

УДК: 81'42

Ершов М.В.

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

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ РАСШИРЕНИЕ РЕМАРКИ

M. Ershov

Sholokhov Moscow State University for Humanities

THE INCREASE OF THE FUNCTIONAL ROLE OF REMARQUES IN DRAMA

Аннотация. В статье представлены результаты исследования, проведённого на материале пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион», в процессе которого определялась роль авторских ремарок при анализе мировоззренческих концепций автора в произведении, а также их значимость при отображении характерных черт ключевых персонажей пьесы. При этом особое внимание уделяется анализу типа речи ремарок. Дело в том, что, вводя свои слова в основной текст пьесы, Б. Шоу использует комбинацию сразу двух типов речи – прозаической и драматургической. Это, в свою очередь, позволяет говорить о создании нового типа ремарок, которые не укладываются в каноны традиционной драмы.

Ключевые слова: ремарка, инвариант, функционально-смысловая зависимость.

Abstract. The article comprises the results of the research, done on the basis of Bernard Shaw's play «Pygmalion». It highlights the role of remarques when analyzing the author's ideological vision of the world. It also reveals significance of the data concerning remarques in conveying the key features of the main characters in the play. Special attention is paid to the type of speech used in the remarques. The thing is that putting his words into the play text body, B. Shaw combines two different types of speech genres – prose and drama. This fact makes it possible to speak about a new type of remarques which are not typical of drama in its traditional form.

Key words: remarque, invariant, functional semantic dependence.

Существует большое количество работ, посвящённых изучению драматургических текстов и рассматривающих данный жанр художественной литературы с различных точек зрения (например, работы Драгайцева Д.В., Филипповой М.В., Геворкян С.Г. и др.). Однако ни в одной из них, насколько нам известно, не встречается подробный анализ авторской речи, поскольку она, как правило, не проявляется в драме открыто. Поскольку конечной целью любой пьесы является её сценическая постановка, то именно это положение налагает на драматурга ряд ограничений, лишая, в первую очередь, его возможности использования тех различных литературных приёмов, которые доступны создателям прозаических произведений. Вследствие этого драматург вынужден раскрывать свою мировоззренческую позицию через реплики создаваемых им персонажей. Для восполнения этой возможности драматург использует ремарки как вспомогательное средство-подсказку для реципиента и актёров, поясняющую, в какой интонации должна произноситься та или иная реплика в монологе или диалоге, какое действие совершается персонажем при её произнесении или параллельно – во время слов других действующих лиц. Однако в современной драматургии наблюдается существенный «прорыв» из этих устоявшихся правил. Таким прорывом, на наш взгляд, является творчество Б. Шоу, и в частности – его пьеса «Пигмалион», которая по праву признана венцом его драматургии. Выбор нами для рассмотрения данного произведения объ-

© Ершов М.В., 2011.

ясняется следующими причинами: в своём произведении Б. Шоу кардинально меняет роль авторской ремарки, делает её не только технической подсказкой, но и самостоятельным элементом в рамках драматургического произведения, превращает её в инструмент, способный, даже независимо от прямой речи персонажей, раскрывать мысли и идеи, заложенные автором в своё сочинение.

Разработка данной темы позволила по-новому взглянуть на роль ремарки в драме, и дала возможность использовать её при написании курсовых, дипломных работ, в том числе и по смежным тематикам.

Авторская речь играет одну из ведущих ролей при построении драматургического произведения, что связано, в первую очередь, с уникальностью данного жанра. В драме, где доминирующее положение принадлежит речи персонажей, автору довольно сложно говорить своим «голосом», чтобы установить прямую связь с реципиентом. Вследствие этого основным началом драматургического текста в его традиционном представлении являются словесные действия персонажей, которые составляют непрерывную, сплошную картину происходящего на сцене. При этом, поскольку речь в драме тождественна воспроизводимому действию, то монологи, диалоги и полилоги действующих лиц протекают в том же времени, что и изображаемые события, являясь по своей сути не сообщениями, а действиями. В связи с этим герои драматургических произведений словесно «откликаются» на развёртывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение [5, 42].

Выбор произведения (пьеса Б. Шоу «Пигмалион») определяется также тем, что его трудно назвать традиционным в рамках драмы, поскольку, на наш взгляд, оно находится на своеобразном перекрёстке двух таких крупных литературных жанров, как драма и проза. Это подтверждается рядом характерных признаков, главным из которых оказывается авторская речь Б. Шоу, которая, с одной стороны, выделяет в пьесе фигуру повествователя, а с другой стороны, не олицетворена кем-то из действующих лиц пьесы

– она как бы отстранена от них, но вместе с тем присутствует рядом с каждым и обладает абсолютным знанием о разворачивающихся в пьесе событиях.

