

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА С ФУНКЦИОНАЛЬНЫМ ПОТЕНЦИАЛОМ АВТОРСКОЙ РЕМАРКИ

В статье рассматривается взаимодействие базовых характеристик англоязычного драматургического дискурса с различными параметрами авторских ремарок. Фикциональность, стилизованность и диалогичность драматургического дискурса предопределяют появление в авторской ремарке гендерных аспектов и категорий эмотивности и оценочности.

Ключевые слова: драматургический дискурс, авторская ремарка.

Сегодня существует широкий круг исследований, посвященных изучению языка драматургических произведений, которые во многом сводятся к лингвистическому или литературоведческому анализу текстов пьес. Однако работы, рассматривающие драматургическое произведение с позиций дискурсивного анализа, малочисленны. Одно из фундаментальных исследований в данном русле датируется последним десятилетием XX века. В своей монографии В. Герман [1] описывает возможности дискурсивного подхода к анализу драматургических произведений. В центре внимания не просто «драматический диалог» [2, с. 34], по терминологии Б.В. Томашевского, но диалог как процесс взаимодействия («dialogue as interaction») [1, с. 2], то есть драматический дискурс («dramatic discourse») [1, с. 3]. Следует заметить, что во избежание погрешностей в толковании понятия мы считаем целесообразным использовать термин «драматургический дискурс», который однозначно отсылает нас к дискурсивному пространству драматургического произведения как в его письменном, так и сценическом воплощении.

Драматургическое произведение является неотъемлемой частью художественной литературы, что позволяет отнести драматургический дискурс к типу художественного дискурса и считать, что он обладает его характерными особенностями. Первой из них и, пожалуй, основополагающей является его «фикциональный» характер [3, с. 38]. Ю.М. Шилков рассматривает фикциональность художественного дискурса с позиций феноменологии Гуссерля, указывая на трансцендентальную способность такого дискурса порождать проблемы, понятия, идеалы, соотносимые со значениями реального мира, стимулируя при этом работу сознания и основываясь на обобщающих механизмах продуцирования текстов [3, с. 38]. Именно на таких механизмах основывается порождение художественного произведения, которое, по сути, представляет собой художественный вымысел. Последнее понятие тщательно изучал Дж. Р. Серль. В работе «Логический статус художественного дискурса» он отмечает, что существование художественного вымысла, а значит и художественного дискурса в целом, базируется на особом наборе конвенций, который

* © Лимановская И.Б., 2011

Лимановская Ирина Борисовна (irinalimanovskaya@yandex.ru), кафедра английской филологии Самарского государственного университета, 443011, Россия, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

позволяет автору порождать вымышленный художественный дискурс, обладающий критерием истинности, аутентичности [4, с. 34–37].

При построении основного элемента пьесы, воссоздающего речь персонажей, автор стремится максимально воссоздать аутентичную разговорную речь. Отсюда вторая дистинктивная черта драматургического дискурса – стилизованность представленной в нем разговорной речи.

Диалогические фрагменты пьесы можно рассматривать как письменную фиксацию разговорной речи, особенности которой драматурги стремятся воссоздать в своих произведениях в стилизованном формате, максимально точно воспроизводя лексические и грамматические особенности разговорной речи, что представляет определенные сложности. Реплики диалога различны по размеру и содержанию в зависимости от коммуникативной динамики и выстраиваются не по образцу [5, с. 13]. Однако, не являясь собственно «построенным текстом» [6, с. 48], диалог включает как составную часть «построенный текст» [6, с. 48], поскольку в разговорной речи, в неподготовленном диалоге говорящий использует ряд так называемых речевых образцов [6, с. 49], которые драматург может воссоздать в пьесе. Таким образом, признавая собственно возможность стилизации разговорной речи в драматургическом произведении, необходимо отметить другую сложность письменной фиксации разговорной речи, связанную с ее двухуровневой структурой. Любой речевой акт включает два этапа: имплицитный, в который входит интенция говорящего и сумма знаний, необходимых для понимания данного смысла, а также эксплицитный, то есть внешне выраженный, который помимо языковой части включает мимику, жесты и в целом вписан в коммуникативную ситуацию, а следовательно, ею обусловлен. Одним из первых внимание на невербальное сопровождение к высказыванию обратил Дж. Л. Остин, выделив среди средств, которые могут перейти в механизм эксплицитного перформатива, жесты, тон и модуляцию голоса [7, с. 34–37].

