

ском языке. Вопросам изучения специфических и общетипологических свойств систем контактирующих языков следует уделять особое внимание в свете растущей значимости русского языка как языка межнационального общения на территории постсоветской России.

Литература

1. Введение в социолингвистику / А. Д. Швейцер, Л. Б. Никольский. М.: Высш. школа, 1978. 216 с.
2. Мустафина Д. Н. Функциональное развитие татарского языка и других региональных языков РФ и Европы в свете социолингвистической парадигмы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2012. 56 с.
3. Метлюк А. А. Взаимодействие просодических систем в речи билингва. Минск, 1986. 112 с.
4. Мамедов Э. Э. Контрастивно-типологический анализ просодики фонологических систем: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Баку, 1990. 53 с.
5. Вишневская Г. М. Интерференция и акцент (на материале интонац. ошибок при изучении неродного языка): дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1993. 481 с.
6. Блинова Е. А. Универсальное и специфическое в интонационном оформлении нейтральных и эмоционально окрашенных высказываний на неродном языке: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001. 197 с.

УДК 801:82.09-2

Московская Наталия Леонидовна, Каграманян Карина Олеговна

ФОРМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ПЬЕСЕ Д. Б. ШОУ «PYGMALION»

Статья раскрывает содержание понятия «жанровая специфика дискурса» в соответствии с определенной коммуникативной ситуацией. Основное внимание автор акцентирует на речевых средствах воплощения жанровой специфики драматургического дискурса на примере текста пьесы.

Ключевые слова: драматургический дискурс, жанр, диалог, реплики, ремарочный пласт, драматургический персонаж.

Moskovskaya Natalia Leonidovna, Kagramanyan Karina Olegovna

THE FORMS OF REALIZATION OF GENRE SPECIFICITY IN THE DRAMATIC PLAY DISCOURSE (BASED ON G. B. SHAW'S PLAY «PYGMALION»)

The article deals with the genre specificity of discourse in its correlation with a particular communicative situation. The author focuses attention on the verbal means of realization of genre specificity in the dramatic play discourse and provides examples based on the text of a play.

Key words: dramatic discourse, genre, dialog, remarks, dramatic character.

Последние десятилетия отмечены в лингвистике возрастанием исследовательского интереса к проблемам анализа языка как дискурса, т. е. языка в социокультурном контексте (Н. Д. Арутюнова, В. В. Богданов, В. З. Демьянков, Н. П. Неустроева, Т. А. ван Дейк, С. Слемброук, З. Харрис).

Несмотря на то что термин «дискурс» давно известен науке и активно используется в работах не только лингвистов, но и филологов, социологов, культурологов, психологов, антропологов, он остается одним из самых сложных и неоднозначных понятий, вызывает споры и дискуссии. В круг интересов попадают самые разные типы дискурса, что обусловлено общим «антропологическим поворотом» лингвистических исследований – подходом к языку и общению как модусу бытия человека [3, с. 225].

Драматургический дискурс занимает важное место в дискурсивной практике: в нем отражено все многообразие форм и видов речевого взаимодействия. Созданный через концепты и другие смыслопорождающие категории человеческого сознания, драматургический дискурс участвует в формировании социально-культурного и индивидуального опыта человека [5, с. 75].

Все больше в последнее время привлекают внимание работы, рассматривающие различные виды дискурсов с позиции жанровой специфики (и драматургическое произведение – не исключение), однако данные работы малочисленны.

Жанр представляет собой очень живое, мобильное образование, исторически эволюционирующее и меняющееся. Сохраняя свои основные признаки, жанры драматургии приобретают (или утрачивают) дополнительные особенности, откликаясь на развитие общих эстетических принципов, связанных с социокультурными процессами, происходящими в обществе.

Драматургическое произведение является неотъемлемой частью художественной литературы, что позволяет отнести драматургический дискурс к типу художественного дискурса и считать, что он отчасти обладает его характерными особенностями, которые раскрывают его жанровую специфику.

Первой из них и, пожалуй, основополагающей является его «фикциональный» характер [6, с. 38]. Ю. М. Шилков рассматривает фикциональность драматургического дискурса с позиций феноменологии Э. 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 [там же]. Часто идея или «проблема» произведения заложена в самом названии. Название пьесы задает рамку восприятия всего текста, актуализирует глобальный замысел автора. Так, например, проанализированная нами пьеса Д. Б. Шоу «Pygmalion» подтверждает данную идею: как известно, Пигмалион (др.-греч. Πυγμαλίων) – в греческой мифологии скульптор, который высек из слоновой кости статую Галатеи и полюбил её, а тронутая любовью автора к своему изваянию Афродита оживила статую, которая стала женой Пигмалиона.

