

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ**

Даукаева Х.И.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АВТОРСКОЙ РЕЧИ И РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ
В АНГЛИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Специальность: 5А – 220102

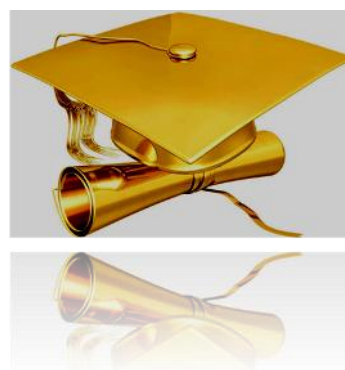
Лингвистика (английский язык)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание степени магистра филологии

Работа рассмотрена и
обсуждена на кафедре
“Фонетика английского языка”
зав. каф. Обруева Г.
“ ” _____ 2013 г.

Научный руководитель:
зав. каф. Обруева Г.



Самарканд – 2013

ПЛАН:

Введение.....	3
Глава I. Лингво-стилистический аспект драматургического произведения.....	7
1.1. Основные компоненты драматургического произведения.....	7
1.2. Особенности естественной человеческой коммуникации и способы их реализации в тексте драмы.....	14
Выводы к главе I.....	27
Глава II. Основные типы ремарок и их модели в современной английской драматургии.....	30
2.1. Эволюция ремарок в английской драме.....	30
2.2. Коммуникативные типы ремарок.....	39
2.3. Структурные типы ремарок.....	49
Выводы к главе II.....	61
Глава III. Принципы взаимодействия авторской речи и речи персонажей в английской драматургии.....	63
3.1. Функции ремарок.....	63
3.2. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в драме.....	68
Выводы к главе III.....	75
Заключение.....	78
Список литературы.....	82

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире, в период глобализации и интеграции экономических процессов, большое внимание уделяется уровню подготовки специалистов, уровню развития науки в стране, соответствию государственных стандартов образования международным стандартам, воспитанию гармонично развитого поколения.

В нашей стране созданы все условия для формирования гармонично развитого, высокообразованного, современно мыслящего поколения, и дальнейшей интеграции республики в мировое сообщество. С целью дальнейшего совершенствования системы обучения подрастающего поколения иностранным языкам, подготовки специалистов, свободно владеющих ими, создания условий и возможностей для широкого доступа граждан нашей страны к достижениям мировой цивилизации и мировым информационным ресурсам, развития международного сотрудничества и общения, 10 декабря 2012 года Президентом Исламом Каримовым было принято постановление «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы изучения иностранных языков». Как отметил Президент нашей страны Ислам Каримов: «Сегодня трудно переоценить важность знания иностранных языков для нашей страны, так как наш народ видит свое великое процветающее будущее в сотрудничестве с иностранными партнерами» [2; 3]. В связи с этим в нашем государстве увеличивается значимость исследований в области иностранного языка.

Данное исследование посвящено выявлению основных компонентов драмы, определению различных типов авторских ремарок в английских драматических текстах 20 века, анализу способов выражения паралингвистической информации посредством ремарок, а также, анализу процесса взаимодействия авторской речи и речи персонажей в английской драматургии.

Ученые проявляют интерес к изучению невербальных средств, которые сопровождают речевой акт, неся в себе смысловую нагрузку, и, таким образом, дополняя, повторяя или даже опровергая информацию, поступающую по вербальному каналу. Взаимодействие вербальной и невербальной стороны коммуникации, особенности корреляции компонентов – вопросы, поднимаемые психологами и социологами, философами и лингвистами, которые подчеркивают важность и необходимость владения языком жестов для адекватного понимания и корректной передачи сообщения во время интеракции. В данной работе будут рассмотрены способы передачи невербальной информации в драматургическом произведении паралингвистическими ремарками, а также принцип взаимодействия авторских ремарок и речи персонажей.

Актуальность данного исследования обусловлена тем обстоятельством, что особенности авторской речи в драматургическом произведении еще не получили своего полного теоретического освещения. Это касается проблемы авторской речи как скрытой от зрителя формы создания сценического образа, способов выражения невербальной информации посредством авторских ремарок.

Объектом исследования является взаимодействие авторской речи и речи персонажей основанного на определенных принципах.

Предметом исследования выступает авторская речь современной английской пьесы.

Цель работы заключается в исследовании авторской речи в драме с точки зрения той роли, которую она выполняет при транслировании реципиенту ключевой идеи произведения,

Исходя из поставленной цели, определяются следующие **задачи исследования**:

1. Установление основных видов авторской речи в драматургическом произведении.

2. Выявление роли авторской речи при передаче реципиенту ведущей идеи, заложенной в произведении.

3. Определение принципов взаимодействия авторской речи и речи персонажей в драматургическом произведении.

