

7. Lakoff R. Language and woman's place. N.Y., 1975. 310 p.  
8. Miller C., Swift K. Words and Women. N.Y., 1977. 197 p.  
9. Oxford guide to British and American culture. Oxford, 2005. 536 p.  
10. Spender D. Man Made Language. London, 1980. 272 p.

УДК: 81'42

**Ершов М.В.**

*Московский государственный гуманитарный университет  
им. М.А. Шолохова*

## **ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ АВТОРСКОЙ РЕЧИ ВО ВНЕСЮЖЕТНОМ ВРЕМЕНИ**

**M. Ershov**

*Moscow State Humanitarian University named after M.A. Sholokhov*

## **THE FUNCTIONAL DEVELOPMENT OF THE AUTHOR'S SPEECH WHICH GOES BEYOND THE BODY TEXT OF THE PLAY**

*Аннотация.* В данной статье представлены результаты исследования, проведённого на материале пьесы английского драматурга Б. Шоу «Пигмалион», отображающие ту роль, которую играет авторская речь при передаче основной мысли, высказываемой автором в своём произведении. Раскрывается сущность драматургической авторской речи, которую зачастую приравнивают к ремарке, выступающей в роли уточняющей подсказки. В работе показано, что ремарка является всего лишь одной из составляющих частей драматургической авторской речи, которая подчас может выходить и за пределы основного текста пьесы.

*Ключевые слова:* авторская речь, внетекстовая ремарка, внутритекстовая ремарка.

*Abstract.* The article describes the results of the research which reflects the role of the author's words in the play. The work reveals the very essence of the author's dramatic speech concentrated in Preface and Sequel of "Pygmalion" by B. Shaw which overpasses and constitutes the single unit of textology. It has been shown that the conventional remarque in drama is only one of the elements constituting the author's speech.

*Key words:* the author's words, extra-text remarque, in-text remarque.

Тема авторской речи в драме давно является причиной многих дискуссий в лингвистике. Так, к примеру, Ю.А. Гущина говорит об особом статусе драматургической авторской речи, суть которой не может быть сведена ни к одному из имеющихся классических определений, в «прокрустово ложе» которых её пытаются безрезультатно втиснуть, так как не отвечает перечисленным в них признакам [1, 6].

Как правило, под *авторской речью* в драме понимают ремарку, которая в литературоведческих источниках обычно толкуется как «указание автора в тексте пьесы (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия» [2].

Традиционно ремарка в драме считается уточняющей подсказкой как для режиссёра, так и для актёров, помогая им понять, как лучше вести себя на сцене. При этом ремарки представляют собой преимущественно нейтральный вид лексики, описывая движения и жесты героев или окружающую их обстановку. Учитывая данный факт, возникает вопрос: покрывает ли ремарка авторскую речь драматургического вида полностью, то есть являются ли эти два термина тождественными [1, 6]?

Ответ на данный вопрос, на наш взгляд, наиболее полно раскрывается в пьесе Б. Шоу «Пигмалион», где автор отходит от принятых канонов классической драмы, значительно расширяя функциональную роль авторской речи в этом жанре. В первую очередь стоит отметить, что в тексте пьесы, помимо персонажей, выделяется также фигура повествователя, причём она не олицетворена кем-то из героев, а как бы отстранена от них, но вместе с тем присутствует рядом с каждым из них и обладает абсолютным знанием о разворачивающихся в пьесе событиях:

*He [Higgins] is of the energetic, scientific type, heartily, even violently interested in everything that can be studied as a scientific subject, and careless about himself and other people, including their feelings. He is, in fact, but for his years and size, rather like a very impetuous baby "taking notice" eagerly and loudly, and requiring almost as much watching to keep him out of unintended mischief. His manner varies from genial bullying when he is in a good humor to stormy petulance when anything goes wrong; but he is so entirely frank and void of malice that he remains likeable even in his least reasonable moments [7, 27].*

Эти весьма обширные данные об одном из главных героев пьесы – выдающемся фонетисте профессоре Генри Хиггинсе – читатель узнает не из реплики кого-либо из персонажей, а именно от повествователя, который прекрасно знает каждого из героев «Пигмалиона».

