

туры личности». Многоплановость структуры личности предполагает взаимодействие рационального мышления, опыта и эмоциональной сферы, которое влияет на выбор того или иного основания при оценивании определенной ситуации деятельности;

3) принципа поступления информации в наше сознание. Не вся информация оказывается для нас важной и находится в фокусе нашего внимания;

4) ситуации оценки, куда входят ценностные основания, диктуемые субъекту деятельности или уже имеющиеся в его сознании, которые определяют его интересы, средства, порядок выполнения деятельности или действия.

Применение матрично-сетевого анализа позволило нам отразить многочисленные связи концепта «ПОРЧА» с теми концептуальными областями, которые служат источником его содержания и представить исследуемый нами концепт как совокупность не только предметных концептов, но и категориально-ценностных концептов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н. Ф. Современные проблемы науки о языке : учеб. пособие . – М. : Флинта : Наука, 2005. – 416 с. : ил.
2. Болдырев Н.Н. Прототипическая семантика как направление и метод лингвистических исследований // Проблемы современной филологии: Межвуз. Сб. науч. тр. Вып. 2. - Мичуринск: МГПИ, 2002. - С. 3-12.
3. Болдырев Н.Н., Куликов В.Г. О диалектном концепте в когнитивной системе языка // Известия РАН. Сер. Литература и язык. 2006. - Т. 65. - № 3. - С. 3-13.
4. Зализняк Анна А. Многозначность в языке и способы ее представления. – М., Языки славянских

культур, 2006. – 672 с.

5. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина – М.: Изд-во филол. фак. МГУ, 1996. – 245 с.
6. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М.: Языки славянской культуры, 2004. - С. 6-16.
7. Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) // Известия АН. Сер. Лит-ра и язык. 1997. - Т.56. - № 3 - С. 22-31.
8. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. – М.: Русские словари, 2000. – 416 с.
9. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23 Когнитивные аспекты языка. - М.: Прогресс, 1988. - С. 52-92.
10. Чекулай И. В. Функционально-деятельностный подход к изучению принципов оценочной категоризации в современном английском языке. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2006. – 236 с.
11. Jackendoff R. Semantics and Cognition. - Ldn., 1983. - 283 p.

E. Morozova

THE PRINCIPLES OF THE MATRIX ORGANIZATION OF THE CONCEPT “SPOILAGE” IN THE FRAME OF THE EVALUATIVE RELATIONS.

Abstract. The author tries to perform the concept “Spoilage” as the blending of different conceptual spheres which can be the source of its content. Much attention is paid to the principles of the matrix organization of the concept “Spoilage” in the frame of the evaluative relations.

Keywords: concept, conceptual spheres, matrix organization, evaluative relations

УДК 811.11

Петрова Н.Ю.

ВВОДНЫЕ АВТОРСКИЕ РЕМАРКИ: У ИСТОКОВ СТАНОВЛЕНИЯ КАНОНА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ДРАМЫ)

Аннотация. В статье впервые с когнитивно-дискурсивных позиций исследуется такой особый текст в тексте английской драмы, как вводные авторские ремарки. На материале драматических произведений У. Шекспира отдельно рассматривается архитектура сэттингов пьес и средства их языковой репрезентации.

Ключевые слова: английская драма, У. Шекспир, когнитивно-дискурсивные особеннос-

ти, текст в тексте, вводные авторские ремарки, сэттинг

Авторские, или сценические, ремарки – лишь часть обширного пласта крайне интересных и важных особенностей языка драмы, до сих пор находившихся на периферии исследовательских интересов и впервые подвергнутых нами когнитивно-дискурсивному анализу. Теоретической

базой для нас служат программные работы Е.С. Кубряковой [Кубрякова 2008; Кубрякова, Александрова 2008], в русле которых и написана настоящая статья. Её цель – осветить лингвокогнитивную и лингвокультурологическую специфику такого неотъемлемого элемента архитектоники пьес, как авторские ремарки. Мы не стремимся к исчерпывающей полноте, но надеемся, что ни один из значительных вопросов, относящихся к когнитивно-дискурсивной трактовке изучаемых текстов, не будет нами обойден.

