состояние, которое иногда возникает у тебя на сцене, почти наркотическое... Оно-то потом и держит тебя в профессии, когда ничего не получается или не хочется, нет материала, ты разочарован... Но вспоминаешь те моменты и понимаешь, ради чего всем этим занимаешься. А возникает это ощущение, когда ты* ***именно пустой****. Не изображаешь кого- то и не играешь в самого себя, а через тебя как будто транслируется энергия автора, энергия замысла.* ***Ты как бы действительно пустая труба, через которую эта энергия течёт в одну сторону, а в обратную течёт энергия зрителя. И ты как будто ни при чем, просто мостик..****. Но это очень редкие, по крайней мере у меня, и самые прекрасные моменты:*

выходишь со сцены и не можешь понять, где ты был и как туда попал» [Дмитриевская, 2018: 60].

Отметим, что данное интервью названо М. Дмитриевской «**И ты как будто ни при чем, просто мостик...»** [Дмитриевская, 2018: 56]. Заголовок интервью выбран из обосновывающей части ответной реплики актрисы на объяснение конкретной цитаты и заключает в себе скрытый формульный смысл, характеризуя актера, играющего на сцене. Без развёрнутого контекста данное название интервью не понять и трудно объяснить. Соответственно, используемая цитата, переложенная в косвенную речь (косвенная речь — синтаксический способ введения в свою речь чужой речи; сохранение основного содержания высказывания; наличие формальной зависимости от фразы передающего её лица), влияет на определённый дискурсивный режим, показывающий на языковом уровне не только взаимопонимание между профессиональными актерами разного статуса и разного возраста, но и обосновывающий выбор заголовка интервьюера, увидевшего в данной конструкции имплицитно значимый смысл.

Любопытен тот факт, что данная цитата, взятая критиком из интервью с Сергеем Юрским в 2010 году [Дмитриевская, 2010:28-38], в авторском употреблении звучит так: «***Актер — дудка, пустота, гениальное подчинение. Счастье от того, что в меня дудят и звук издаётся***. *Идеальным актером (не в смысле самым хорошим, а именно — идеальным) был Стржельчик...»* [Дмитриевская, 2010: 31].

В переложении Дмитриевской исчезает определение «*гениальное подчинение*», характеризующие именно суть идеального актера, с которым режиссеру хорошо работается, однако в ответе Раппопорт эта же мысль, не прозвучавшая, но словно услышанная, формулируется в других языковых формах.

Высоко оценивая такую характеризацию актерской деятельности, театральный критик использует данную ААФ$_{тк}$ ещё раз, в диалоге с актером Владасом Багдонасом:

«**Дмитриевская**: *Владас*, ***актер — это какая- то третья, замечательная, но и опасная природа****. А как бы вы, актер, определили — что такое актер?*

Багдонас: *Если говорить общепринятыми фразами,* ***это образ жизни.*** *Так говорят многие. Но это слишком высокопарно.*

Дмитриевская: *Эфрос считал, что* ***все актеры женщины****, Юрский говорил мне:* ***актер — пустота, дудка, испытывающая радость от того, что в нее дуют...***

Багдонас: *Есть же разные виды людей, занимающихся этой профессией, и у каждого свое определение. Ваш вопрос поставил меня в положение, из которого мне сейчас не выбраться, надо время подумать. Я никогда не думал, что такое актер, я даже не могу точно сказать — актер ли я или не актер, хотя профессиональная жизнь у меня сложилась нормально»* [Дмитриевская, 2018: 44].

В данном контексте в цитате, переданной с помощью косвенной речи, снова опущено определение «*гениальное подчинение*», по сути в определенном смысле меняющее наполнение слов «*дудка*» и «*пустота*». Владас Багдонас не решился давать свое определение феномену «актер» и уклончиво ответил, что актеры — разные по характеру люди, вероятно, не признающие формульной идентификации.

Выбранные нами примеры показывают, что интерпретация одной и той же цитаты, выраженной с помощью метафоры, в одном и том же профессиональном сообществе, может существенно отличаться, создавая различный дискурсивный режим для театральной ААФ$_{тк}$.

«...на статус дискурсивного режима могут претендовать цитация, различные формы реферирования содержания текста, метатекстовые употребления, сфера идеологизированного функционирования речевых форм. Влияние дискурсивного режима испытывает не только оценка, но и многие другие семантические категории — как речевые акты, так и различные способы «упаковки»

многомерного смысла высказывания и текста»,— отмечает исследователь А. Н. Баранов [Баранов, 2016: 9].

Завершая дискурсивно-прагматический анализ ААФ$_{тк}$ в структуре СФДЕ аналитического интервью, отмечаем, что само понятие **дискурсивной прагматики** включает: 1) **выбор** ключевого дискурсивного высказывания, обладающего концептуальной значимостью для СФДЕ и всего интервью, если речь идёт о заглавии; 2) **классификацию** данных ААФ$_{тк}$ с точки зрения актуализации их семантических типов; 3) **обоснование** трёх базовых направлений дискурсивного анализа театральных ААФ$_{тк}$: **концептуального**, **контекстуального**, **прагматического;** 4) **рассмотрение** в ААФ$_{тк}$ смыслового объёма театрального концепта; **выявление** соотношения разных типов контекстов, сопровождающих ААФ$_{тк}$; **изучение** наличия дискурсивных режимов употребления театральной ААФ$_{тк}$ и их прагматической роли.

Несомненно, что театральная культура, представленная в различных формах ее репрезентации, понимается как наполнение социального института, и представляет собой многоликий хронотоп.

Выводы по 3 главе

Подводя итог проведённому лингводискурсивному и лингвопрагматическому анализу авторской афористичной формулы театральной коммуникации, приходим к следующим выводам:

1. ААФ$_{тк}$ создаются на базе афористического высказывания по определенной языковой модели и применяются в театральном дискурсе, его динамической форме репрезентации — театральной дискурсивной практике.

2. ААФ$_{тк}$ конкретизируются в структуре текстовых параметров театральной дискурсивной практики — жанре аналитического интервью диалогического характера, способом выражения которого выступают сверхфразовые вопросно-ответные диалогические единства.

3. ААФ$_{тк}$ приобретают следующую функциональную значимость:

а) могут выступать организующим тема-рематическим центром конкретного интервью при использовании в названии данного интервью, претендуя на роль независимых ААФ$_{тк}$;

б) обладают метафорической афористичностью и лаконичностью в структуре СФДЕ, но отличаются конситуативно обусловленным характером своего содержания;

в) характеризуются как особые дискурсивные высказывания, репрезентированные на основе дискурсивных моделей: нарративно-оценочной, дескриптивно-оценочной, декларативно-оценочной;

г) актуализируются в определённых дискурсивных режимах употребления: ироническом, игровом, референциальном; выбор данных дискурсивных режимов употребления ААФ$_{тк}$ обусловлен характером вопросов, заданных в первых репликах интервьюеров, значимостью профессионального статуса интервьюируемых, значимостью профессионального статуса интервьюеров (театральных критиков или журналистов других направлений);

д) концептуальное наполнение ААФ$_{тк}$ расширяет представление о театральной коммуникации за счёт использования периферийных сем из других областей ментального знания театральных профессионалов.

С нашей точки зрения, наличие корпуса ААФ театральной тематики позволяет констатировать, что одним из перспективных направлений изучения метафорической афористики выступает именно анализ дискурсивной практики, из которого данные формулы и вычленяются.

Вероятно, на основании изучения корпуса ААФ$_{тк}$ как подтипа малоформатного текста возможно получение объективного инструмента для анализа концептуальных метафорических высказываний.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведя многоаспектный анализ авторской афористичной формулы, констатируем:

1. Человеческая мысль стремится к афористичности выражения, в структуре которого является значимым **малый объём** («сжатие» информации в компактную форму вербализации). Этот факт обусловливает столь плодотворный и продуктивный интерес к малоформатному тексту, привлекающему как синтаксистов (теоретический аспект), так и пользователей русского языка (практический аспект). Выявляется **возможность расширения типологических особенностей** малоформатного текста: обоснование появления новых подтипов данного текста, к каким и относится наш объект исследования — авторская афористичная формула. Значимым компонентом в структуре афористичного высказывания является и **сентенционная обобщённость метафорического характера** (желание говорящего охарактеризовать, сравнить, в меньшей степени — идентифицировать реалии человеческого мира). Соответственно говорящий выходит за пределы языковых лексико-тематических групп при создании формульных высказываний, формируя сложные смысловые параллели между областями бытия и его знания и фиксируя данный процесс в создании новых метафор. Это подтверждает и парадоксальное лексико-семантическое наполнение авторских афористичных формул.

2. Широта дискурсивного пространства — от институционального до персонального — позволяет исследовать его различные области конкретно предметно, что и представлено в анализе данной работы. **Театральный** дискурс, способом реализации которого выступает **театральная дискурсивная практика**, определяется как **диалогический** дискурс, предполагающий наличие разных жанров вербального воплощения. Одним из таких продуктивных жанров является **жанр аналитического интервью**, представители которого —

творческие люди, репрезентирующие свои оценки и ценности в формульных обобщенных высказываниях, характерных для нестандартных личностей.

3. Авторская афористичная формула характеризуется в работе как подтип малоформатного текста с его базовыми характеристиками минимального объёма и сентенционным обобщением. Авторская афористичная формула **театральной коммуникации** с точки зрения **формы** представляет собой преимущественно **бисубстантивное предложение**, построенное на основе **авторской сублогической модели,** базовой структурной схемой которого выступает схема **«N1— N1».** С точки зрения **содержания** данное высказывание является метафорическим синтаксическим концептом, созданным на основе типовой логической пропозиции «характеризации, идентификации, сравнения» и выраженным преимущественно именными предикатами. С точки зрения **функции** это **конститутивно обусловленное высказывание** с афористическим потенциалом, выявленное в **сверхфразовом диалогическом единстве** жанра аналитического интервью театральной дискурсивной практики.

Перспективы дальнейшей разработки темы.

Проведённое исследование показало перспективу дальнейшего изучения функционирования авторской афористичной формулы в других дискурсивных практиках институциональных и персональных дискурсов, поскольку выделенные общие параметры высказываний-сентенций могут быть применены в качестве единого алгоритма анализа.