Кроме того, в пьесе можно найти и прямое обращение к читателям, которое идёт не через посредство речевых характеристик

выводимых персонажей, а непосредственно от автора, то есть процесс коммуникации не включает посредника, а идёт по непрерывающейся линии автор – читатель [1, 13]. Например:

*Let us follow the taxi to the entrance to Angel Court, a narrow little archway between two shops, one of them the Meiklejohn's oil shop. When it stops there, Eliza gets out, dragging her basket with her [7, 24].*

Эти факты уже сами по себе указывают на особую роль авторской речи в пьесе «Пигмалион» и не позволяют поставить знак равенства между ней и традиционной авторской ремаркой в драматургическом произведении.

Однако главным аспектом, на который здесь необходимо обратить внимание, является то, что часть своих слов сам автор выделяет как отдельную часть произведения во внесюжетное время, которое выходит за рамки основного текста пьесы и описывает действия, предваряющие или следующие после основных событий. Эти части получили у нас название внетекстовых вставок или ремарок. Сам автор обозначил их как *Preface* и *Sequel*. Это само по себе выделяет «Пигмалион» из ряда драматургических произведений, поскольку пьеса, как правило, не содержит ни вступления, ни заключения, так как эти элементы более характерны для прозы. Такой симбиоз разных жанров в рамках одного художественного произведения содействует более точному раскрытию мировоззренческой позиции автора в тексте, передаче читателю драматургом своего видения мира и своего взгляда на окружающую его действительность.

Мы полагаем, что совокупность всех указанных элементов образует в пьесе Б. Шоу авторскую речь как сложную и многогранную систему, способную доносить до реципиента основную идею произведения, идею возрождения личности, которая раскрывается не только в прямой речи действующих лиц, как в классической драме, но и через их личности, наиболее ярко отражающиеся в пьесе через слова автора. Для подтверждения данной точки зрения рассмотрим одного из главных

персонажей пьесы «Пигмалион», профессора Хиггинса. Выбор данного персонажа обусловлен тем, что обычно тема возрождения личности в пьесе Б. Шоу ассоциируется у читателя (зрителя) с образом Элизы Дулиттл, которая за пять актов проходит путь от безграмотной продавщицы цветов к герцогине. Что касается профессора Хиггинса, то с данным персонажем изменения происходят не так явно и активно. Именно поэтому раскрытие личности данного персонажа, а также отражение через него главной авторской мысли в произведении и представляет для нас наибольший интерес.

Именно этому действующему лицу практически полностью посвящена вступительная часть пьесы, *Preface*, где фигура профессора Хиггинса отражается через описание его реальных прообразов.

*He and Tito Pagliardini, another phonetic veteran, were men whom it was impossible to dislike. Henry Sweet, then a young man, lacked their sweetness of character: he was about as conciliatory to conventional mortals as Ibsen or Samuel Butler. His great ability as a phonetician (he was, I think, the best of them all at his job) would have entitled him to high official recognition, and perhaps enabled him to popularize his subject, but for his Satanic contempt for all academic dignitaries and persons in general who thought more of Greek than of phonetics... When I met him afterwards, for the first time for many years, I found to my astonishment that he, who had been a quite tolerably presentable young man, had actually managed by sheer scorn to alter his personal appearance until he had become a sort of walking repudiation of Oxford and all its traditions [7, 6].*

Здесь автор рисует перед зрителем образ человека, безусловно, талантливого, однако весьма сложного по своей натуре. При этом стоит отметить, что драматург прибегает к использованию таких художественных средств, как описание и повествование, а также вводит в эту часть себя самого как непосредственного участника событий. Все эти признаки свойственны произведениям прозаического жанра и указывают на неприни-

тельность *Preface* к драме. Автор не вводит его в основной текст пьесы, что и позволяет нам говорить об этой вступительной части как внетекстовой авторской ремарке.