Авторские ремарки определяются нами как комментарий драматурга по поводу происходящего на сцене действия. Как и любой другой текст, включенный в общий корпус драматургического произведения, ремарки служат единой цели его концептуального осмысления. Согласно канону построения организации драмы, авторские ремарки помещаются перед отдельными актами или сценами или же в самом корпусе пьес. По их месту в тексте пьес и характеру содержащихся в них сведений мы делим сценические ремарки на 1) вводные/интродуктивные ремарки, называемые нами для краткости сэттингом и 2) ремарки межрепликового характера, то есть тексты реплик, принадлежащих разным героям. Последние отражают как передвижение действующих лиц на сцене, так и особенности произнесения ими реплик. В самой архитектонике пьес и те и другие представлены с помощью специальной техники «текст в тексте», выполняющей роль структурной связи.

Хотя текстовый статус ремарок первого типа и носит достаточно условный характер, тем не менее он подкрепляется наличием у текстов актов и сцен «своего» заголовка (ср. «Акт I», «Сцена I»). Предваряя непосредственно сэттинг, такой заголовок может являться в некоторой степени и заголовком самого сэттинга (ср. с классическим определением текста И.Р. Гальпериным [Гальперин 2005]).

Особо важно отметить, что в условиях сценического дискурса авторские ремарки выполняют роль прагматических текстов с особой адресатностью. Совершенно очевидно, что в когнитивном плане данная часть формата знания пьесы предназначена не непосредственно её зрителю, а постановщику как главному выразителю авторских идей. Специфика адресатности неминуемо ведет к семантической отграниченности и графической маркированности (курсив, отбивка) таких текстов, что наглядно демонстрирует принадлежность ремарок и основного корпуса пьесы к разным семиотическим системам. Обратим внимание на то, что тексты сценических ремарок

не задуманы для того, чтобы быть напрямую услышанными зрителем: в соответствии с интенцией автора они подсказывают актеру, как должна реализовываться та или иная реплика. Поскольку языковая форма ремарок остаётся зрителю неизвестной, при сценическом воплощении они воспринимаются уже в опосредованном виде – то есть в результате визуального, акустического и паралингвистического осмысления основного корпуса текста.

В данной статье мы, в основном, остановимся на комментарии драматурга, освещающем момент до и сразу после открытия занавеса, то есть текста сэттинга как определяющего его сценическое начало. Среди них мы обнаруживаем полифункциональные интродуктивные ремарки как статичного, так и динамичного характера. Одна из важнейших функций таких ремарок – **информировать** постановщика о месте и времени драматического действия при последующей характеристике героев и ситуации в целом. Описываемая в ремарках обстановка создаёт атмосферу произведения и уже на начальном этапе может вызвать у адресата (зрителя) определенное ожидание.

Несомненно, каждая пьеса по-своему отражает воображаемый, вымышленный мир и преподносит его в виде системы своих неповторимых художественных образов, вокруг которых разворачивается драматическое действие. Здесь важно, что, помимо информирующей, ремарки выполняют и другую функцию, также касающуюся постановщика, – **воспроизвести реальность**, т.е. «представить мир как реальный, приблизить его по возможности к миру действительному, заставить зрителя поверить в истинность происходящего» [Кубрякова 2008, 8].

Собственно погружение в реальность на сцене осуществляется, в первую очередь, с помощью так называемого **сэттинга** (*setting*), который фиксирует хронотоп тех или иных сцен/картин (*scenes*). Намеренно используя в качестве рабочего термин «сэттинг», мы хотим тем самым подчеркнуть преимущественно **статичный характер** данного интродуктивного типа ремарок в противопоставлении тем сценическим ремаркам, которые в большей степени касаются передвижения действующих лиц или каких-либо особых способов озвучивания актерских реплик. Мы полагаем, что целесообразно разделить сэттинги на общие/глобальные, выводимые авторами перед актами, и частные/локальные, касающиеся места действия отдельных сцен.