Экстралингвистическая обусловленность коммуникации приводит к тому, что отбор собственно языковых средств для оформления высказывания на эксплицитном уровне зависит от ряда объективных и субъективных факторов. К объективным факторам относится визуальный, то есть возможность повлиять на собеседника действием и увидеть по мимике и жестам, какое впечатление производит сказанное; более того, условная включенность окружающих предметов в разговор и сопровождение беседы действиями влияют на структуру высказываний, которые без ситуативной компенсации пустот, только со своим наличным составом становятся в своем смысловом отношении ущербными [8, с. 6–8]. Г.В. Колшанский выделяет ситуационные явления (например, предметное окружение в момент говорения), которые выступают своего рода внешним фоном, и ситуационные маркеры – «факторы субъекта», то есть выделение, подчеркивание информации с помощью различных движений и указаний говорящего [9, с. 52]. Таким образом, в реальных условиях устной коммуникации целый ряд объективных факторов «оказывают на коммуниканта комбинированное воздействие, которое очень сложно, а часто невозможно передать средствами письменного языка» [10, с. 132].

Субъективные факторы подразделяются на стабильные и переменные, которые, в свою очередь, связаны с социальным и психологическим портретом личности [8, с. 9–11].

Таким образом, значительную сложность при передаче разговорной речи на письме представляют компоненты коммуникативной ситуации, обеспечивающие ее функциональный потенциал и влияющие на генерацию и развитие текста диалога. Эмоциональные аспекты общения, которые по традиции находят отражение

в жестах коммуникантов, в особенностях их речевого поведения в условиях драматургического дискурса фиксируются на письме при помощи авторских ремарок.

Из вышеизложенного с очевидностью можно определить такую функцию авторской ремарки, как компенсация информации, поступающей по визуальному каналу, при устном протекании разговорной речи и недоступной при ее письменной фиксации. Она также может служить авторским комментарием по сценическому воплощению пьесы, который обеспечивает выражение авторского отношения к происходящему на сцене через оценочную парадигму языковых средств. Приведем примеры авторских ремарок в компенсаторной функции:

РНА: Here they shoot. Salisbury and Sir Thomas Gargrave fall down (Shakespeare, p. 6).

СНА: They enter the study (Goldsmith, p. 90).

СА: Closes door (Pl. for Read., p. 4).

Драматург не только описывает действия персонажей на сцене, но и дает собственное видение сценического воплощения пьесы, свой комментарий к исполнению роли. Однако автор драматургического произведения не обязательно обладает навыками режиссуры, в связи с чем такой авторский комментарий по сценическому воплощению пьесы реализуется не в качестве конкретных указаний, но приобретает свою объективацию в категории эмотивности, включенной в авторскую ремарку. Драматург таким образом демонстрирует актерам и режиссерам, какого результата следует достичь, при этом предоставляя режиссеру и актерам право выбора средств достижения поставленных задач.

Категория эмотивности в авторских ремарках реализуется различными средствами и тесно связана с категорией оценочности и гендерными аспектами. Наиболее распространены случаи употребления эмотивов, обладающих ярко выраженной положительной либо отрицательной коннотацией:

РНА: Gloster offers to put up a bill; Winchester snatches it, tears it (Shakespeare, p. 13).

Интересно, что даже на раннем этапе развития англоязычной драматургии можно отметить гендерный аспект авторской ремарки. В пьесах У. Шекспира распространены эмотивные кинемы, принадлежащие к семантическому полю борьбы, которые используются автором при описании поведения персонажей-мужчин: *beating him* (Shakespeare, p. 723); *grappling with him* (Shakespeare, p. 707); *striking him* (Shakespeare, p. 892); *striking her* (Shakespeare, p. 845). Однако подобные же описания встречаются в отображении поведения женщин: *She gives the Duchess a box on the ear* (Shakespeare, p. 36); *She spits at him* (Shakespeare, p. 101); *She hales him up and down* (Shakespeare, p. 936). Более того, в приведенных примерах встречается описание вульгарного поведения и лексические единицы разговорного стиля.