Проблемой исследования является рассмотрение авторской речи как элемента драматургического текста, выступающего в качестве весомого дополнения к прямой речи, являющегося неотъемлемой его частью.

Гипотеза исследования состоит в том, что ремарка в английской драматургии эволюционировала от простого слова до сверхфразового единства, перестала быть просто авторским указанием на передвижение по сцене, стала использоваться авторами пьес для исполнения широкого спектра задач и находится в определенном взаимодействии с речью персонажей.

Анализ использованной литературы. В работе были использованы труды широко известных авторов, занимавшихся вопросами драматургии и авторскими ремарками А. Арто, Дж. Гасснера, Д.Н. Катышевой, И.В. Ступниковой, Л.А. Шуваловой. А также труды ученых, рассматривавших такое явление как вербализации паралингвистических средств в тексте Г.Е. Крейдлина, Г.В. Колшанского, В.И. Лагутина, С.Т. Ваймана.

Материалом для исследования послужил ряд произведений английских авторов 20 века О. Уайлда, С. Моэма, Дж. Пристли, С. Вэйна и др.

Были применены следующие методы исследования:

- описательно-аналитический;
- метод сплошной выборки практического материала;
- контекстологический анализ;
- компонентный анализ;
- анализ словарных дефиниций;

- метод сопоставления полученных данных.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что полученные результаты расширяют существующее представление о паралингвистике в тексте; об авторской ремарке как одном из способов вербализации паралингвистических единиц в английской драме.

Практическая ценность состоит в том, что материалы исследования могут быть использованы в практике преподавания английского языка: теоретических и практических курсах, семинарах и спецкурсах по лексикологии и лексической семантике, интерпретации текста, стилистике, теории и практике межкультурной коммуникации, а также для написания курсовых и дипломных работ, при составлении учебных и учебно-методических пособий.

Новизна исследования состоит в том, что в нем комплексно исследуются авторские паралингвистические ремарки, которые являются одним из средств вербализации паралингвистической информации, а также проводится структурный анализ авторских ремарок в современной английской драматургии.

Структура работы:

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Выводов по каждой главе, Заключения и Списка использованной литературы.

ГЛАВА I. ЛИНГВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1.1. Основные компоненты драматургического произведения

Драма (от греческого drama – «действие») - род литературы, в котором сочетаются эпический и лирический способы изображения. Основой драматического произведения является конфликт, его содержание раскрывается через игру актеров. Драма раскрывает характер персонажа через действия, поступки, слова. Драматические произведения имеют динамичный сюжет, их пишут в форме беседы действующих лиц. Из видов прямой речи в драматическом произведении наиболее часто используется диалог, реже - монолог, в массовых сценах – полилог. Авторская речь используется в ремарках и авторских вводах.

Предметом исследования данной диссертации является английская драма XX века, так называемая «новая драма». Новая драма — мировоззренческий кризис в драматургии на рубеже XIX—XX веков, противопоставивший свои принципы классицистической и романтической театральной системам. «Новая драма» возникла в атмосфере культа науки, вызванного развитием естествознания, философии и психологии. Она испытала влияние различных идейно-стилевых течений и литературных школ от натурализма до символизма. «Новая драма» возникла во время господства «хорошо сделанных», но далеких от жизни пьес, с самого начала постаралась привлечь внимание к ее наиболее жгучим, животрепещущим проблемам [38, 75]. Она переносит внимание с внешнего действия, закрученной интриги на внутренний мир человека, конфликты его сознания и совести. Происходит перенос с действия на разговор, оценку, рефлексию, анализ.

«Новая драма» — это новый тип конфликта. Столкновение человека и действительности, враждебной ему, которая искажает сущность его духа. Именно в новой драме писатели - драматурги начинают уделять особое внимание ремаркам, которые перестают быть только служебными, но становятся функционально взаимосвязанными с диалогом. Возникают ремарки такого типа: «тишина», «молчит», «пауза». В это время происходят какие-то действия, но текст не произносится. Это добавляет в новую драму категорию подтекста. Эту особенность называют также подводным течением или двойным диалогом. В тексте новой драме начинают присутствовать два плана повествования, когда произносимые слова не раскрывают сути тех процессов, отношений, которые происходят между героями пьесы. Оппозиция монолог-диалог отступает на второй план, главным становится противопоставление диалог-ремарка. Язык новой драмы приближен к разговорному. Основоположником новой английской драмы является Бернارد Шоу [38, 77].

Драматическое произведение делится на части, которые называются действиями или актами. В драматическом произведении небольшое количество событий и действующих лиц, как правило, одна сюжетная линия, иногда есть побочные, которые развиты слабо и подчинены главной. Основные средства характеристики действующих лиц - поступки, действия, жесты, мимика, речь.

Драматические произведения, предназначенные для сценизации - небольшие по объему, семьдесят восемьдесят страниц, так как продолжительность спектакля не может превышать три четыре часа

Основными частями драматургического произведения являются авторская речь и речь персонажей.