Итак, сэттинг содержит «подсказки» постановщику и его помощникам о том, «что должен

увидеть зритель, когда откроется занавес, и какие декорации он должен предусмотреть для разворачивания действия» [Кубрякова, Александрова 2008, 41]. Благодаря данному тексту, в тексте ещё до начала театрального действия и появления на сцене актеров над реализацией авторского замысла работает целая команда работников сцены, возглавляемая режиссером. Фактически для них и вводятся «директивы» (ср. с англ. *stage directions*) драматурга, направленные на ознакомление с **экспозицией** совершаемого на сцене действия. **Визуальный** аспект играет здесь ведущую роль, поскольку касается такой проблемы, как предварительное оформление сцены (*staging*), куда входят декорации (*scenery*), бутафория/реквизит (*stage properties/props*), освещение сцены (*lighting*), а также костюмы актеров (*costumes*). **Звуковая** реализация подразумевает подготовку музыкального сопровождения пьесы (*background music*), а значит, и своевременного «подключения» различных шумов, которые могут быть как звуками природы (шум дождя, ветра), города, так и голосами за сценой и т.д.. Сюда можно отнести и использование некоторых спецэффектов.

Паралингвистическая реализация касается уже не сэттинга, а собственно действия: она следует из учета нюансов сценического дискурса, разворачивающегося между актерами, а именно их поведения на сцене, мимики, жестов. Здесь мы обнаруживаем и так называемые суперсегментные категории, связанные со способами озвучивания речи персонажей (придыхание, паузы, интонация). Ясно, что данный аспект получает свою реализации тогда, когда с появлением актеров начинается само сценическое действие. Тем не менее паралингвистическая реализация частично обнаруживает себя и во вводных ремарках, предваряющих сцены, особенно в плане комментария, касающегося первого выхода героев из-за кулис. Таким образом, кроме фиксации места действия в сэттингах «автор представляет действующих лиц, указывает, чем заняты персонажи в момент начала действия» [Домашнев 1989, 146]. Следовательно, ремарки могут приобретать и **динамический характер** при каноническом введении героев в действие (ср. ремарку *Enter*).

В классических пьесах сэттинг традиционно отражает аристотелевское триединство места, времени и действия. Независимо от того, основана ли пьеса на реальных исторических фактах или представляет собой вымышленный сюжет, её хронопические характеристики так или иначе находят в сэттинге своё более полное выражение, поскольку именно здесь драматург указывает, **где и когда** (последнее – не всегда эксплицитно) с героями пьес происходят те или

иные драматические события. Это необходимо, потому что человек/зритель «воспринимает все существующее вокруг себя обязательно в координатах времени и пространства» [Бабенко 2000, 74], и именно хронопические координаты служат для него основным ориентиром при восприятии происходящего на сцене.

Пространство в текстах, драмы, как и в других художественных текстах может быть самым различным [см. Бабенко 2000; Папина 2002, Валгина 2003]. При этом, при моделировании и конкретизации пространственных координат пьес, ведущая роль отводится **топонимам**, специально указанным авторами и создающим по мере развития сюжета монопические или полипические структуры.

Как правило, в качестве композиционно-речевой формы (термин В.В. Виноградова) сэттинг приобретает форму **прямого описания** с целью формирования у постановщика наиболее ясного представления о дальнейшем аудиовизуальном ряде спектакля. Именно поэтому в лингвистическом отношении вводные авторские ремарки – это обычно **простые бытийные тексты**, отличающиеся ясной структурированностью и лишенные каких-либо средств образности, т.е. метафор, символов, художественных сравнений. Они также характеризуются отсутствием какой бы то ни было эмоционально-оценочной окраски. Существенную роль здесь играет и тот факт, что лингвистические образы, создаваемые драматургом в авторских ремарках и предназначенные лишь для одного постановщика, в противном случае при постановке пьесы были бы утрачены и не дошли бы до зрителя [Домашнев 1989]. Грамматически такой сэттинг нередко бывает выражен одним номинативным предложением средним объемом в шесть слов (ср. с числом Дж. Миллера 7 ± 2). В нем главная роль отводится существительным, носящим назывной характер.

Определяя каноническую структуру сэттинга, мы, так же как и при анализе большинства пьес, заключенных в пьесе, опираемся на драматургические произведения У. Шекспира и его современников. При анализе сценических ремарок таких текстов мы стараемся учитывать и специфику их оформления*, связанную с возможным коэффициентом ошибочных записей са-

* Это касается того факта, что читатель нашего времени имеет перед собой **сводные тексты** пьес, синтезирующие три известных варианта изданий Шекспира: quarto 1603 и 1604 годов и опубликованное уже после смерти драматурга фолио 1623 года. Современные издания учитывают все ремарки первопечатных текстов и, сверх того, дополняют их различными указаниями, вытекающими из текста речи персонажей [Аникст 1960, 580-581].