Перспективным представляется и дальнейший анализ авторских афористичных формул, образованных на основе сложных конструкций, в частности сложноподчиненных, в которых придаточная предикативная часть представляет собой развёрнутое обоснование предиката главной части.

Предметом дальнейшей работы по данной теме может быть составление словаря авторских афористичных формул театральной коммуникации, обладающих, как уже отмечалось ранее, потенциалом свободно употребляемого афоризма.

Список литературы

Теоретическая литература

1. Александрова И.Б., Славкин В.В. Диалогичность как категориальная характеристика речи современного общества // Медиаскоп. 2015. Вып. 4.URL: http://www.mediascope.ru/2029

2. Андиш И.Б. Структура афоризма как малоформатного текста [Текст] / И. Б. Андиш // Университетские чтения — 2011. — Пятигорск: ПГЛУ, 2011. — С. 127-131.

3. Андиш, И.Б. Проблема воздействующего потенциала афористических генерализованных высказываний [Текст] / И.Б. Андиш // Лингвистика. Перевод. Межкультурная коммуникация: межвузовский сборник научных трудов. – Пятигорск: ПГЛУ, 2010. – С. 23-29.

4. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. — М., 2003. — 128 с.

5. Анисимова Е.Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. №1. 1992. — С. 71-79.

6. Анненкова И.В. Медиадикурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. – М.: Изд-во Моск. ун-та; Фак. журн. МГУ, 2011. – 391 с.

7. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. ст. / Науч. ред. П.Е. Бухаркин. — СПб., 1999. — 444 с.

8. Арто А. Театр и жестокость // Арто А. Театр и его двойник. М., 2001.

9. Арутюнова Н. Д. Теория метафоры. Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990.

10. Арутюнова Н.Д. Дискурс // ЛЭС. — М.: Сов. энциклоп., 1990. — С. 136- 137.

11. Арутюнова Н.Д. Прагматика // Большая российская энциклопедия,2004.

12. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. — М., 1976.

13. Арутюнова Н.Д. Референция имени и структура предложения. — Вопросы языкознания. — 1976; No2.— С. 24–35.

14. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. — 2-е изд., испр. — М.: «Языки русской культуры», 1999. — I -XV— 896 с.

15. Архипова И.М. «Авторское отступление как текст малой формы». Горловка; Чахоян Л.П., Штейнберг Н.А. Диалектика текстов малых форм // Диалектика текста: В 2 т. Т. 2. — СПб., 2003. — С. 112.

16. Базылев В.Н. Несистемной-теоретический подход к языку // Вопросы когнитивной лингвистики. — No 3 (006) 2005 г. — С. 97-107.

17. Баканов Р.П. Медийная критика в федеральной периодической печати рубежа веков: дискурсивные практики (постановка проблемы) // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы массовой коммуникации», 10-11 мая 2013 г. — ВГУ.— Воронеж, 2013. — С. 3-6.

18. Баранов А.Н. Лингвистическая экспертиза текста: теория и практика: учеб. пособие / А.Н. Баранов. — М.: Флинта: Наука, 2007. — 592 с.

19. Баранов А.Н. О дискурсивных режимах использования оценочных слов и выражений // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. 2016. № 15. — С. 72-83.

20. Баранов А.Н. Очерк теории когнитивной теории метафоры // Русская политическая метафора. Материалы к словарю. — М., 1991.

21. Баранов А.Н., Крейдлин Г. Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. — М.: Наука, 1992. – № 2 (март-апрель). — С. 84–99.

22. Баранов А.Н., Плунгян В.А., Рахилина Е.В., Кодзасов С.В. Путеводитель по дискурсу. — М., 1993.

23. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. —180 с.

24. Бейлис В. М. Диалоги и монологи. Профессия: режиссер / Владимир Бейлис, Виталий Иванов. — Москва: Лазурь, 2009. — 271 с.

25. Бекасов Д.Г. Корреспонденция, статья – жанры публицистики. — М., 1972.

26. Белоглазова Е.В. Дискурсность, интердискурсность, полидискурсность литературы для детей: монография. – СПб: Изд-во СПбГУЭФ, 2010. – 195 с.

27. Белошапкова В.А. Современный русский язык. Синтаксис. — М.: Высшая школа.— 1977. — 248 с.

28. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. — М., 1974. — 448 с.

29. Бенвенист Э. Формальный аппарат высказывания // Общая лингвистика. — М., 1974.

30. Бирина Т.И. Диалог vs дискурс / Т.И. Бирина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского. Серия: Социальные науки. — 2008. — No3. — С.162-170.

31. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика (курс лекций по английской филологии) / Н. Н. Болдырев. — Тамбов, 2002. — 102 с.

32. Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова / Н. Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. — Воронеж, 2001. — С. 25—36.

33. Болдырев Н.Н. Язык и система знаний. Когнитивная теория языка: монография (2-е издание). М.: Издательский Дом ЯСК, 2019. 480 с.

34. Борботько В. Г. Элементы теории дискурса / В. Г. Борботько. — Грозный, 1981. — 113 с.

35. Борботько В.Г. Принципы формирования дискурса. От психолингвистики к лингвосинергетике: [монография] / В. Г. Борботько. - Изд. 3-е, испр. - Москва: URSS, 2009. - 286 с.Борисова И. Н. Категория цели и аспекты текстового анализа / И. Н. Борисова // Жанры речи 3. — Саратов, 1999. — С 85-101.

36. Будагов Р.А. Литературные языки и языковые стили / Р.А. Будагов. — М.: Высшая школа, 1967. — 375 с.

37. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. — Москва: Изд-во МГУП «Мир книги», 1998. — 210 с.

38. Валюсинская З. В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста. — М., 1979. — С. 299–314.

39. Ван Дейк Т.А. (1998). К определению дискурса [Электронный ресурс] Режим доступа: psyber- link.flogiston.ru /internet/bits/vandijk2.htm

40. Вартанова Е.Л. Постсоветские трансформации российских СМИ и журналистики. — М.: МедиаМир, 2013. – 277 с.

41. Вартанова Е.Л. СМИ и журналистика в пространстве постиндустриального общества // Медиаскоп. 2009. Вып. 2. URL: http://www.mediascope.ru/node/352

42. Веденева Ю. В. Структурно-семантические особенности организации малоформатных текстов заглавий англоязычных поэтических произведений, адресованных детской аудитории // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. No 11 (29). Ч. 2. С. 55-57.

43. Веденева Ю.В. Структурно-семантические особенности организации малоформатных текстов заглавий англоязычных поэтических произведений, адресованных детской аудитории // Филологические науки. Вопросы теории и практики, No 11 (29) 2013, часть 2. — С. 55-57.

44. Волосухина Н.В. К вопросу о трактовке понятий «концепт» и «фрейм» в современной лингвистике // Университетские чтения 2010: материа-

лы научно-методических чтений ПГЛУ. — Пятигорск, 2010. Часть 3. — С. 41-46.

45. Выровцева Е.В. Местная пресса на современном медиарынке: стратегия выживания / Е. В. Выровцева // Судьба печатной прессы в эпоху Интернета: коллективная монография. - Челябинск: ЧГУ, 2018. - С. 63-73.

46. Выровцева Е.В. Театральная критика в современных СМИ как средство формирования ценностей // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. Самара. — 2017. № 1.2. — С. 32-36.

47. Выровцева Е.В.Техника и технология средств массовой информации: редакционно-издательские процессы: учебное пособие / Е. В. Выровцева; Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Самарский гос. ун-т», Социологический фак. - Самара: Самарский ун-т, 2007. - 93 с.

48. Гаранина Н.С. О стиле литературно-художественной критики // Стилистика газетных жанров / под ред. Д.Э. Розенталя. — М.: Изд-во МГУ, 1981. — С. 173-204.

49. Гаранина Н.С. Стиль русской театральной критики (XIX-XX веков): Учеб.-метод. пособие к спецсеминару для студентов-заочников фак. журналистики гос. ун-тов. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. — 80 с.

50. Герасименко Н.А. Бисубстантивные предложения в русском языке: структура, семантика, функционирование: монография. — М.: Изд-во МГОУ, — 2012. — 292 с.

51. Герасименко Н.А. Жанр и синтаксис: к проблеме использования бисубстантивных предложений в газетном тексте // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. — Московский государственный областной университет. — 2014 / No 6. — С. 45-49.

52. Герасименко Н.А. Соотношение объективного и субъективного компонентов смысла в бисубстантивных предложениях // Электронный Вест-

ник Московского государственного областного университета. — 2012. — No 4. — www.evestnik-mgou.ru / E-mail: *e-mag@mgou.ru*.

53. Глухова, Ю.Н. Язык французской прессы: учеб. пособие / Ю.Н. Глухо-ва, И.В. Фролова. - М.: «Высшая школа», 2005. - 182 с.

54. Грибова П.Н Лингвистическая сущность диалогической речи, ее роль и место в системе национального литературного языка // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода, 2013.— с 49-59.

55. Гриценко Е. С. Язык. Дискурс. Гендер. — Н. Новгород, 2005. — 267 с.

56. Груздева М.М. Взаимодействие театрального и других дискурсов в СМИ (на примере функционирования тематических метафор) // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2019. № 1. С. 117-134.

57. Гусев С.С. Метафора — знак неполноты бытия// Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб.: Алетейя, 2000. —147 с.

58. Давыдова М. Культура Zero. Очерки русской жизни и европейской сцены. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 325 с.

59. Данкова Н.С. Стратегия генерализации как средство репрезентации судебной власти в СМИ: на матер. рос. и англ. печатных СМИ // Полит. лингвистика. 2016. No 1 (55). С. 73–81.

60. Дебор Ги Общество спектакля. – М.: Логос, 1999. – 224 с.

61. Дейк Т. А. ван. Стратегии понимания связного текста Т. А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. — М., 1988.— С. 153-211.

62. Демин Г.Г. Русский театр начала XXI века: время выживания? // PRO SCENIUM. Вопросы театра. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – С. 76-97.

63. Денисова Е.П. Предикативное отношение и синтаксические концепты // Вестник ТвГУ. — Серия «Филология». — 2012. — N 24. — Выпуск 4. — С. 229-233.

64. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов [Текст] / Диоген Лаэртский. — М.: Мысль, 1986. — С. 150-190.