Приведём пример:

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 [6, 27].

По существу, авторская речь в пьесе «Пигмалион» обладает статусом ремарки. В литературоведческих источниках ремарка (от франц. *remarque* – замечание, примечание) 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. Как правило, ремарки – это весьма короткие указания, редко превышающие по своему размеру словосочетание или короткое предложение. Однако Б. Шоу включает в пьесу и абсолютно другой тип ремарок, представляющий собой подробный рассказ о месте действия разворачивающихся событий, физических действиях героев, их эмоциональных переживаниях, а также свои собственные рассуждения, напрямую обращаясь к читателям. Используя данный приём, автор создаёт абсолютно другой тип речи, больше характерный для прозаического текста.

Подтверждением данного положения является и тот факт, что большая часть информации, указанная в таких видах ремарки, не поддаётся сценическому воспроизведению, то есть не произносится вслух, но, будучи включёнными автором в основной текст пьесы, они могут быть определены как внутри-текстовые ремарки. Однако, наряду с ними, у

Б. Шоу имеются ремарки, которые мы считаем возможным назвать внетекстовыми.

В этом плане стоит поговорить о таком важном моменте, как наличие вступительной и заключительной части в «Пигмалионе». Драматургический текст, как правило, не включает в себя ни введения, ни заключения. Прологи, которые в какой-то мере можно сопоставить с введением, обычно отсутствуют в этом жанре литературного творчества, а если и встречаются (как, например, в некоторых трагедиях У. Шекспира), то служат цели предваряющей ремарки автора и объясняют суть конфликта [3, 15].

Однако ни вступление (Preface), ни заключение (Sequel) в «Пигмалионе» не относятся к таким пояснениям, а, судя по их содержанию, представляют собой философско-мировоззренческую концепцию автора относительно заложенных в пьесе идей, которые раскрываются в основном тексте произведения. Эти части можно охарактеризовать как внетекстовые ремарки, поскольку они даются драматургом в так называемом *внесюжетном* времени, которое выходит за рамки основного текста пьесы и описывает события, предваряющие или следующие после основных событий, описываемых в пьесе.

Представляя собой рассуждения самого автора, а также рассказ о жизни основных персонажей пьесы после событий, описанных в основном тексте, Preface и Sequel и по своему строению, и по типу речи относятся, безусловно, к прозаическому тексту, что ещё раз позволяет отмечать наличие смешения в рамках данной пьесы двух крупных жанров – драмы и прозы. Такой симбиоз, на наш взгляд, содействует более точному раскрытию мировоззренческой позиции автора в плане передачи читателю своего видения мира и своего взгляда на окружающую его действительность, средством реализации которого служит функциональная смысловая зависимость. Согласно концепции профессора И.Г. Кошевой, данное лингвистическое явление представляет собой комплексную единицу, которая проявляет себя как кодовая величина на глубинном уровне и как декоди-

рующая величина на поверхностном уровне. Причём на глубинном уровне функциональная смысловая зависимость реализует себя через авторский ракурс как кодирование представления сюжета, поданного в виде его прямолинейного раскрытия от начала до полного завершения [3, 17].

Авторский ракурс, в свою очередь, состоит из таких компонентов, как инвариант, семантическое ядро, центральное звено и смысловой узел.

Инвариант представляет собой слово, выражающее доминантное неизменное значение, выступая как наименьшая смысловыражающая единица, константная в своей основе и потому формообразующая во всех дальнейших закодированных модификациях создающегося автором сюжетного макета текста. Будучи в тексте наиболее логически акцентируемым словом, инвариант может выражаться путём своего неоднократного повторения в рамках довольно короткого отрывка произведения.

На поверхностном уровне декодирование функциональной смысловой зависимости происходит с помощью сюжетной перспективы, которая передаёт инвариант в виде вариантов (или вариативного окружения), в роли которых выступают языковые и речевые синонимы. Данная вариативность используется для того, чтобы инвариант не был по-разному оценен коммуникантами [2, 16].

Выражение инварианта через вариативное окружение идёт путём образования речевого комплекса, который в драматургическом произведении структурно может быть приравнен к мизансцене. Слияние нескольких речевых ситуаций такого плана приводит к созданию более объёмной речевой ситуации тематического плана, структурно равной сцене. При этом на глубинном уровне она соотносится с семантическим ядром, в котором имеет место последовательное столкновение и слияние ряда инвариантов, как бы нанизанных автором на единую, объединяющую их семантическую ось [4, 15].