Еще одной особенностью эмотивной составляющей авторских ремарок раннеанглийской (РНА) драмы является то, что почти все эмотивные кинемы, основанные на использовании глагола «kiss», относятся к мужчинам и связаны с выражением либо нежных чувств, либо почтения: *kissing her* (Shakespeare, p. 252); *kissing her again* (Shakespeare, p. 253); *kisses her* (Shakespeare, p. 552); *kissing her hand* (Shakespeare, p. 26). Мужские персонажи произведений У. Шекспира предстают более эмоциональными, они свободны в проявлении своих чувств: *gazes on her* (Shakespeare, p. 26); *Pericles: I loved you...* (*Takes hold of the hand of the princess*) (Shakespeare, p. 1036); *Regan plucks his beard* (Shakespeare, p. 909); *striking his head* (Shakespeare, p. 894); *tearing off his clothes* (Shakespeare, p. 906).

Чрезмерную эмоциональность мужских и излишнюю воинственность женских персонажей можно объяснить особенностями развития театра шекспировской эпохи, актерами которого были исключительно мужчины.

Англоязычные драматургические произведения последующего средненовоанглийского (СНА) периода уже отражают появление стереотипов поведения мужских и женских персонажей. Категория эмотивности приобретает гендерный признак и проявляется в авторских ремарках, сопровождающих реплики женских персонажей:

СНА: She walks about disordered (Congreve, p. 7); crying (Congreve, p. 18); embrace (Goldsmith, p. 37); A great shriek from the corner of the stage (Goldsmith, p. 57).

Эмоциональное поведение может проявляться различными способами: как видно из приведенных примеров, оно имеет различное структурное воплощение в авторских ремарках и при этом, как правило, используется применительно к женским персонажам. Категория эмотивности получила наиболее развитую парадигму языкового воплощения в авторской ремарке на этапе современного английского (СА) языка. Средства передачи гендерных аспектов также стали более очевидно маркированы в условиях современного англоязычного дискурсивного пространства.

Последней отличительной чертой драматургического дискурса является категория диалогичности, которая прослеживается не только на уровне формы драматургического произведения, но и в более широком диапазоне драматургического дискурса в целом. Дискурс всегда диалогичен, что отмечается всеми специалистами, которые работают в области дискурс-анализа, в частности, тезис о диалогичности дискурса убедительно аргументируется в работах В.И. Карасика [11, с. 226–232]. Специфическая черта драматургического дискурса – бинарный характер проявления диалогичности. Драматургическое произведение является средством общения автора и читателя, что раскрывается в трудах Ю. Лотмана, утверждающего, что искусство есть одно из средств коммуникации [12, с. 54]. Однако помимо внешней диалогичности, адресованности читателю, драматургический дискурс диалогичен и внутренне, поскольку представляет собой стилизованную разговорную речь, протекающую между участниками коммуникации. Более того, в данном случае мы можем говорить о диалогичности формы драматургического произведения, всегда включающего две составляющих в своем письменном бытовании. Как уже отмечалось ранее, диалог пьесы активно «взаимодействует» с авторскими пояснениями – ремарками. Эта особенность обусловлена центральной отличительной чертой драматургического дискурса, которая выделяет его в границах художественного дискурса. В отличие от любого другого художественного произведения пьеса предназначена для сценического воплощения, а не только для чтения, в связи с этим возникает потребность в авторских комментариях, адресованных актерам и режиссеру.

Сценическое воплощение пьесы является приоритетным для автора. В типологии В.Г. Адмони произведения драматургии относятся к тем типам художественных текстов, которые рассчитаны на звуковое звучание [13, с. 141–146], так называемые «тексты в звуковой массовой информации» [13, с. 141]. Однако в процессе развития драматургического дискурса прочтение становится все более значимым: если ранее письменная форма драматургического дискурса имела целевой аудиторией актеров и режиссера, то в настоящее время она также адресована и рядовому читателю.

Следовательно, авторская ремарка становится средством общения автора с читателем, почти единственным способом выражения авторского мнения.

Появляются пространственные ремарки, отражающие индивидуальный стиль автора. Так, например, портретное описание женских персонажей О. Уайльда предназначено для читателя, но не для режиссера:

Mabel Chiltern is a perfect example of the English type of prettiness, the apple-blossom type. She has all the fragrance and freedom of a flower. There is ripple after ripple of

sunlight in her hair, and the mouth of a child. She has the fascinating tyranny of youth, and the astonishing courage of innocence. To sane people she is not reminiscent of any work of art. But she is really like a Tanagra statuette, and would be rather annoyed if she were told so (Wilde, p. 8).