65. Дмитревская М.Ю. Жанры критики // Семинар по театральной критике: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. – С. 215-225.

66. Дмитревская М.Ю. Петербургский театральный журнал // Театральная периодика в России: доклады восьмых Международных научных чтений «Театральная книга между прошлым и будущим». – М.: Российская государственная библиотека по искусству; Три квадрата, 2009. – С. 276-279.

67. Дмитриева О.А. Культурно-языковые характеристики пословиц и афоризмов (на материале франц. и рус. языков): диссертация.... кандидата филологических наук / О.А. Дмитриева. — Волгоград,1997. — 189 с.

68. Дмитриевский В.Н. «Основы социологии театра. История, теория, практика: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. – 224 с.

69. Дмитриевский В.Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Ч. 2.: Советский театр 1917 – 1991 гг. – М.: Государственный институт искусствознания, «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2013. – 696 с.

70. Добросклонская Т.Г. Медиадискурс как объект лингвистики и межкультурной коммуникации // Вестник Московского ун-та. Серия 10. Журналистика. 2006. № 2. С. 20-33.

71. Добросклонская Т.Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: учеб. пособие. М.: Флинта, 2008. – 263 с.

72. Добросклонская Т. Г. Вопросы изучения медиатекстов. Опыт исследования современной английской медиаречи. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 286 с.

73. Доронина С.В. Факт: семантика и прагматика // Филология и человек. 2009. — No 4. — С. 28-37.

74. Дускаева Л.Р, Корнилова Н.А. Этикетные речевые жанры в газетном дискурсе // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 3 (19). С. 177-185.

75. Дускаева Л.Р. Выражение оценочных коммуникативных действий в журналистском культурно-просветительском дискурсе // Вестник Пермского университета. 2014. Вып. 4 (28). С. 206-213.

76. Дускаева Л.Р. Журналистский дискурс в аспекте речевых жанров // Жанры речи. Саратов. 2013. №1. С. 51-58.

77. Дускаева Л.Р. Интенциональность речевой деятельности журналиста: онтология и структура // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2012. Вып. 2. С. 253-260.

78. Дускаева Л.Р. Отражение эстетической оценки произведений искусства в арт-медиадискурсе // Култура/Culture. – Скопье, Македония, 2015. №12. С. 29-40.

79. Дускаева Л.Р., Цветова Н.С. Интенциональность и стилистико-речевой облик досугового медиадискурса // Мир русского слова. № 2, 2013. С. 34-38.

80. Евреинов Н.Н. Демон театральности. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. –535 с.

81. Ежова Е.А. Фрейм как метод структурирования логико-семантического пространства системы 2+//Современные научные исследования и инновации. — Октябрь 2013. — № 10 [Эл. ресурс]. URL: http://web.snauka.ru/issues/2013/10/28056 (дата обращения: 29.04.2020)

82. Жаботинская С.А. Концептуальный анализ: типы фреймов // Вісник Черкаського ун-та. Сер. Філолог. науки. — Черкаси, 1999. — Вип.11. — С. 12-25.

83. Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / под ред. А. Г. Качкаевой. – М., 2010. – 200 с.

84. Засурский Я.Н. Информационное общество, интернет и новые средства массовой информации // Информационное общество. 2001. № 2. С. 24-27.

85. Золотова Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова ; под общ. ред. Г. А. Золотовой ; РАН, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Фил. фак. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1998. – 528 с. – Указ. имен: с. 496–502. – Предм. указ.: с. 503–516. – Лит.: с. 478–495.

86. Иванов Е.Е. Афоризм как объект лингвистики: основные признаки // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2020. Т. 11. N 4. — С. 659 - 706.

87. Иванова Е.Ю. Логико-семантические типы предложений: неполные речевые реализации. – СПб., 2003.

88. Ильченко С. Н. Интервью в журналистике: как это делается: учеб. пособие / С. Н. Ильченко. — СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций», 2016. — 236 с.

89. Иссерс О. С. Дискурсивные практики нашего времени [Текст] / О. С. Иссерс; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования Омский гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского. — Москва: ЛЕНАНД,2014. — 262 с.

90. Казаковская В. В. Модусные вопросы (к проблеме избыточности) / Acta / Linguistica Petropolitana: Труды Института лингвистических исследований РАН. Т. VI. Ч. 2: Избыточность в грамматическом строе языка. — СПб., 2010.— С. 225-242.

91. Казаковская В. В., Хохлова, М. В. Вопросно-ответные единства, апеллирующие к точке зрения адресата. Acta Linguistica Petropolitana. —Труды Института лингвистических исследований, N. 11, 2015. — С. 401-438.

92. Каминская Т.Л. Арт-дискурс в региональных интернет-медиа // Вестник Новгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. № 4 (87), часть 1. С. 13-15.

93. Карасик В.И. О категориях дискурса // Языковая личность: социолингвистические и эмотивные аспекты: Сб. науч. тр. – Волгоград; Саратов: Перемена, 1998. – С. 185-196.

94. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность:институциональный и персональный дискурс. – Волгоград: Перемена, 2000. –С. 5 -20.

95. Карасик В.И. Языковая пластика общения: монография. — М.: Гнозис, 2021.— 536 с.

96. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. — Москва: Гнозис, 2004. — 331 с.

97. Касевич В. Б. Семантика. Синтаксис. Морфология. — М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1988. — 309 с.

98. Кашкин В.Б. Сопоставительные исследования дискурса // Концептуальное пространство языка: сборник научных трудов / Под ред. Е.С. Кубряковой. — Тамбов, 2005. — С. 337–363.

99. Кемаева, И.А. Метафорические концепты в языке английской и американской поэзии [Текст]: дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / И.А. Кемаева. – М., 2003. – 192 с.

100. Ким М.Н. Жанры современной журналистики. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2004. – 335 с.

101. Ковригина Е. А. Дискурсивные стратегии интервьюера (на материале американского Интернет-интервью) [Текст] / Е. А. Ковригина // Вестник Бурятского государственного университета. — 2008. — Вып**.** 11.— С. 85-90.

102. Когут К. Происхождение слова театр //[Электронный ресурс] URL: https://zen.yandex.ru/media/id/59498fa97ddde8e638fbf52d/proishojdenie-slova-teatr-5a8f4085a815f1ab4afd9498 дата обращения: 29.04.2020).

103. Кожемякин Е.А. Массовая коммуникация и медиадискурс: к методологии исследования // Научные ведомости Белгород. гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2010. № 2 (73). Вып. 11. С. 13-21.

104. Кожемякин Е.А. Медиадискурс // Электронный источник: URL: http://discourseanalysis.org/ada2_1/st20.shtml.

105. Колокольцева Т.Н. Культура диалогического общения (реплики-реакции в диалоге) // Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ «Грани познания». No1(2). Май 2009 [Электронный ресурс] URL: www.grani.vspu.ru (дата обращения: 29.04.2020).

106. Коньков В.И. Речевая структура газетных жанров: учеб. пособие. С.-Петерб. гос. ун-т, Фак. журналистики. – СПб.: Роза мира, 2004. – 219 с.

107. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. – М.: Педагогика-пресс, 1994. – 247 с.

108. Краснопѐрова Ю.В. Стратегическое взаимодействие в массмедийном дискурсе (на материале англоязычного интервью) / Ю.В. Краснопѐрова // Наука — Хабаровскому краю: материалы XII краевого конкурса молодых ученых. — Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2010. — С. 103-112.

109. Красных В.В. Основы психолингвистики: Лекционный курс. – М.: Гнозис, 2012. – 333 с.

110. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. – М.: Гнозис, 2002. – 282 с.

111. Кривоносов А.Д., Шевченко А.С. Понятие и структура театрального дискурса // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Серия Филология. 2011. №4 (Том 7). С.129-139.

112. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник МГУ. Сер.9. No1. Филология. — М.: Прогресс, 1995. — С. 1-31.

113. Кройчик Л.Е. Система журналистских жанров // Основы творческой деятельности журналиста / под ред. С.Г. Корконосенко. – СПб.: Знание, 2000. – С. 125-168.

114. Кубрякова Е. С Виды пространств текста и дискурса. / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова. // Материалы науч. конф. — М., 1997. — С. 15—25.

115. Кубрякова Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика — психология — когнитивная наука / Е. С. Кубрякова // Вопр. языкознания. — 1994. — № 4. — С. 26-34.

116. Кубрякова Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира / Е. С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. — М., 1988.— С. 141-172.

117. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. — М., 2004. — 560 с.

118. Кубрякова Е.С. О ментальном лексиконе: лексикон как компонент языковой способности человека / Е. С. Кубрякова // Актуальные проблемы современной лингвистики / сост. Л. Н. Чурилина. — М., 2007. — С. 327-342.

119. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике (обзор) // Дискурс, речь, речевая деятельность:

120. Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения / Е.С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика. Т.1.—М., 2001. — С. 72-81.

121. Кубрякова Е.С., Александрова О.В. О контурах новой парадигмы знания в лингвистике // Структура и семантика художественного текста. Доклады VII Международной конференции М.: 1999. – С. 186-197.

122. Кудрявцев Б.Н. Театр как социальный институт // Введение в театроведение: учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – С. 179-194.

123. Кузьмина С.Е. Понятие «синтаксический концепт» в лингвистических исследованиях // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 17 (271). Филология. Искусствоведение. Вып. 66. С. 87-90.

124. Кульчицкая Д.Ю. Мультимедиа и постмодернизм: попытка теоретического осмысления двух явлений // Медиаальманах. 2014. № 2. С. 12-16.

125. Куницына Н.В. Медиаформат как стилевой облик современной журналистики // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 11. – Орел: ОГИИК, ООО «Горизонт», 2013. – С. 183-193.

126. Куницына Н.В., Гурова Е.К. О некоторых тенденциях развития новых медиажанров // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 12. – Орёл: ОГИИК, ООО «Горизонт», 2014. С. 187-197.

127. Кысылбаикова И.М. Языковая репрезентация ядра и периферий концепта культура в языковом сознании носителей якутского и английского языка // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. — 2011. — С. 211-218.

128. Лаврова С.Ю. Формулы в текстовой парадигме (на материале идиостиля М. Цветаевой). — Монография. — М.: Прометей. — 1998. — 194 с.

129. Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда / Пер. с фр. М.: Русское феноменологическое общество, Логос, 1997. — 65 с.

130. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 387 – 415.

131. Лащук О.Р. Термин «формат» в массовой коммуникации // Вестник Московского ун-та. Серия 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 36-41.

132. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013 – 312 с.

133. Литвина Д.В. Театральная критика как фактор воспитания театра и зрителя // Омский научный вестник. 2012. № 2 (106). С. 128-130.

134. Лукина М.М. Технология интервью. – М.: Аспект Пресс, 2012. – 191 с. 95.

135. Макаров Д.И. Дискурсология: проблемы и вызовы сегодняшнего дня // Свободная мысль. – 2007. – No 6.

136. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. — М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. — 280 с.

137. Макеенко М.И. Формат в массовых коммуникациях: индустриальный подход // Вестник Московского ун-та. Серия 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 90-95.

138. Максимов В.И. Эволюция театральных идей // Введение в театроведение: учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – С. 27-70.

139. Масленникова Е. Фреймовое представление семантики текста // Лингвистический вестник. — Вып. 2. Ижевск: УМО «Sancta lingua», 2000. — С. 114-124.

140. Массовая культура на рубеже XX-XX1 веков: Человек и его дискурс. Сборник научных трудов/ Под ред. Ю.А.Сорокина, М.Р.Желтухиной. ИЯ РАН. — М.: «Азбуковник», 2003. — 366 с.

141. Минский М. Фреймы для представления знаний [Текст] / М. Минский. – М.: Энергия, 1979. — 151 с.

142. Миронова Н.Н. Дискурс-анализ оценочной семантики / Н.Н. Миронова. — М.: Тезаурус, 1998. – 158 с.

143. Невская М.А. Авторское право в издательском бизнесе и СМИ: практическое пособие / М. А. Невская, Е. Е. Сухарев, Е. Н. Тарасова. — Москва: Дашков и К°. —2008. — 296 с.

144. Нефёдов С.Т, Чернявская В.Е. Контекст в лингвистическом анализе: прагматическая и дискурсивно-аналитическая перспектива / Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. No 63. — Томск, 2020. — С. 83-97.

145. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). – Улан-Удэ, 1974.

146. Ольшанский И.Г, Мельникова О.В. Афористика как объект филологических исследований // Вестник МГЛУ. Выпуск 559. — С. 63-81.

147. Олянич А.В. Концепт как представление // Поволжский педагогический вестник. 2015. № 2 (7). С. 122-130.

148. Олянич А.В. Презентационная теория дискурса: монография. – Волгоград: Парадигма, 2004. – 507 с.

149. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесённость с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений./ Отв. ред. В.А. Успенский. — М.: Издательство ЛКИ, 2018. — 294 с.

150. Пастухов А.Г. Медиажанры и медиаформаты: к разграничению понятий // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 5 (68). С. 148 – 153.

151. Песочинский Н.В. Методология театроведения и театральная критика // Семинар по театральной критике: Учебное пособие. – СПб.: Издво СПбГАТИ, 2013. – С. 240-252.

152. Плотникова А. В. Средства связи компонентов диалогических единств [Текст] // Филологические науки в России и за рубежом: материалы Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). — СПб.: Реноме, 2012. — С. 157-159. —[Электронный ресурс] URL https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1731/ (дата обращения: 22.01.21).

153. Попова З. Д. Минимальные и расширенные структурные схемы простого предложения как однопорядковые знаки пропозитивных концептов // Традиционное и новое в русской грамматике: Сб. статей памяти Веры Арсеньевны Белошапковой. — М., 2001. — С. 219–226.

154. Попова З. Д. Сущность нового уровня // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. — 2015. — Т. 14, вып. 9: Филология. — С. 25–28.

155. Поспелов Г. С. Предисловие // Минский М. Фреймы для представления знаний. — М.: Энергия, 1978. — 151 с.

156. Постовалова В.И. Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции В.Гумбольдта. М.: Наука, 1982.- 223 с.

157. Праздников Г.А. Театроведение и наука // Введение в театроведение: учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – С. 7-27.

158. Пронина Е.Е. Психология журналистского творчества. – М.: Издво Моск. ун-та, 2003. – 320 с.

159. Руберт И.Б. Коммуникативно-прагматический аспект типологии текстов малых форм: на материале текстов кулинарного рецепта // Прагматический аспект предложения и текста. — Л., 1990. — С. 59-69.

160. Русакова О.Ф., Русаков В.М. PR-дискурс. Теоретикометодологический анализ. – Екатеринбург: УрО РАН, Институт международных связей, 2008. – 340 с.

161. Седельникова О.В. К определению типа дискурсивной организации русской журнальной периодики середины XIX в. // Вестник Томского государственного университета. Серия: Язык и культура. 2012. №1. С. 36-42.

162. Седов К.Ф. Дискурс как суггестия: иррациональное воздействие в межличностном общении. – М.: Лабиринт, 2011. – 336 с.

163. Сидякина А.А. Художественно-просветительские периодические издания (арт-журналистика) // Журналистика сферы досуга: учебное пособие 164 под общ. ред. Л.Р. Дускаевой, Н.С. Цветовой. – СПб.: Высш. школа. журн. и мас. коммуникаций, 2012. С. 123-131.

164. Синельников Ю. Г. Сегментация и кореференция как факторы языковой экономии в малоформатных текстах французской прессы / Ю. Г. Синельников, Е. В. Толстолуцкая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – No 1 (12). – С. 138-141.

165. Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка [Текст]: монография / Г.Н. Скляревская. – СПб., 1993. – 166 с.

166. Скребцова Т.Г. Лингвистика дискурса: структура, семантика, Прагматика. Курс лекций. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. — 312 с.

167. Славкин В.В. Заголовок в современном газетном тексте // Журналистика и культура русской речи. 2002. №1. С. 40-49. 127. Славкин В.В. Человек – это звучит…? // МедиаТренды, 2010. № 11(16). С. 8.

168. Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ (Серия «Дискурсология») – Екатеринбург: Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2006. — 177 с.

169. Солганик Г.Я. О структуре и важнейших параметрах публицистической речи (языка СМИ) // Язык современной публицистики. – М.: Флинта: Наука, 2005. – С. 13-30.

170. Стародумова Е.А. Синтаксис современного русского языка. — В.: Издательство Дальневосточного университета, 2005. — 142 с.

171. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – С. 35-73.

172. Стилистика газетных жанров // Г.Я. Солганик, М.К. Милых, В.П. Вомперский и др.; под ред. Д. Э. Розенталя. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – 229 с.

173. Суздальцева В. Н. (2018). Генерализующие высказывания как средство манипулирования сознанием массового адресата. Медиалингвистика, 5 (1), 60–72. Электронный ресурс https://doi. org/10.21638/11701/spbu22.2018.105. (дата обращения 20.02.2020).

174. Тарасов Е. Ф. К построению теории межкультурного общения // Языковое сознание: формирование и функционирование. — М., 1998. — С. 30-34.

175. Таршис Н.А. Театральная критика и театроведение // Введение в театроведение: учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – С. 161- 170.

176. Теория метафоры: Сборник: Пер. с анг., фр., нем., исп., польск. яз. М.: Прогресс. — 1990.

177. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. Учебное пособие. – М.: Аспект Пресс, 2011. – 320 с.

178. Тертычный А.А. О соотношении понятий: концепция, тип, профиль, формат издания // Вестник Московского ун-та. Серия 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 8-13.

179. Тимощук Е.А. Дискурсивный анализ как феноменологическая стратегия социокультурного описания // Вестник Пермского университета. Серия «Философия. Психология. Социология». — 2012. № 4. — С. 66-73.

180. Тураева З. Я. Лингвистика текста. — М., 1986. — 127 с.

181. Фахертдинова Г.Ф. Особенности тема-рематической организации различных видов текстов //Вестник Башкирского университета. 2010. Т. 15. No1 .- С. 99—101.

182. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике: Когнитивные аспекты языка. — Вып. XXIII. — М., 1988. — С. 52-92.

183. Фуко М. Археология знания. М., 1996.

184. функциональные и структурные аспекты: Сб. обзоров. М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 7-25.

185. Харьковская А.А. Коммуникативные стратегии в современном межкультурном пространстве // Когнитивные аспекты изучения языковых явлений в германских языках: Межвузовский сборник научных ста- тей / Под ред. А.А. Харьковской. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2000. – С. 81-90.

186. Ченки, А. Семантика в когнитивной лингвистике [Текст] / А. Ченки // Фундаментальные направления современной американской лингвистики / Под ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой и И.А. Секериной. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – С. 340-369.

187. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: Монография / Уральский государственный педагогический университет. — Екатеринбург, 2003. — 248 с.

188. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000): Монография / Уральский государственный педагогический университет. — Екатеринбург, 2001. — 328 с.

189. Шведова Н. Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // ВЯ. — М.: «Наука», 1956. — № 2.

190. Шевченко И.С. Речевой акт как единица дискурса: когнитивно-прагматический подход / И.С. Шевченко // Тверской лингвистический меридиан: сб. научн. статей. — Вып. 7: В мире языка. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. — С. 69–80.

191. Шпильная Н.Н. Диалогическая лингвистика в России: история становления и современное состояние// Культура и текст. — N 1(44). — 2021. — С. 159-173.

192. Beaugrande Robert de. Register in discourse studies: A concept in search of a theory // In Mohsen Ghadessy (ed.), Register Analysis: Theory and Practice. London: Pinter, 1993. –P. 7-25.

193. Lakoff, G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : University of Chicago Press, 1980. – 354 p.

194. Lakoff, G. The contemporary theory of metaphore [Текст] / G. Lakoff // Ortony, Andrew (ed.) Metaphor and Thought (2nd edition), Cambridge University Press, 1993. – P. 202-251.

195. Pro scenium. Вопросы театра: [сборник статей] / Российская акад. наук, Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Гос. ин-т искусствознания. - Изд. 2-е, испр. - Москва: URSS, 2007. - 412 с.

196. Stubbs M. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language. Oxford: Blackwell, 1983. 272 p.

Диссертации и авторефераты

1. Балаян А. Р. Основные коммуникативные характеристики диалога/А.Р. Балаян. —Автореф. дис. … канд. филол. наук.— М., 1971. —19с.