Все упомянутые автором в *Preface* мысли по поводу своего персонажа находят своё подтверждение во внетекстовых вставках – авторских ремарках, которые сопровождают высказывания данного действующего лица, например, *rising abruptly and walking about, jingling his money and his keys in his trouser pockets [7, 66].*

При этом стоит обратить внимание, что характерные черты персонажа выражаются не через весь текст ремарки, а через отдельные слова. Анализ фактического материала показал, что наибольшей семантической окрашенностью обладает наречие. Слова, принадлежащие данной части речи, нередко используются в художественных произведениях для обозначения качества деятеля. Как правило, этот признак проявляется во время протекающего процесса, который имплицитно представляется как процесс говорения или действия. С помощью наречия можно дать хотя и незаконченную, но всё же довольно яркую характеристику того или иного персонажа. Так, если взять высказывания профессора Хиггинса в совокупности с сопровождающими их ремарками и сопоставить встречающиеся в данных ремарках наречия, то можно разделить их на следующие подгруппы: 1) уверенность в поведении; 2) быстрота действий; 3) громкая речь; 4) ораторские качества; 5) поведение; 6) отношение к тому, что не касается фонетики.

Сопоставив все эти качества, можно чётко представить себе портрет профессора Хиггинса как решительного человека, для которого характерна быстрота как в движении, так и в принятии решений. Это очень шумный и нетерпеливый человек, способный своим интеллектом и ораторским искусством поразить каждого вокруг себя, но который, однако, безразличен ко всему, что не касается его любимой науки – фонетики.

Данная точка зрения подтверждается словами самих персонажей пьесы, что является

особенно важным для сценической постановки пьесы, где не представляется возможным в полной мере отразить те идеи, которые Б. Шоу передаёт читателям посредством внетекстовых ремарок (*Preface* и *Sequel*).

Стоит уделить внимание ремаркам, которые относятся к другой части речи – именам существительным. В силу ограниченности объёма данной работы мы считаем необходимым обратить внимание лишь на тот факт, что посредством существительных в ремарках отражаются не только характерные черты главного персонажа пьесы, но также и главная идея произведения – возрождение личности, которая также находит своё развитие в лице профессора Хиггинса. Например, очень часто в ремарках, сопровождающих речь данного действующего лица, встречается существительное *surprise*, которое говорит вполне о многом. Профессора Хиггинса, человека, который уже многое видел за свою жизнь, удивила простая неграмотная девушка. Своим поведением она пробудила в нём интерес, который в дальнейшем полностью изменил судьбу не только Элизы, но и самого Хиггинса. Эти изменения как раз и позволяют сделать вывод, что основная идея пьесы проявляется в тексте через обоих главных персонажей пьесы.

Что касается ремарок, относящихся к другим частям речи (прилагательное и глагол), то они, как правило, только дублируют, а значит – подтверждают, мысли, выраженные во внутритекстовых ремарках посредством наречий и существительных.

Завершается же пьеса авторским заключением, *Sequel*, в котором Б. Шоу повествует о дальнейшей судьбе своих героев, а также высказывает свои идеи по поводу их взаимоотношений. Нас здесь интересует преобразование Хиггинса как личности, что также подтверждается автором.