мих текстов, отсюда – и некоторые трудности их языкового анализа.

В целом глобальные и локальные сэттинги во всех тридцати семи пьесах Шекспира носят достаточно однотипный характер. Глобальный сэттинг, ограничивающийся лишь номинативным указанием на пространственные характеристики действия и их возможные изменения, озаглавлен у Шекспира как *Scene* и помещается на одной странице с названием пьесы и списком действующих лиц, от которого его отделяет лишь пробел. Сэттинги в пьесах Шекспира наглядно показывают, что указание на место действия перед актами не сопровождается эксплицитным уточнением времени, как это можно было бы предположить. Например, в трагедии «Король Лир» сэттинг ограничивается одним словом *Britain*. Подобную лаконичность обнаруживают сэттинги «Макбета» (*Scene. – Scotland, England*) и «Гамлета» (*Scene. – Elsinore*) с той лишь разницей, что в первом случае указание на Британию как место драматического действия достаточно широко очерчивает географическое пространство пьесы. Во втором примере выделение двух разных крупных локуса – Шотландии и Англии – приводит к их некоторой противопоставленности (в «Макбете» это два отдельных государства). В «Гамлете» место действия ограничивается датским замком Эльсинор; отметим, что это не совсем точно передаёт статус реально существующего города Эльсинор, в котором замок носит название Кронберга. Все эти сэттинги заранее уведомляют о месте действия, разворачиваемом или в родной для Шекспира Англии, или в местах, расположенных географически близко от неё, что отражает естественный интерес любого автора к национальной истории в рамках своей культуры.

Задавая себе вопрос «О чем чаще пишут: о своем или чужом?», воспользуемся авторитетным мнением К.А. Долинина: «И писателя, и читателей в первую очередь должны занимать свои, современные проблемы» [Долинин 2007, 101 и сл.]. Однако, «чужие, экзотические края регулярно возникают в литературе <...> тем более что [такое] пространство в реальной жизни недоступно для читателя [или зрителя – Н.П.]».

Так и у Шекспира: глобальный сэттинг фиксирует пребывание действующих лиц в самых разных точках земного шара, а это, в свою очередь свидетельствует о несомненной осведомленности автора в области географии и истории. В своих пьесах драматург с разной степенью топонимической детализации называет регионы и города, многие из них – итальянские (Венеция, Верона, Падуя). Так, в «Венецианском купце» Шекспир выводит сразу несколько

локусов: *Scene. – Partly at Venice, and partly at Belmont, the seat of Portia, on the Continent*. Образ динамического художественного пространства здесь предопределяется дальнейшим перемещением поименованных действующих лиц пьес из Венеции в Бельмонт, а именно поместье Порции на материке. Нельзя не заметить определенную последовательность изложения содержащихся в сэттинге сведений, которая, несомненно, имеет **иконический характер**. Автор заранее подготавливает постановщика к переключению действия на новую «картину» и показывает траекторию последующего передвижения действующих лиц в политопической структуре драматического пространства. При этом в сэттинге Шекспир обозначает Европу в соответствии с английской традицией как «континент», что придает всем происходящим событиям в пьесе некоторое свойство «быть наблюдаемыми из Англии».

Помимо общего глобального сэттинга, предваряющего всё действие пьесы, Шекспир, как правило, вводит несколько **локальных сэттингов**. В силу большого количества сцен и их частой сменяемостью подобную смену сэттингов Шекспир непосредственно связывает со сценой. Так, в «Ромео и Джульетте» пять актов, для которых действуют два глобальных сэттинга – итальянские города Верона (акты I-IV) и Мантуя (V). Акты включают в себя двадцать четыре сцены, каждая из которых получает лаконичное описание в двадцати четырех локальных сэттингах. По мере развития сюжета и перехода от сцены к сцене топонимы традиционно представлены от более крупных названий (стран, городов) к более мелким названиям (улиц), таким образом, пространство подвергается некоторому сужению. В «Ромео и Джульетте» локальные сэттинги отличаются от глобального, в частности, тем, что соответствуют не только реальному географическому положению, но и определяют части внешнего и внутреннего пространства пьесы. Это соответственно части города (*a street, a public place, an orchard garden*) и дома (*a room/ hall/ chamber in Capulet's house, Friar Laurence's cell*).