2. Бокова О. В. Малоформатный текст «сообщение о преступлении»: особенности его семантической и структурной организации: на материале актуальных немецкоязычных медиа-текстов/О.В.Бокова. — Диссертация … канд. филол. наук. —Воронеж, 2011. — 236 с.

3. Борботько Л.А. Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса/Л.А.Борботько. — Автореф. дис. … канд. филол. наук.— М., 2015. — 28 с.

4. Борзенко В.В. Российская театральная журналистика 1808-1991 гг. Историко-типологическое исследование/В.В.Борзенко. — Автореф. дис. … канд. филол. наук.— Воронеж, 2008. — 22 с.

5. Винокур Т. Г. О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи в современном русском языке/Т.Г.Винокур. — Автореф. дис. … канд. филол. наук.— М., 1953. —16с.

6. Гатина Ю.А. Дискурсивные характеристики британских образовательных сайтов (на материале приветственных обращений школьной администрации)/Ю.А.Гатина. — Диссертация … канд. филол. наук. — Самара. 2021. — 206 с.

7. Голованева М.А. Коммуникативно-когнитивное пространство русской драмы конца XX века/М.А.Голованева. — Автореф. дис. … канд. филол. наук.— Волгоград, 2013. — 40 с.

8. Груздева М.М. Театральный дискурс в современных российских СМИ: лингвостилистические особенности: лингвостилистические особенности/М.М.Груздева. — Диссертация … канд. филол. наук. — Москва, 2019. — 167 с.

9. Губанова И.Н. О природе театрального знака (Семиотические концепции)/И.Н.Губанова. — Автореф. дис. … канд. искусствоведения.— М., 1993. — 26 с.

10. Денисова Н. В. Рекламные жанры научно-образовательного дискурса / Н. В. Денисова. — Диссертация … канд. филол. наук. — Томск, 2008. — 230 с.

11. Драгун Е.М. Инфотейнмент как явление современной медиакультуры/ Е.М.Драгун. — Автореф. дис. … канд. культурологии. – М., 2015. — 30 с.

12. Дымант Ю.А.Соотношение первичности и вторичности в текстах произведений В.В. Набокова/ Ю.А.Дымант. — Диссертация … канд. филол. наук. — Воронеж, 2017. — 243 с.

13. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века/ О.В.Журчева. — Диссертация …д-ра филол. наук. – Самара, 2009. — 485 с.

14. Зверев А.И. Театральная лексика и терминология в политическом дискурсе (на материале русской и немецкой публицистики) /А.И.Зверев. — Автореф. дис. … канд. филол. наук.— М., 2015. — 26 с.

15. Земцова Л.А. Искусствоведческая рецензия как жанр массово-информационного дискурса/Л.А.Земцова. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — Волгоград, 2006. — 15 с.

16. Зиньковская А.В. Драматургический дискурс: теоретические и прикладные аспекты интерпретации/А.В.Зиньковская.— Автореф. дис. … д-ра филол. наук. —Майкоп, 2015. — 40 с.

17. Иванова И.В. Жанр интервью: формы бытования и языковые особенности/И.В.Иванова. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — Астрахань, 2009. — 24 с.

18. Исаченко О.М. Функционально-семантический класс глаголов поведения/О.М.Исаченко.— Диссертация … канд. филол. наук. — Новосибирск, 2000. — 208 с.

19. Карлик Н.А. Теоретические основы выявления суггестивного потенциала малоформатных афористических текстов/Н.А.Карлик.— Автореф. дис. … д-ра филологических наук. — СПб., 2013. — 28 с.

20. Князева Н. В. Семантико-синтаксические типы предложений с предикативным ядром N1-N1/ Н.В.Князева. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — Владивосток, 2006. — 23 с.

21. Комарова С.С. Семантическая компрессия в прагматике высказывания (на материале немецкоязычной прессы)/С.С.Комарова. — Диссертация … канд. филол. наук. — Самара, 2005. — 175 с.

22. Лаврова С.Ю. Художественно-лингвистическая парадигма идиостиля Марины Цветаевой/С.Ю.Лаврова. — Автореф. дис. … д-ра филологических наук.— М., 2000. — 47 с.

23. Липская В.М. Театральная критика как вид духовной деятельности в современной культуре/В.М.Липская.— Автореф. дис. … канд. философских наук. — СПб., 1994. — 17 с.

24. Литвина Д.В. Театр и театральная критика в культуре современного российского общества/Д.В.Литвина. — Автореф. дис. … канд. философских наук. —Омск, 2016. — 23 с.

25. Мотько М.Л. Метафора в метаязыке лингвистики: на материале английского языка/ М.Л.Мотько. — Диссертация … канд. филол. наук. — Горно-Алтайск, 2007.— 217 с.

26. Непомнящих Е.А. Синтаксические конструкции малоформатных текстов в современном русском языке: лингвокультурный аспект/ Е.А.Непомнящих. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — М., 2013. —24 с.

27. Нечаев К.А. Сообщения экономического содержания в немецкой прессе: Типологические особенности малоформатных текстов/К.А.Нечаев. — Диссертация … канд. филол. наук. — Тверь, 1999. —140с.

28. Нечепоренко Н.М. Категория информативности в малоформатном научном тексте энциклопедического характера: когнитивный и дискурсивный аспекты/Н.М.Нечепоренко. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — Тамбов, 2011. — 25 с.

29. Никонова Ж. В. Фреймовый анализ речевых актов (на материале современного.немецкого языка)/Ж.В.Никонова. — Диссертация …д-ра филол. наук. — Нижний Новгород, 2009. — 384 с.

30. Никтовенко Е.Ю. Семантика конфликтсодержащих паремий и афоризмов в лингвокогнитивном и лингвокультурном аспектах (на материале русского и английских языков)/Е.Ю.Никтовенко. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — Нальчик, 2015. — 22 с.

31. Олянич А.В. Презентационная теория дискурса/А.В. Олянич. — Автореф. дис. … д-ра филологических наук.– Волгоград, 2004. – 40 с.

32. Петрова Н.Ю. Особенности публицистических текстов малого формата (На материале кратких заметок журнала «The New Yorker»)/Н.Ю.Петрова. — Диссертация … канд. филол. наук.— Москва, 2005. — 195 с.

33. Плотникова Л.И.. Семантический потенциал текстов малой формы (На материале английского языка)/Л.И. Плотникова. — Диссертация … канд. филол. наук.— Тула, 2004. – 24 с.

34. Плотникова О.А. Стратегии контроля диалогического взаимодействия в интервью/О.А. Плотникова.— Диссертация … канд. филол. наук. — Омск, 2007. — 180 с.

35. Прокофьева Е.С. Бисубстантивные предложения с семантикой сходства и сравнения в современном русском языке /Е.С. Прокофьева. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — Москва, 2008. - 21 с.

36. Романова О.В. Адресованность и интертекстуальность газетного интервью как жанра журналистского дискурса/О.В.Романова. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — М., 2008. — 24 с.

37. Святогор И. П. Типы диалогических реплик в современном русском языке/И.П, Святогор. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. —М., 1997. — 20 с.

38. Старостина Е.В. Фреймовый анализ русских глаголов поведения (На материале ассоциативных реакций)/Е.В.Старостина. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. —Саратов, 2004. — 28 с.

39. Таюпова О.И. Коммуникативно-прагматическое варьирование в малоформатных текстах современного немецкого языка/О.И.Таюпова. — Автореф. дис. … д-ра филологических наук.— Москва, 2005. — 54 с.

40. Толстолуцкая Е. В. Структурно-прагматические характеристики текстов малого формата (на материале французской прессы)/Е.В. Толстолуцкая. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. —Белгород, 2013. – 20 с.

41. Турлова Е.В. Прагмалингвистические характеристики малоформатных текстов: на материале названий англоязычных учебно-методических пособий/Е.В. Турлова. — Автореф. дис. … канд. филол. наук. — Самара, 2009. — 30 с.

42. Тюрина Г.А. Фреймовый способ организации лексики в практическом курсе русского языка как иностранного/Г.А.Тюрина. — Диссертация … канд. филол. наук. — М., 2000. — 192 с.

43. Федосюк М. Ю. Имплицитная предикация в русской речи/М.Ю.Федосюк. — Диссертация …д-ра филол. наук. — М., 1989.

44. Шаройко О. И. Структура простого предложения в диалогической речи/О.И.Шаройко. — Автореф. дис. … канд. филол. наук.— Одесса, 1969. — 290 с.

45. Шевченко А.С. Театральный дискурс: структура, жанры, особенности лингвистической репрезентации (на примере русского, английского, бурятского языков)/А.С.Шевченко. —Диссертация … канд. филол. наук. — Санкт-Петербург, 2012. — 274 с.

46. Щербатых Е. Ю. Конструкции оценочной семантики в текстах современных англоязычных интервью / Е.Ю.Щербатых.— Автореф. дис. … канд. филол. наук.— Нижний Новгород, 2017. — 25 с.

Лексикографическая литература

1. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. 3. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. — М., 1996. — 245 с.

2. Лингвистический энциклопедический словарь / [Науч.-ред. совет изд-ва "Сов. энцикл.", Ин-т языкознания АН СССР]; Гл. ред. В. Н. Ярцева. - М. : Сов. энцикл., 1990. – 682 с.

3. Литературный энциклопедический словарь / [подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.]; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. - Москва : Сов. энцикл., 1987. - 750 с.

4. Немов Р.С.Психологический словарь / Р. С. Немов. - Москва: ВЛАДОС, 2007. - 559 с.

5. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова [ТСРЯ С.И. Ожегова]. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

6. Психология общения [Текст] : энциклопедический словарь / Учреждение Российской акад. образования Психологический ин-т ; под общ. ред. А. А. Бодалева. - Москва : Когито-Центр, 2011. – 598 с.

7. Русский ассоциативный словарь: [В 2 т.] / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева [и др.]; Рос. акад. наук. — М.: АСТ: Астрель, 2002. Т. 1: От стимула к реакции: Около 7000 стимулов. — 2002 (ГУП ИПК Ульян. Дом печати). — 781 с.

8. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический Проект, 2004. – 989 с.

9. Театр // Театральная энциклопедия (под ред. А. П. Маркова). — М.: Советская энциклопедия, 1961—1965. — Т. 5.