Пьеса Бернарда Шоу построена отчасти по тому же принципу, где роль Пигмалиона отведена Генри Хиггинсу, талантливому ученому-лингвисту, а роль Галатеи уготована Элизе Дулиттл, уличной цветочнице, которая впоследствии становится прекрасной леди. Знакомство читателей и зрителей с героями пьесы происходит в самом начале, где автор вводит своих персонажей, что является характерной чертой любого драматургического произведения. Автор как бы сразу указывает на то, как мы должны воспринимать участников драмы: *The flower girl – цветочница, a sarcastic bystander – саркастический прохожий, the gentleman – джентльмен, Higgins – Хиггинс, Pickering – Пикеринг, Mrs Pearce – миссис Перс, the parlor-maid – горничная, Freddy – Фредди.*

При построении основного корпуса текста пьесы, воссоздающего речь персонажей, автор стремится максимально воссоздать аутентичную разговорную речь. Отсюда следующая дистинктивная черта драматургического дискурса – стилизованность представленной в нем разговорной речи. Понятие языковой личности позволяет соотнести духовный облик персонажа с определенным набором языковых умений и качеств, отличающих его речь. Ярким примером в произведении Д. Б. Шоу «Пигмалион» выступает Элизабет Дулиттл. Ее речь, облик, манеры – все говорит о ее происхождении, раскрывает ее языковую личность:

LIZA (overwhelmed). Ah-ah-ow-oo!

HIGGINS. There! That's all you'll get out of Eliza. Ah-ah-ow-oo! Nouse explaining.

Элиза (ошеломленная). А... у... у... у... о!..

Хиггинс. Ну вот! Это все, что можно выжать из Элизы. А... у... у... у... о! Объяснять ей что-либо – бесполезно.

Данный пример со всей очевидностью подчеркивает социальное происхождение главного персонажа, речь которого весьма ограничена лексически и демонстрирует явное незнание грамматики.

LIZA (rising reluctantly and suspiciously). You're a great bully, you are. I won't stay here if I don't like. I won't let nobody wallop me. I never asked to go to Bucknam Palace, I didn't. I was never in trouble with the police, not me. I'm a good girl...

Элиза (неохотно вставая, подозрительно). Невежа вы, вот кто. Не понравится мне здесь, так я и не останусь, а уж бить себя метлой никому не дам. Не просилась я в ваш Бэкнемский дворец. А с полицией никогда делов не имела, никогда. Я девушка порядочная...

В приведенном отрывке данная речевая ограниченность проявляется уже на грамматическом уровне (употребление двойного отрицания).

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 речи, что представляет определенные сложности. Более того, в приведенных примерах встречаются описание вульгарного поведения и лексические единицы разговорного стиля. Реплики диалога различны по размеру и содержанию в зависимости от коммуникативной динамики и выстраиваются не по образцу [7, с. 13].

Отличительной особенностью драматургического дискурса является наличие ремарочного пласта. 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 отноше-

нии ущербными [1, с. 6–8]. 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» [4, с. 132].

Субъективные факторы подразделяются на стабильные и переменные, которые, в свою очередь, связаны с социальным и психологическим портретом личности [1, 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.

Исходя из вышеизложенного, 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:

LIZA. Whood marry me?

HIGGINS (suddenly resorting to the most thrillingly beautiful low tones in his best elocutionary style). By George, Eliza, the streets will be strewn with the bodies of men shooting themselves for your sake before I've done with you.

Элиза. Да кто на мне женится?

Хиггинс (внезапно переходя на самые волнующие, низкие ноты своего голоса и к самым убедительным приемам своего красноречия). Клянусь вам, Элиза, еще прежде чем я успею обучить вас, улицы у вашего дома будут усеяны трупами мужчин, застрелившихся от безумной любви к вам.

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:

THE FLOWER GIRL (appalled). Oh, what harm is there in my leaving Lissan Grove? It wasn't fit for a pig to live in; and I had to pay four-and-six a week. (In tears) Oh, boo-hoo-oo...

Цветочница (ошеломленная). А что такого, если я уехала из Лисонгрова? Я там в конуре вонючей жила, – у свиньи хлев и то лучше, – а платила четыре шиллинга шесть пенсов в неделю. (Заливается слезами) О... о... о... ой... ой...

LIZA (snatching it). Here! You give me that handkerchief. He give it to me, not to you.

Элиза (вырывая платок). Еще чего! Отдавайте платок! Он не вам его дал, а мне.

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.

Наиболее яркой, 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 [2, с. 226–232].

Рамки данной статьи не позволяют нам приводить примеры диалогичности в силу их многочисленности. Отметим, что в анализируемом произведении эта форма является единственной с точки зрения построения текста. Вместе с тем следует сказать о разновидностях диалога.