В свою очередь, совокупность семантических ядер ведёт к появлению более крупного

образования на линии авторского ракурса, а именно центрального звена, реализующего более объёмные фразы сюжетного действия, объединённые уже не семантической осью, а логическим стрижнем, – звена, проявляющегося не в сцене, а в акте, представляя собой речевую ситуацию макротематического плана.

Вслед за этим следует последний, самый крупный элемент авторского ракурса, равный ситуации текстологического плана – смысловой узел, который можно охарактеризовать как заключительный момент, возникающий на основе объединения всех центральных звеньев в их пошаговом следовании, где наблюдается неразрывная слитность фабульной основы и мировоззренческой концепции автора [4, 15].

Подобная система выражения мировоззренческой позиции автора характерна и для «Пигмалиона». Передавая свои идеи различными расширяющимися компонентами глубинного уровня, от инварианта до смыслового узла, и раскрывая их через речевые ситуации от макротематической до текстологической с помощью сюжетной перспективы на поверхностном уровне, Б. Шоу подводит своих реципиентов к основной мысли, заложенной в пьесе – идее возрождения личности. Однако здесь автор вновь отходит от принятых канонических устоев в области драматургического текста. Дело в том, что свою философскую концепцию он параллельно передаёт и через внетекстовые ремарки (Preface и Sequel), отразив в них все основные компоненты авторского ракурса, и дешифруя их с помощью текста произведения.

Например, если взять одну из начальных мизансцен пьесы и выделить в ней инвариант, то результат будет выглядеть следующим образом:

THE MOTHER. How do you know that my son's name is Freddy, pray?

THE FLOWER GIRL. Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawtmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy athaht pyin. Will ye-oo py me f'them? [Here, with apologies, this desperate attempt to

represent her dialect without a phonetic alphabet must be abandoned as unintelligible outside London] [6, 11].

В этой мизансцене автор показывает всю «сущность» Элизы, изображая её безграмотной торговкой, выросшей и прожившей всю свою жизнь на улице. Собственно это и является здесь тем инвариантом, который на поверхностном уровне раскрывается вариативным окружением, представленным в виде реплик самой героини.

А теперь обратимся к словам самого автора, которые он приводит во вступительной части к пьесе:

The English have no respect for their language, and will not teach their children to speak it. They cannot spell it because they have nothing to spell it with but an old foreign alphabet of which only the consonants – and not all of them – have any agreed speech value. Consequently no man can teach himself what it should sound like from reading it; and it is impossible for an Englishman to open his mouth without making some other Englishman despise him. Most European languages are now accessible in black and white to foreigners: English and French are not thus accessible even to Englishmen and Frenchmen [6, 5].

Б. Шоу указывает на проблему безграмотности общества, уточняя через реплики Элизы и других персонажей пьесы, что этот вопрос касается не только его нижних слоёв.

Подобным образом автор раскрывает в своей речи идеи, заложенные в других компонентах авторского ракурса – семантическом ядре, центральном звене и смысловом узле.

Основную идею своего произведения Б. Шоу выражает через характеристику действующих лиц пьесы, которых он весьма детально описал во внутритекстовых ремарках, сопровождающих прямую речь персонажей, а также начинающих и завершающих каждый акт пьесы. Действующих лиц пьесы «Пигмалион» мы позволим себе разделить на несколько категорий: главные – профессор Хиггинс и Элиза Дулиттл, второстепенные – Альфред Дулиттл и Фредди, а также связующие – полковник Пикеринг и сестра Фредди Клара. В рамках данной статьи при-

ведём в качестве примера только основного персонажа – профессора Хиггинса.

Если взять его реплики и выделить из них ремарки, сопровождающие прямую речь персонажа, то можно составить весьма чёткий образ этого действующего лица, основанный на следующих характерных чертах: 1) уверенности в себе; 2) быстроте принимаемых решений; 3) силе голоса; 4) умению говорить; 5) характере поведения; 6) отношении к фонетике.

На основании этих черт профессор Хиггинс представлен как решительный человек, которому свойственны острота мысли и быстрота 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 и, наоборот, весьма ревностно и даже агрессивно относится ко всему, что её касается.

Все это является подтверждением мировоззренческой позиции автора, выраженной им во вступительной и заключительной части «Пигмалиона». Сравним информацию, полученную на основе анализа основного текста пьесы с тем, что говорит Б. Шоу в «Preface» и «Sequel». Так, в «Preface» автор описывает Генри Суита, который стал прообразом Генри Хиггинса:

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.