Присутствие в представленной ремарке разнообразных стилистических приемов (аллитерация, повтор, метафора, оксюморон, сравнение), а также необычная для данного типа малоформатных текстов временная сетка, включающая употребление сослагательного наклонения, свидетельствует о том, что эта ремарка адресована читателю и является средством выражения авторской позиции. Драматургу удается представить не только портрет своего персонажа, он даже делает зарисовку предполагаемых реципиентов (sane people), противопоставляя им себя как художника.

Осознавая расширенные возможности авторских ремарок, современные драматурги часто используют их синергетический потенциал, например, отображая внутреннее состояние персонажа не в одной ремарке, а в нескольких, которые могут быть расположены в определенном пространственном отдалении друг от друга, что позволяет драматургу изображать эмоции в динамике, в различных ракурсах, давая при этом собственную оценку происходящего.

Таким образом, с одной стороны, фикциональность и стилизованность драматургического дискурса влекут за собой детализацию и объективацию ситуации общения в тексте авторской ремарки. Этим обусловлена присущая авторской ремарке категория эмотивности, а также актуализация ее гендерного аспекта. Автор стремится максимально детально дать не только физический и социальный портрет персонажа, но и его психологический портрет. С другой стороны, бинарная диалогичность драматургического дискурса ведет к тому, что авторская ремарка остается единственным средством общения автора и читателя, а следовательно, служит объективной предпосылкой для реализации категории оценочности. Более того, как показывают наши наблюдения, в современном англоязычном драматургическом дискурсе прослеживается развитие синергетического потенциала авторских ремарок, что позволяет им выстраиваться в образования высшего порядка. Важно подчеркнуть, что в результате дискурс-анализа авторских ремарок из выборки были обнаружены коммуникативные ситуации, когда такого рода гипертекст функционирует параллельно с диалогическим пространством пьесы, что является свидетельством влияния авторских ремарок на целенаправленное формирование англоязычного дискурсивного потенциала драматургического произведения в целом.

Библиографический список

1. Herman V. *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*. London; New York: Routledge, 1998.
2. Томашевский Б.В. *Теория литературы. Поэтика*. М.: Аспект пресс, 1999.
3. Шилков Ю.М. О природе фикционального дискурса // Я. (А. Слинин) и МЫ: к 70-летию профессора Ярослава Анатольевича Слинина. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002.
4. Серль Дж.Р. Логический статус художественного дискурса // *Логос*. 1999. № 3. С. 34–47.
5. Vuzarov V.V. *Essentials of Conversational English*. Moscow, 1998.
6. Изенберг Х. О предмете лингвистической теории текста // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. VIII. М.: Прогресс, 1978.
7. Austin J.L. *How to do things with words*. Oxford, 1962.
8. Девкин В.Д. *Диалог: немецкая разговорная речь в сопоставлении с русской*. М.: Высшая школа, 1981.

9. Колшанский Г.В. Паралингвистика. М.: Наука, 1974.
10. Орлов Г.В. Современная английская речь. М.: Высшая школа, 1991.
11. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002.
12. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Феникс, 2000.
13. Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994.

Список источников выборки и принятые сокращения

Ранненовоанглийский период (РНА):

1. Shakespeare W. The Complete Works. Wordsworth Editions Ltd., 1994. 1263 p. (Shakespeare).

Средненовоанглийский период (СНА):

1. Congreve W. The Double-Dealer. URL: <http://vos.ucsb.edu/Shuttle/eng-18th.html>. (Congreve).
2. Goldsmith O. She Stoops to Conquer. N.Y., 1968. 122 p. (Goldsmith).

Современный английский (СА):

1. Wilde O. Plays. М.: Presto, 1996. 288 p. (Wilde).
2. Plays for Reading: Using Drama in EFL. Washington D.C., 1994. 179 p. (Pl. for Read).

*I.B. Limanovskaya**

INTERRELATION OF ENGLISH DRAMATIC DISCOURSE AND FUNCTIONAL POTENTIAL OF THE AUTHOR'S REMARKS

The fictional and dialogic character of the dramatic discourse and the stylized character of the colloquial speech represented within its boundaries presupposes the existence of such categories as emotiveness and evaluation and gender aspects in the author's remarks. The interrelation of basic English dramatic discourse characteristics and various parameters of the author's remarks are studied and systematized in the article.

Key words: dramatic discourse, the author's remark.

* *Limanovskaya Irina Borisovna* (irinalimanovskaya@yandex.ru), the Dept. of English Language, Samara State University, Samara, 443011, Russia.