Сравните: *That is all. That is how it has turned out. It is astonishing how much Eliza still manages to meddle in the housekeeping at Wimpole Street on spite of the shop and her own family. And it is notable that though she never nags her husband, and frankly loves the Colonel as if she were his fa-*

*vorite daughter, she has never got out of the habit of nagging Higgins that was established on the fatal night when she won his bet for him. She snaps his head off on the faintest provocation, or on none. He no longer dares to tease her by assuming an abysmal inferiority of Freddy's mind to his own. He storms and bullies and derides, but she stands up to him so ruthlessly that the Colonel has to ask her from time to time to be kinder to Higgins; and it is the only request of his that brings a mulish expression into her face. Nothing but some emergency or calamity great enough to break down all likes and dislikes, and throw them both back on their common humanity - and may they be spared any such trial! - will ever alter this [7, 146].*

Таким образом, в *Sequel* через описание поведения профессора Хиггинса напрямую подтверждается факт произошедших с ним изменений, позволяющих нам говорить и его возрождении как личности. В результате становится ясно, что посредством авторской речи драматург отображает ту главную идею своего произведения, которая открывает двери в его творческую лабораторию, давая возможность реципиентам познакомиться с его философско-мировоззренческой позицией. В пьесе «Пигмалион» Б. Шоу использует комбинацию сразу двух типов авторской речи: драматургической, отображённой через внутритекстовые ремарки, характеризующие персонажей пьесы, и прозаической, к которой относятся *Preface* и *Sequel*, где автор прибегает к таким художественным средствам, как рассуждение, повествование и описание. Данный приём позволяет автору наиболее полно отобразить главную идею пьесы, которую он не только кодирует в репликах персонажей, но и своим собственным «голосом» передаёт через описание их характерных черт, причём местами делает это от своего собственного имени, утверждая себя как одного из действующих лиц собственной пьесы.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Гущина Ю.А. Драматургический вид авторской речи как композиционный и структурно-семантический компонент текстологии: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2009. 188 с.

2. Кошевая И.Г. Текстологические структуры языка и речи. М.: МПШ им. В.И. Ленина, 1983. 169 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 685 с.
4. Луговская Е.Ю. Речевая структура сонета (на материале сонетов В. Шекспира): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М.: МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2005. 150 с.
5. Макарова В.А. Авторский ракурс как основа построения поэтического текста: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М.: МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2007. 169 с.
6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1987. 455 с.
7. Bernard Shaw. Pygmalion, Caesar and Cleopatra, English classical literature. СПб.: КАРО, 2008. 289 с.

УДК 81-114.4

**Киосе М.И.**

*Международный институт менеджмента ЛИНК*

## **КОГНИТИВНО-ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЗАЦИЯ АЛЛЮЗИВНЫХ МЕТАТЕКСТОВ**

**M. Kiose**

*International Institute of Management LINK*

### **COGNITIVE-FUNCTIONAL TYPOLOGICAL RESEARCH OF METATEXTUAL ALLUSIONS**

*Аннотация.* В статье последовательно выявляются когнитивные и коммуникативные особенности реализации аллюзивных заголовков на материале текстов публицистического характера. Аллюзивные заголовки рассмотрены как нарративно-ментативные структуры, представляющие собой средства сложной референции. Механизм вторичной номинации аллюзивной единицы описан автором в рамках когнитивных теорий. Выявив семантические компоненты, лежащие в основе вторичной номинации текста-источника, и основные типы его семантических модификаций, автор исследует коммуникативные стратегии создания вторичных аллюзивных метатекстов на их основе.

*Ключевые слова:* аллюзивные метатексты, когнитивное моделирование, коммуникативные стратегии, нарративно-ментативная структура, семантические модификации.

*Abstract.* The article presents a consistent analysis of cognitive and communicative aspects of allusive headings. The research has been carried out on the material of publicist texts. Allusive headings present a specific narrative-mentative structure functioning as a means of complex reference. The mechanism of allusion secondary nomination is investigated by means of cognitive methods. Having revealed the types of semantic components underlying secondary text formation and the basic types of initial text (allusion source) semantic modifications, the author considers communicative strategies of creating secondary allusive metatexts on the base of these modifications.

*Key words:* allusive metatexts, cognitive modeling, communicative strategies, narrative and mentative structure, semantic modifications.

Данное исследование выполнено в рамках когнитивной семантики и нацелено на разработку когнитивно-функциональной типологии аллюзивных единиц в метатексте.