Pygmalion Higgins is not a portrait of Sweet, to whom the adventure of Eliza Doolittle would have been impossible; still, as will be seen, there are touches of Sweet in the play. With Higgins physique and temperament Sweet might have set Thames on fire. As it was, he impressed himself professionally on Europe to an extent that made his comparative personal obscurity, and the failure

of Oxford to do justice to his eminence, a puzzle to foreign specialists in his subject [6, 6].

В «Sequel» автор уже даёт характеристику самого профессора Хиггинса, без ссылки на его прообразы:

1) *To put it shortly, she [Eliza] knew that for some mysterious reason he had not the makings of a married man in him, according to her conception of a husband as one to whom she be his nearest and fondest and warmest interest. Even had there been no mother-rival, she would still have refused to accept an interest in herself that was secondary to philosophic interests. Had Mrs. Higgins died, there would still have been Milton and the Universal Alphabet* [6, 134].

2) *She [Eliza] could quarter herself on Wimpole Street because it had come to be her home; but she was quite aware that she ought not to quarter Freddy there, and that it would not be good for his character if she did.*

Not that the Wimpole Street bachelors objected. When she consulted them, Higgins declined to be bothered about her housing problem when that solution was so simple. Eliza's desire to have Freddy in the house with her seemed of no more importance than if she had wanted an extra piece of bedroom furniture [6, 137].

В результате становится ясно, что все основные мысли пьесы запрограммированы на глубинном уровне через авторскую речь с помощью *Preface* и *Sequel* и дешифрованы на поверхностном уровне в тексте самой пьесы через ремарки (внутритекстовые и внетекстовые ремарки).

Таким образом, в результате проведённого исследования, мы пришли к тому выводу, что авторская речь в драме наряду с традиционными ремарками внутритекстового характера, которые, как правило, выступают в роли коротких указателей на место действия и поведение персонажей, включает в себя ещё и *внешнетекстуальные* ремарки как особый вид авторской речи.

В пьесе «Пигмалион» Б. Шоу создаёт этот особый вид ремарки, ставя их как бы «на перекрестии» двух противоположных жанров – драмы и прозы. Средством создания этого вида ремарок является функциональная

смысловая зависимость. Включив в ремарку элементы прозаического текста (описание, обращение к читателю, ирония, метафора и т. д.), а также разделив их на внутритекстовые и внетекстовые, автор полностью раскрывает через них свою философско-мировоззренческую позицию, дублируя её прямой речью персонажей в основном тексте пьесы. В результате Б. Шоу создаёт абсолютно новый вид речи – прозаично-драматический, позволяющий ему наиболее объёмно раскрыть идею своего произведения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кошевая И.Г. Текстологические структуры языка и речи. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1983. 169 с.

2. Луговская Е.Ю. Речевая структура сонета (на материале сонетов В. Шекспира): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М.: МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2005. 150 с.
3. Радзивилова О.А. Структурно-семантические особенности комедийного жанра в драматургии (на материале комедий В. Шекспира): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М.: МГУ им. М.А. Шолохова, 2007. 181 с.
4. Фоменко Т.А. Фольклорные мотивы как основа построения ряда драматургических текстов: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М.: МГУ им. М.А. Шолохова, 2009. 157 с.
5. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
6. Bernard Shaw. Pygmalion, Caesar and Cleopatra, English classical literature. СПб.: КАРО, 2008. 289 с.

УДК 81`27

Зубарева Г.С.

Московский государственный областной университет

КОНЦЕПТ КАК ОСНОВА ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

G. Zubareva

Moscow State Regional University

CONCEPT AS A BASIS FOR LINGUISTIC PICTURE OF THE WORLD

Аннотация. В статье представлены некоторые результаты изучения концепта как базовой единицы языковой картины мира. В рамках данного исследования отображается соотношение двух картин мира – языковой и концептуальной. В ходе проведённого в представленной работе анализа предпринята попытка показать, что концептуальная картина мира относительно богаче языковой картины мира и представляет собой сложный комплекс из культурных, национальных и языковых особенностей человеческого сообщества, в то время как языковая картина мира формирует и регулирует поведение человека в окружающем его мире.

Ключевые слова: концепт, язык, окружающий мир, языковая картина мира, концептуальная картина мира.

Abstract. The article represents the results of research of concept as a basic category of linguistic picture of the world. Within the framework of this research a correlation of two world pictures is reflected, viz. linguistic and conceptual. As a result of the analysis in the present study, it is shown that the conceptual picture of the world is relatively richer, than the linguistic picture of the world and presents a difficult complex of cultural, national and linguistic characteristics of the human community, while the linguistic picture of the world forms and regulates a person's behavior in the surrounding world.

Key words: concept, language, outer world, linguistic picture of the world, conceptual picture of the world.