10. Термины и понятия лингвистики: Синтаксис: Словарь-справочник. — Назрань: ООО «Пилигрим». — 2011.

Список источников фактического материала

1. Дмитриевская М.Ю. Другие разговоры.— СПб.: Петербургский театральный журнал, 2018. — 536 с.

2. Дмитриевская М.Ю. Разговоры. — СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010г. — 648 с.

3. Режиссерский театр: от Б до Я. Разговоры на рубеже веков: сб. ст. / Авторы проекта и редакторы-составители А. Смелянский, О. Егошина. – М.: Аванта +, 2001. – 459 с.

4. Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века: сборник / Всероссийский форум "Театр: время перемен"; редакторы-составители Анатолий Смелянский, Ольга Егошина. - Москва : Московский художественный театр, 1999-.Вып. 1. - 1999. - 530 с.

Список электронных источников фактического материала

1. Вадим Дубовицкий: «В нашей стране антрепризе объявлена война» [Электронный ресурс] URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/person/467/ (дата обращения: 12.12.20).

2. Интервью обо всем. Павел Руднев. Часть первая URL: https://diletant74.livejournal.com/6364.html (дата обращения: 12.02.21).

3. Интервью театрального критика Н. Маркарян с режиссером Темуром Чхеидзе // 9.05.2013. — Петербургский театральный журнал (ПТЖ).

4. Ирина Апексимова: «Театр — это не страшно, это не нафталин!» URL: *https://www.culture.ru/materials/212113/irina-apeksimova-teatr-eto-ne-strashno-eto-ne-naftalin* (дата обращения: 1.11.20).

5. Новожилова Е. «Театр — это то, что возбуждает желание думать» — интервью с режиссером театра «Камин» Андреем Гвоздковым URL:

https://thewallmagazine.ru/interview-andrew-gvozdkov/ (дата обращения: 10.12.20).

6. Романцова О. «Любая формула существует для того, чтобы ее разрушить»URL: https://www.culture.ru/materials/254976/lyubaya-formula-sushestvuet-dlya-togo-chtoby-ee-razrushit (дата обращения: 22.01.21).

7. Романцова О. «Мы живем на стыке жанров: между трагедией и комедией» URL: *https://www.culture.ru/materials/254083/my-zhivem-na-styke-zhanrov-mezhdu-tragediei-i-komediei* (дата обращения: 31.10.20).

8. Сергей Алдонин: «Актёр должен подходить по группе крови» URL: *https://www.kino-teatr.ru/teatr/person/148/* (дата обращения: 12.12.20).

9. Софья Козич: Интервью с режиссером, лауреатом «Золотой маски» Яной Туминой. — 21.01.20г. Афиша плюс. «Драматургия в России — это противопожарное явление». Театральный критик Павел Руднев — о советской и постсоветской драматургии и пермской гонке за лидером URL: https://zvzda.ru/interviews/5ec715aceecd (дата обращения: 12.02.21).

10. Юрий Соломин: «Я убежден, что театр ни в какой реформе не нуждается!» URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/person/219/ (дата обращения: февраль 2021).

11. «Театр помогает разгадывать загадку жизни»: главред журнала «Театр» – о пандемии, иммерсивных шоу и провинциальной сцене» URL: https://mir24.tv/articles/16453220/intervyu-s-teatralnym-kritikom (дата обращения: март 2021.).

12. «Меня отделяет от Мейерхольда всего одно рукопожатие»

13. «Двигаться вперед интереснее». Интервью с режиссером Юрием Грымовым URL https://diletant74.livejournal.com/6364.html (дата обращения: январь 2021.)

14. «Интервью обо всем. Павел Руднев. Часть первая» URL https://diletant74.livejournal.com/6364.html (дата обращения: январь 2021.).

15. **«Театр» — журнал о театре.** URLhttp://oteatre.info (дата обращения: март 2021.).

16. **Театр и его история**. URL http://istoriya-teatra.ru (дата обращения: апрель 2021.).

17. **Сайт Школы-студии МХАТ**. URL https://mhatschool.ru (дата обращения: март 2021.).

18. **Сайт Московского художественного театра (МХАТ) им. А.П. Чехова**.

19. **Государственный академический Малый театр.** URL https://www.maly.ru (дата обращения: март 2021.).

20. **Театр им. Евгения Вахтангова.** URL https://vakhtangov.ru (дата обращения: апрель 2021.).

21. **Театр «Современник».** URL https://sovremennik-teatr.ru (дата обращения: март 2021.).

22. **«Театрал» - онлайн-журнал** URL **https://teatral-online.ru** (дата обращения: февраль 2021.).

23. **«Театральный калейдоскоп»** URL https://nteatru.ru (дата обращения: март 2021.).

Приложение 1

Таблица 1 – Признаки афоризмов

Конститутивные	
Структурные	Устойчивость, интертекстуальность, наличие конкретного автора
Семантические	Глубина/имплицитность, наличие слов-концептов, обобщённость, общезначимость, вневременность, претензия на истинность, законченность
Факультативные	
Структурные	Краткость, экспрессивность, легко запоминающаяся форма
Семантические	Парадоксальность

Таблица 2 – Сопоставление:

Театральная журналистика	**Театральная критика**
• Система жанров, объединённых театральной тематикой (Барнакурский 2007) • Литературно-художественный стиль (Коньков 1999) • Новые структуры и стандарты в области соприкосновения науки, информации и искусства (Орлова 2017)	• Один из факторов формирования коммуникации между театром и зрителем (Литвинова 2012) • Понимание критиками сути театрального искусства (Литвинова 2012) • Следование за театром и никогда впереди него (Литвинова 2012) • «Зеркало театра» (Смелянский 2000)

Приложение 2

Таблица 3 – Процентное соотношение формул

Авторская афористичная формула театральной коммуникации	Название-заголовок аналитического интервью	Цитата – афористичная формула в аналитическом интервью	Конситуативно обусловленная формула-сентенция аналитического интервью
Процентное соотношение формул в корпусе проанализированных текстов	**21%**	**11%**	**68%**

Таблица 4

Общее число проанализированных интервью	Процент формул с концертом «Театр»	Процент формул с концертами «Актёр» и «Режиссёр»	Процент формул с другими концептами
381 (100%) (334 формулы)	**65%**	**18%**	**17%**

Приложение 3

Таблица 5 - Признаки авторских афористичных формул театральной коммуникации

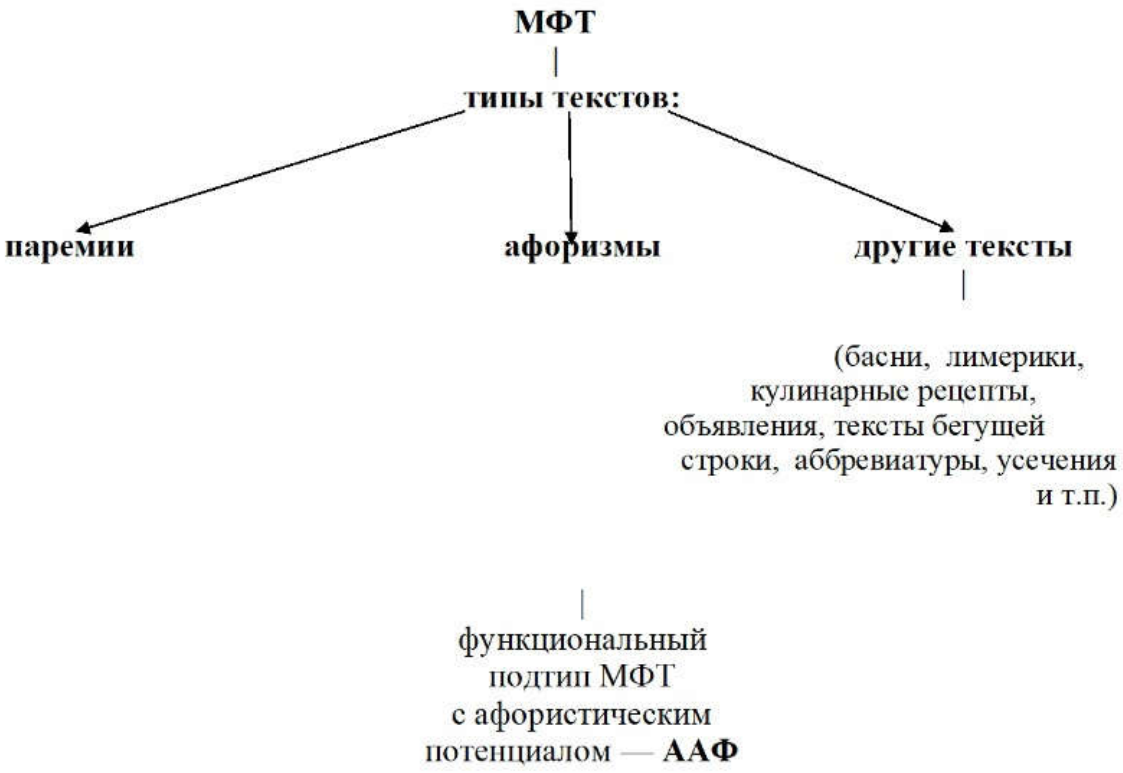
Структурные признаки	**Семантические признаки**	**Функциональные признаки**
Подтип МФТ Малый объём Бисубстантивное предложение, построенное преимущественно на основе ССПП: • «N1-N1» • «N1- это N1» • «N1 есть N1» • «N1 не N1» и т.п.	Афористичность Семантическая структура конструкции, построенная на основе: • типовой логической пропозиции «характеризация, идентификация, сравнение» • индивидуальных пропозиций, формирующих метафорические синтаксические концепты	Конситуативно обусловленное высказывание Вторичный текст жанра аналитического интервью Вопросная или ответная реплика СФДЕ как минимального контекста употребления Авторская автористичная формула театральной дискурсивной практики Дискурсивно типологическое высказывание: • нарративно-оценочное • дескриптивно-оценочное • декларативно-оценочное

Приложение 4

Алгоритм анализа

Авторская афористичная формула (театральной коммуникации)

Место ААФ в структуре малоформатных текстов



Место функционирования ААФ

как конситуативно обусловленного высказывания




Жанр интервью
Аналитическое интервью
Другие виды интервью
театральное аналитическое интервью:
Интервьюеры (театральные критики, журналисты, пишущие о театре)
Интервьюируемые (представители театральной профессии)


Структура интервью
СФДЕ (вопросно-ответное диалогическое единство):
минимальный контекст для авторской афористичной формулы **театральной коммуникации**
коммуникативная единица театрального аналитического интервью

Типология ААФ театральной коммуникации (ААФтк):

1) **Местоположение** в структуре аналитического интервью:

- ААФтк — **заглавие**
- ААФтк — **цитата**
- ААФтк — **конситуативно обусловленная** конструкция вопросно-ответной реплики

2) **Концентуализация** ААФтк в семантике аналитического интервью:

- ААФтк — **метафорический синтаксический концепт бисубстантивного** предложения, построенного преимущественно на основе ССПП:

- «N1-N1»
- «N1- это N1»
- «N1 есть N1»
- «N1 не N1» и т.п

Базовыми **лексическими** концептами являются концепты «**Театр**» (**65%** употреблений) , «**Актер**», «**Режиссёр**» (**18 %** употреблений).