Солилокви́й (лат. *solus* – один, *loqui* – говорю) – речь, адресованная к самому себе. Применяется автором для придания большего эффекта при передаче мыслей, переживаний, мотивов своих героев. В отличие от монолога солилокви́й позволяет раскрывать душу и внутренний мир персонажа, создает ситуацию, при которой он размышляет над своим положением, обнажает свое психологическое и моральное

состояние. Солилокий обычно произносится в момент важного этического выбора, в ситуации, осложненной психологическими и социальными требованиями. Солилокий представляет собой театральную условность, которая необходима ради установления контакта с публикой. В театре есть некое негласное соглашение, что солилокий, сказанный в зал героем, как бы не слышится другими персонажами (как не слышались бы его мысли), даже если они находятся рядом с героем и полностью обращены к нему. Примером могут послужить слова одного из героев пьесы, отца Элизы, перед которым стоит дилемма, продать ли родную дочь за пятьдесят фунтов или последовать отцовским чувствам?

DOOLITTLE. What am I, Governors both? what am I? I'm one of the undeserving poor: that's what I am. Think of what that means to a man. It means that he's up agen middle class morality all the time.

Дулиттл. Кто я такой? Кто я такой? Я бедняк и человек недостойный, вот я кто. Вдумайтесь-ка, что это значит? А это значит, что буржуазная мораль не для таких, как я.

Апарте – разговор про себя, в драматических жанрах употребляется как речь «в сторону». Речи «в сторону» произносятся и в присутствии других лиц и условно считаются неслышными для присутствующих. Основная функция апарте – сообщение зрителю всех внутренних состояний, движений, намерений и взаимоотношений действующих лиц. Апарте широко применялись в древнегреческой драме для объяснения хода действия. В новейшее время они часто эксплуатировались для создания комического положения (один произносит А., другой слышит, перевирает и т. п.). В данной пьесе ярким примером является речь в сторону, произнесенная отцом Элизы Дулиттл, оказавшимся перед непростым выбором: отказаться от наследства или посчитаться со своим моральными устоями.

DOOLITTLE. It's easy to say chuck it; but I haven't the nerve. Which of us has? We're all intimidated. Intimidated: that's what we are. What is there for me if I chuck it but the workhouse in my old age?

Дулиттл. Легко сказать: откажись! А если у меня духу не хватает? Да у кого хватило бы? Все мы запуганы. Да, вот именно: запуганы. Пусть я откажусь: что меня тогда ждет в старости – рабочий дом?

Творчество Б. Шоу побуждает читателя к раздумьям по многим причинам. Прежде всего потому, что сами произведения драматурга – это «интеллектуальные пьесы», или «пьесы-дискуссии», – так определили их направление критики. Прочитав «Пигмалион» Б. Шоу, мы можем аргументированно согласиться с критиками. Это произведение на самом деле является отображением конфликта идеологий, произведением интеллектуальным, в основе которого – конфликт идей, взглядов, а не просто спором между отдельными людьми-персонажами. Действие драмы разворачивается вокруг профессора Хиггинса и цветочницы (человека из наиболее низких пластов лондонского общества) Элизы Дулиттл, но обучение происходит взаимно. Пока профессор учит свою ученицу языку, она учит его человечности. Об этом свидетельствуют последние сцены произведения, а именно монолог Элизы, в котором она называет профессора неопрятным, грубым и т. п. Эти слова не просто поражают и приводят в удивление Хиггинса, но и побуждают его к раздумьям, изменяют его. Итак, в пьесе есть не один Пигмалион, который лепит скульптуру. Может, это совсем не профессор, а обычная цветочница? Возможно, и так. Но убедительнее всего, на наш взгляд, звучит другой ответ на вопрос «Кто именно в этой драме является Пигмалионом?», согласно которому сам автор предстает перед нами мифическим героем, который лепит, изменяет, создает.

Б. Шоу как истинный творец своими интеллектуальными пьесами установил новые границы драмы, изменил художественные приемы, разрушил постоянные, но бессодержательные стереотипы, изменяя тем самым общество и заставляя нас искать ответ на вопрос, что определяет уровень человека – рождение, принадлежность к определенной социальной прослойке или уровень образования, эрудиция, духовность?

Литература

1. Девкин В. Д. Диалог: немецкая разговорная речь в сопоставлении с русской. М.: Высшая школа, 1981. С. 6–8.
2. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. С. 226–232.
3. Лимановская И. Б. Взаимодействие англоязычного драматургического дискурса с функциональным потенциалом авторской ремарки Вестник СамГУ. 2011. № 1/1(82). 225 с.
4. Орлов Г. В. Современная английская речь. М.: Высшая школа, 1991. 132 с.
5. Плеханова Т. Ф. Диалогический анализ художественного текста // Труды ученых лингвистических вузов. Минск: МГЛУ, 2002. 75 с.
6. 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. 38 с.
7. Buzarov V. V. Essentials of Conversational English. Moscow, 1998. С. 13.