В текстах шекспировских пьес локальный сэттинг носит не только характер описания, но и регулирует выход актеров на сцену. Лингвистически это выражается закурсивленной авторской ремаркой **Enter...** (рус.: «Входит.../Входят...») при первом появлении героя/героев в той или иной сцене и **Re-enter...** – при повторном, например:

[*Enter Lady Macbeth.*

[*Re-enter Macduff.*

Добавим тут же, что выход героев со сцены выделяется в тексте пьес закурсивленной ре-

маркой *Exit* («Уходит»), если речь идет об одном лице. Грамматически это выражено формой 3-го лица единственного числа *exit* латинского глагола “exire”: [*Exit Sergeant, attended.*]

Если сцену покидают несколько героев, в тексте это передается грамматической формой *exeunt*, соответствующей форме 3-го лица множественного числа этого же глагола (рус.: «Уходят»):

[*Exeunt Macbeth and Lennox.*]

Обратим внимание на то, что, кроме самой текстовой ремарки, **курсивом** выделяется и союз “and”. В данном случае, фонографический приём **графона** [Скребнев 2003] выполняет указательную функцию, дополнительно выделяя форму множественного числа, которая использована в авторской ремарке. Ещё одной графической «подсказкой», манифестирующей в тексте пьес появление и уход героев со сцены, является **открытая скобка**, которая, в данном случае, представляет редкий пример парного пунктуационного знака, не имеющего пары. Эта традиция сохраняется многими драматургами, например, Шериданом и Уайльдом.

Итак, при введении зрителя в суть дела канонической чертой текстов ремарок классических пьес являлась их лаконичность, касающаяся как самих структур дескрипции, так и форм их семантической наполняемости. В этом отношении лаконичные авторские ремарки английского театра эпохи Возрождения значительно отличаются от своих более поздних аналогов, носящих уже более развернутый характер и представляющих необходимые (а иногда и избыточные) сведения в достаточно детализированной форме. Так или иначе, при открытии занавеса зритель видит, где будет разворачиваться действие, и может частично догадываться о дальнейшем его развитии.

ЛИТЕРАТУРА

- Аникст А.А. «Гамлет, принц датский»/статьи и примеч. к полн. собр.соч. У. Шекспира в 8-ми томах. Том VI. – М.: Искусство, 1960 г. – С. 571-663.
- Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000.
- Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2004.

- Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 3-е, стереотипное. – М.: Едиториал УРСС, 2005.
- Долинин К.А. Интерпретация текста. Французский язык: Учебное пособие. Изд. 3-е. М.: Издательство ЛКИ, 2007.
- Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста: (Нем. яз.: Учеб. пособие для студентов). – М.: Просвещение, 1989.
- Кубрякова Е.С. О методике когнитивно-дискурсивного анализа применительно к исследованию драматургических произведений (пьесы как особые форматы знания//Принципы и методы когнитивных исследований языка: Сб. научн. тр./ Отв. ред. Н.Н. Болдырев; ТГУ им. Г.Р. Державина. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. – С. 30-45.
- Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Драматические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы)// Изв. РАН. СЛЯ. 2008. №4. – С. 3-10.
- Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. Учебник для студентов журналистов и филологов. – М.: Едиториал УРСС, 2002.
- Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка: учебник для ин-тов и фак.иностр.яз./ Ю.М. Скребнев. – 2-е изд., испр. – М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2003.
- The Complete Works of William Shakespeare. Edited, with a Glossary by W.J. Craig. – H. Pordes, London, 1983.

N. Petrova

INTRODUCTORY STAGE DIRECTIONS: THE CONVENTION BEGINS (BASED ON THE MATERIAL OF CLASSICAL ENGLISH DRAMA)

Abstract. For the first time texts-within-texts of classical English Drama are analyzed from the cognitive-and-discourse point of view. The article focuses on linguistic and cognitive peculiarities of introductory stage directions. This approach helps highlight the main architectonic and linguistic characteristics of Shakespearian settings.

Key words: classical English Drama, linguistic and cognitive peculiarities, “text-within-a text”, introductory stage directions, setting