3) **Дискурсивизация** ААФтк как употребление в аналитическом интервью:

- **нарративно- оценочные** формульные высказывания
- **декларативно- оценочные** формульные высказывания
- **дескриптивно- оценочные** формульные высказывания

4) **Режимы употребления ААФтк:**

- **иронии**
- **языковой игры**
- **определенной референции**
- **неопределенной референции**

Приложение 5

Список сайтов по театральному искусству:

• **«Театр» — журнал о театре:** Портал представляет собой электронную версию одного из самых первых российских журналов, посвященных театральному и сценическому искусству.

• **Театр и его история**: Один из немногих информационных порталов Рунета, полностью посвященных истории театрального искусства. На главной странице вы сразу увидите все наиболее актуальные новости, связанные с театром. На данном сайте всех увлеченных театралов ждет также история как дореволюционного, советского и современного российского, так и зарубежного театра.

- **Сайт Школы-студии МХАТ**: На сайте размещается вся необходимая информация для знакомства с работой школы-студии.

- **Сайт Московского художественного театра (МХАТ) им. А.П. Чехова**:

Московский художественный академический театр, созданный еще в конце XIX века Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко, приглашает на свой сайт всех желающих приобщиться к прекрасному.

- **Государственный академический Малый театр**: Посетите данный сайт, чтобы быть в курсе всех так или иначе связанных с Малым театром событий и новостей. Читайте об истории его создания, театральной труппе прошлого века и современных актерах, режиссерах и музыкантах, интервью с ними.

• **Театр им. Евгения Вахтангова**: Российский театр, успешно сражающийся за сердца театралов и демонстрирующий публике множество талантливых актеров на протяжении уже почти сотни лет. Благодаря его официальному

сайту вы всегда будете в курсе новостей, сможете следить за театральными новинками, читать обзоры спектаклей, интервью и афишу будущих постановок.

- **Театр «Современник»**: Познакомьтесь с историей известного российского театра «Современник», который стал вторым домом для множества современных российских актеров и не только. Данный портал позволит всем пользователям ознакомиться с хрониками создания «Современника» и его судьбой на протяжении многих лет, а также с событиями, происходящими в нем, интересными спектаклями и упоминаниями в прессе.

• **«Театрал» - онлайн-журнал**: Данный сайт является онлайн-версией печатного журнала «Театрал». Он полезен для всех театралов страны, поскольку предоставляет самые интересные материалы на тему театрального искусства в Рунете. Здесь вы прочтете эксклюзивные интервью со звездами отечественного театра, уникальные статьи, посвященные театральному искусству, и актуальные новости.

- **«Театральный калейдоскоп»** — все о театре: Этот портал посвящен театру во всех его проявлениях. В меню справа можно найти самую основную информацию, представленную на сайте. Здесь размещены стихотворения, рассказы, юмористические очерки и анекдоты, песни о театре, а также интервью современных театральных актеров.

Приложения 6

Терминологический минимум

Малоформатный текст (МФТ) есть текст обозримый и наблюдаемый в самых мелких деталях, обладающий такими важными характеристиками, как отдельность, выделенность, формальная и семантическая самодостаточность, тематическая определенность и завершенность [Кубрякова год], интертекстуальность, прагматическая функциональность особого рода.

МФТ в основном представляет собой лаконичный, краткий или сверхкраткий текст, имеющий письменную форму реализации и состоящий минимально из одного слова, максимально — их 2-5 синтаксических конструкций [Непомнящих 2013].

Афоризм — лаконично высказанная, завершенная мысль, имеющая автора и содержащая в себе философский подтекст, неоднократно воспроизводимая другими людьми.

Структурная схема предложения — имеющий свою формальную организацию и свое языковое значение синтаксический образец, по которому может быть построено отдельное нераспространенное предложение.

Под структурной схемой понимается знаковое образование, планом содержания которого является некоторый синтаксический концепт, а планом выражения — адекватный данному содержанию набор синтаксических позиций» [Кузьмина 2010].

«Метафорический смысл» (условный, иносказательный, заключающий в себе переносное значение) включает в свой семантический объём следующие компоненты: 1) ассертивную часть значения, выраженную эксплицитно с помощью лексических и грамматических языковых средств; 2) инференциальную часть значения, смысл которого додумывается адресатом [Черкасова 2008].

Под моделью авторской метафорической формулы понимается структура метафорического смысла, составляющими компонентами которого являются **ассертивное** и **инференциальное** значение.

Авторская афористичная формула есть малоформатный текст с его базовыми характеристиками минимального объёма и сентенционным обобщением, обладающий **афористическим потенциалом,** но не обладающий **воспроизводимостью классического афоризма.**

Авторская афористичная формула представляет собой **авторскую метафору** тематики профессиональной сферы, с помощью которой постулируется определенное этико-эстетическое правило характеризации театральной коммуникации.

Авторская афористичная формула театральной коммуникации с точки зрения формы представляет собой преимущественно **бисубстантивное** предложение, построенное на основе авторской **сублогической** модели, базовой структурной схемой которого выступает схема «N1— N1».

Театральный дискурс понимается нами как **театральная коммуникация** с несколькими ключевыми составляющими, такими, как: **театральное представление** (спектакль), **первичный театральный текст** (авторское драматургическое произведение; его интерпретация в сценарии театрального представления); **вторичный театральный текст** (текст, интерпретированный вербально в жанре интервью с представителями театрального сообщества — театральными деятелями и театральными критиками по поводу какого-либо представления и театральной коммуникации).

Театральный дискурс как **функциональная сфера бытования текста,** как устного, так и письменного, характеризуется конкретной **прагматикой** применения и находит свое вербальное воплощение в **театральной дискурсивной практике**.

Театральная дискурсивная практика понимается как социальный опыт говорящих, данный в непосредственном общении в жанре интервью с представителями театральной коммуникации, действующими лицами которой выступают театральные критики (чаще в роли интервьюеров) и театральные деятели (в роли интервьюируемых).

Театральный дискурс с точки зрения его базовой составляющей есть **театральная коммуникация**, в структуре которой выявляется **театральный текст** и **театральное представление**.

Театральная коммуникация и есть способ актуализации театральной дискурсивной практики. Театральная дискурсивная практика характеризуется особым социальным статусом — наличием культурного контекста, в которой проходит ее осуществление.

Театральный текст есть текст, в котором сфокусирована информация, связанная с театральной деятельностью: это может быть сценарий будущего спектакля, запись режиссерской трактовки спектакля, звуковой текст репетиций, звуковой текст актеров, занятых в спектакле, звуковой текст режиссера с декораторами, художниками, осветителями, мастерами по костюмам, гриму и так далее. **Вторичный** театральный текст — текст по поводу представления, конкретного или инвариантного, выраженный вербально в жанре интервью с представителями театральной коммуникации.

Жанр **интервью** (публицистический жанр) рассматривается в театральной дискурсивной практике как **аналитическое интервью** - диалог журналиста или театрального критика с социально значимой личностью (представителем театральной коммуникации) — по актуальным вопросам театральной тематики.

Сверхфразовое вопросно-ответное диалогическое единство жанра аналитического интервью есть минимальный контекст для понимания авторской афористичной формулы театральной коммуникации.

Театральная критика отражает характер художественно-оценочной мыслительной деятельности; **театральная журналистика** — социально-оценочной мыслительной деятельности и реализуется в форме театрального медиадискурса [Груздева 2019].

Театральная журналистика есть система жанров, объединённых театральной тематикой [Банакурский 2007].

Театральная критика — один из факторов формирования коммуникации между театром и зрителем [Литвинова 2012]

Приложение 7

Авторские афористичные формулы театральной коммуникации

(Фрагмент)

ААФтк

с концептом «Театр»

1. **Репертуарный театр – это театр, у которого есть репертуар** [Эл. ресурс].

2. **Шагреневая кожа репертуарных театров будет сжиматься** [Эл. ресурс].

3. **Театр часто бывает эмиграцией от жизни** [Дмитриевская 2018, с. 80].

4. **Театр — это же такая вещь, которая живёт здесь и сейчас...**[Дмитриевская 2018, с. 206].

5. **Театр — забег на длинную дистанцию** [Дмитриевская 2018, с. 509-510].

6. **Жизнь театра — сообщающийся сосуд, его не заткнешь пробкой** [Дмитриевская 2010, с. 66].

7. **Дом — это территория хорошего уверенного покоя. А театр — территория непокоя, творения, насилия над собой, жертвенности** [Дмитриевская 2010, с. 210].

8. **Театр — авторское искусство, но становится обидно, когда пигмей «ушивает» костюм, который ему не по размеру, и выбрасывает лоскутки** [Дмитревская 2010, с. 377].

9. **Театр — это сообщество людей, объединённых каким-то особым желанием быть вместе и вместе с чем- то разобраться, даже не отдавая себе отчёта в важности намерений** [Дмитревская 2018, с. 254].

10. **Театр — это замена жизни** [Дмитриевская 2018, с. 414].

11. **Жизнь в театре — это замена жизни в жизни** [Дмитриевская 2018, с. 414].

12. **Театр — это инструмент для спасения** [Эл. ресурс].

13. **Жизнь без театра и вне театра была скучной, лживой и чересчур агрессивной** [Дмитриевская 2018, с. 498].

14. **Театр — искусство диалога, в котором важно «сыграть партнера»**[Дмитриевская 1, 2010, с. 5]

15. **Театр — это модель, образ человеческого бытия** [Дмитриевская 2013, с. 21].

16. **Надо работать в театре, где у тебя есть свое место. Когда ты начинаешь бороться за него — уходи в другое** [Дмитриевская 2010, с. 180];.

17. **Театр — чувственный разговор зрителя с таинственным источником...** [Дмитриевская 2010, с. 205].

18. **Театр — территория непокоя, творения, насилия над собой, жертвенности <…> Театр — не дом. Театр — сундук в комнате папы Карло** [Дмитриевская 2010, с. 210].

19. **Нынешний театр — это какой-то вид гастрономического удовольствия: я наслаждаюсь живым актером, он пробивает меня, и я испытываю катарсис...** [Дмитриевская 2018, с. 175].

20. **Театр — это же такая вещь, которая живёт здесь и сейчас...** [Дмитриевская 2018, с. 206].

21. **Театр — это сообщество людей, объединённых каким-то особым желанием быть вместе и вместе с чем-то разобраться, даже не отдавая себе отчёта в важности намерений** [Дмитриевская 2018, с. 254].

22. **Театр — модель развития, нам демонстрирует модель психологическую, поведенческую, энергетическую** [Дмитриевская 2018, с. 277].

23. **Театр должен образовывать людей, проливать свет на тьму невежества, он — лекарство для России** [Дмитриевская 2018, с. 277].

24.**Театр — пространственно-временной континуум, взаимоотношения времени и пространства двигают эту картинку** [Дмитриевская 2018, с. 423].

25. **Театр — это зона повышенного социального риска** [Дмитриевская 2010, с. 193].

26. **Но театр и есть разгадка человека** [Дмитриевская 2010, с. 331].

27. **Театр — это мой способ разговора с людьми** [Дмитриевская 2010, с. 340].

28. **Театр — это ещё какой-то горизонт, сверхзадача...** [Дмитриевская 2010, с. 343].

29. **Театр — это большая ответственность, маленькие деньги, да ещё по башке в итоге получаешь, а деньги-то нужны...** [Дмитриевская 2010, с. 358].

30.**Беда современного театра в том, что он воспринял догму, а не дух учения Станиславского** [Дмитриевская 2010, с. 400].

31. **Театр — искусство для зала в семьсот человек, это очень немного, сюда приходят те, кто хочет прийти** [Дмитриевская 2010, с. 439].

32. **Если нет драматического конфликта, нет художественного произведения. Если у театра нет конфликта с чем-то в жизни, с общей ситуацией — нет театра** [Дмитриевская 2010, с. 440].

33.**Театр — это броуновское движение, его надо учитывать, театр не должен превращаться в тимуровскую команду, но должна быть и центростремительная сила, взаимоуважение, в том числе со студентами** [Дмитриевская 2010, с. 444].

34.**Театр — самое бескорыстное дело из всех, что есть на белом свете** [Дмитриевская 2010, с. 444].

35.**У людей была отнята религия,и зрители приходили в театр — как в духовный храм. Человека выгнали из церкви — он сделал храм из театра, театр стал хранителем духовности [**Дмитриевская 2010, с. 513];

36. **У театра — свои категории, нельзя терять элемент непознанного, иррационального** [Дмитриевская 2010, с. 513].

37. **Отдельный театр — свой закон** [Дмитриевская 2010, с. 452].

38. **Театр — это игра, она не может быть без правил, и в нормальном варианте ты играешь не сам с собой, а с партнером — режиссером** [Дмитриевская 2010, с. 540].

39. **Театр — живой организм, все должно быть намечено. Когда человек намечает сроки — он психологически распределяется** [Дмитриевская 2010, с. 541].

40. **Сегодня театр - это то, что называет себя театром** [Эл. ресурс].

41. **Театр в России никогда не умрет. Природа русского человека соединяет в себе скоморошество и юродство** [Эл. ресурс].

42. **Театр не может быть музеем, даже если в нём собраны раритеты** [Эл. ресурс].

43. **Театр сегодня – зона повышенного риска, пространство постоянной турбулентности** [Эл. ресурс].

44. **Театр может быть любым: драматическим, документальным, аналитическим, психологическим, но главное, чтобы там присутствовал живой человек** [Эл. ресурс].

45. **Театр – это капиталистическое предприятие, а значит, должен думать об обновлении круга публики, ему нужно всё время находить сегменты, которые ещё не охвачены** [Эл. ресурс].

46. **Для профессионала театр — это работа, а для любителя — счастье** [Эл. ресурс].

47. **Театр — это человек, чувствующий время** [Эл. ресурс].

48. **Театр — это постоянное балансирование на грани между жесткой структурой и свободой, между дисциплиной и вдохновением, между порядком и беспорядком** [Эл. ресурс].

49. **Театр - это такое место, где философия перестает быть идеей, а становится живым, непосредственным опытом** [Эл. ресурс].

50. **Театр — это особая сфера деятельности, в которой человек может изучать жизнь** [Эл. ресурс].

ААФтк

с концептами «Актер», «Режиссёр»

1. **Актер — он сам по себе не такой интересный объект** [Эл. ресурс].
2. **Актёрская профессия – это клад для ребёнка, который не доиграл в детстве** [Эл. ресурс].
3. Харизматичный человек – это человек с внятной внутренней линией, которую он может донести до окружающих через общение, заразить своей идеей. **Харизматичный актёр – это человек, уверенный не только в своей внутренней линии, но и во внутренней линии своего персонажа, способный сделать его интересным, запоминающимся, ярким** [Эл. ресурс].
4. **Актёр – это вообще профессия довольно эгоистичная: мы впитываем, всё, что происходит вокруг** [Эл. ресурс].
5. **Актёрская профессия – это мощнейший мотиватор для развития: ты должен быть в прекрасной физической форме, интеллектуальной, духовной** [Эл. ресурс].
6. **Рождение спектакля – это интимное сотворчество режиссера и артиста** [Эл. ресурс].
7. **Думаю, что актер, как и театр, не имеет права быть несовременным. Иначе все бессмысленно** [Эл. ресурс].
8. **Актер для меня — это ключевой субъект** [Эл. ресурс].
9. **Актер — пустота, дудка, испытывающая радость от того, что в нее дуют...** [Дмитриевская 2018, с. 44].

10. Актер — это какая- то третья, замечательная, но и опасная природа [Дмитриевская 2018, с. 44].

11. Режиссура — это точно что-то противоположное расхлябанности [Дмитриевская 2018, с. 324].

12. Кто-то из великих режиссеров говорил, что *хороший актер — не обязательно хороший человек* [Эл. ресурс].

13. Режиссёр — это художественный лидер, который имеет какие-то художественные идеи (эфросовская мысль), и актеры, которые могут их понять, услышать и воплотить, — компания, обладающая чувством правды в современном контексте [Эл. ресурс].

14. Радостный режиссер – это радостный актер [Эл. ресурс].

15. Неслучайно большинство режиссеров — мужчины: им ведь тоже надо что-то рождать [Эл. ресурс].

16. Когда режиссеру хорошо, всему театру хорошо [Эл. ресурс].

17. Самые толковые режиссёры – это педагоги, потому что они в курсе, что происходит с молодёжью, в какое русло поворачивает культура, какие у общества запросы. Очень правильная формулировка была у Эфроса: «**Хороший режиссёр не имеет права не преподавать** [Эл. ресурс].

18. Самое главное для режиссера — фантазия, воображение. И умение эту фантазию превращать в реальность [Эл. ресурс].

19. У меня есть очень дурацкая, но чертовски точная метафора. **У тебя есть стаканчик лапши быстрозавариваемой. Стаканчик – это пьеса, лапша – это актеры. А режиссер – это кипяток** [Эл. ресурс].

20. Задача режиссера – удерживать стилистическое единство и вдохновение между всеми театральными службами, чтобы все всегда помнили, ради чего мы все это затеяли [Эл. ресурс].

ААФтк

с другими концептами театральной коммуникации

1. **В наше время мы все, люди искусства, — бизнесмены** [Эл. ресурс].
2. **Ментальность художников становится все более бесконфликтной** [Эл. ресурс].
3. **Искусство — это жест, который вызывает конфликт** [Эл. ресурс].
4. **Текст пьесы – это инструкция** [Эл. ресурс].
5. **Вся хорошая драматургия – о жизни и смерти, о любви и о бесконечной неловкости быть человеком, насколько странно быть человеком. То еще создание, конечно** [Эл. ресурс].
6. **Самый идеальный вариант для современного зрителя — это когда вечные темы вплетаются в темы современности** [Эл. ресурс].
7. **Классика — штука уже проверенная, и само название ее в афише вызывает меньше вопросов, чем название от современного автора** [Эл. ресурс].
8. **Объединяют страну не заводы, а культура** [Эл. ресурс].
9. **Декорация — среда обитания именно актеров** [Эл. ресурс].
10. **Сомнение — нормальное свойство человека, занимающегося творчеством, который вступает на новую территорию. Только об этом никто не должен знать** [Эл. ресурс].
11. **Хороший человек на сцене — это уже половина успеха** [Эл. ресурс].
12. **Ведь классика — это простота** [Эл. ресурс].
13. **Искусство — свободно, скованна — жизнь!** [Дмитриевская 2018, с. 156].
14. **Рабство может быть только добровольным** [Дмитриевская 2018, с. 254].
15. **Мобильник — злодей, от которого драматургия в ее классическом понимании может пострадать** [Дмитриевская 2018, с. 596].

16. Если профессионал — это тот, кто умеет быть свободным, создавать что-то невероятное и настоящее, то я, конечно, за профессионализм [Дмитриевская 2018, с. 93].

17. Импровизация — это есть движение, а критика — способность фиксировать движение [Дмитриевская 2010, с. 137].

18. Импровизация — это автопортрет, который человек рисует всю жизнь [Дмитриевская 2010, с. 126].

19. Чехов — уникальное явление, в мире нет театра, в котором не ставили бы его пьесы [Эл. ресурс].

20. Пьеса — как матрешка: открываешь один смысл, а в нем другой [Дмитриевская 2018, с. 136].