Форма драматургического произведения, по классификации Ершова М.В., налагает на писателя ряд ограничений, к числу которых можно относим следующие:

1. Условия сцены, которые задают объем драматургических произведений;

2. Портретно-жестовые и пейзажные характеристики обозначения вещного мира, используемые либо в высказываниях героев по ходу действия, либо в ремарках, эпизодических и, как правило, кратких;

3. Невозможность использования внутренних монологов героев в сочетании с сопровождающими их комментариями повествователя, что ощутимо ограничивает ее возможности в сфере психологического воздействия на реципиента [32, 45].

Можно сделать вывод, что авторская речь в драме весьма отличается от авторской речи в прозе и в поэзии. Словесный материал драмы представляется совершенно своеобразным, отличным от словесного материала в стихотворной или в прозаической обработке. «Постоянная связь слова со «сценической» его интерпретацией, функции драматического слова, действенного в звучании и обычно сопровождаемого мимикой-жестом-поступком создали особые черты драматической композиции и подбор таких признаков словесного материала, закономерное пользование которыми привело к спецификации «драматического» слова» [8, 45].

Словесный ряд в драме осуществляется в специфической форме – форме самовысказываний. Форма исключительно прямой речи используется драмой и как средство характеристики лица говорящего, и как прием наглядного развертывания речевой темы и как носитель силовых драматических моментов. Драма также оперирует произносительным словом, что дает возможность использовать выразительную силу слова, данного в звучании, с использованием всех качеств интонируемого слова.

Помимо словесно-экспрессивного напряжения, обусловленного стремлением запечатлеть эмоциональное состояние персонажа в

произносимом им слове, драматическая речь осложняется необходимостью быть всегда автохарактеристичной для данного лица, чем возмещается почти полное отсутствие в драме элементов повествования. Словесный драматический ряд для этой цели использует не только тематические, но и мимические и жестовые свои признаки, данные в звучащем слове и дополнительно восполняемые далее соответствующими ремарками.

В отличие от эпоса и лирики, драматическое слово не является непосредственным выражением чувств и мыслей, оно как мост, между сценическим персонажем и воспринимающим его зрителем. «При сценическом воплощении словесный текст полностью исчезает как литературное явление, превращаясь из языковой структуры в структуру сценическую» [39, 67]. Прямая речь персонажей, плюс ремарка - единственный источник смысла в драматургии.

При лингвистическом исследовании произведений драматургии важно изучение как отдельных композиционных отрезков речи (авторская речь - речь персонажа), так и связи этих отрезков, образующих в целом единую динамическую структуру.

Авторская речь и речь персонажей наличествуют и в художественной прозе, однако сравнение слов автора в драматургическом произведении и слов автора в прозе показывает их разницу, как в количественном отношении, так и по качественным признакам. В отличие от драматургических произведений в художественной прозе основная роль принадлежит авторскому повествованию, и речь персонажей часто прерывается описанием событий, явлений, персонажа. В количественном отношении слова автора в художественной прозе объемнее слов автора в драме. Кроме того, слова автора в художественной прозе подразделяются, в свою очередь, на авторское повествование и на слова автора, вводящие и характеризующие прямую речь персонажей – авторский ввод прямой речи, которые аналогичны ремаркам в драматургических произведениях.

Сопоставление высказываний персонажей и авторской речи в драме и в прозе показывает, что объем слов персонажей и слов автора в драме, чаще всего, обратно пропорционален объему слов автора в прозе.

В пьесе есть два вида действия: это непосредственно действие - поступок и действие - слово. Ремарка является действием-поступком, словесное действие в тексте действием-словом. Сам художественный текст так же имеет двойственную основу: с одной стороны - текст выдает себя за саму реальность, обладающую независимым бытием, «вещью среди вещей реального мира» [38, 116-117], с другой - постоянно напоминает, что он чье-то создание. Лотман указывает, что до последнего времени существовало представление, о некоем изолированном, стабильном и самодовлеющем тексте. «Текст был константой, и началом и концом исследования. Понятие текста по существу было априорным». [38, 178] Со временем произошло существенное изменение взгляда на текст. Современное семиотическое исследование считает текст одним из исходных понятий, а сам он мыслиться не как предмет, имеющий стабильные, постоянные признаки, но в качестве функции. Таким образом, вводится расширенное понимание текста. Он может выступать и как отдельное произведение, и как часть некоего произведения (например, пьесы), и как композиционная группа, жанр и т.д. Это все вносит принципиальное отличие в наше понимание текста и его анализ. «В понятие текста вводится презумпция создателя и аудитории, причем эти последние могут не совпадать по своим объемам» [38, 179].

Театральный текст, т.е. текст пьесы, не является только устной речью, это «условная письменность». Речь - это означаемое. В сценическом применении она может состоять из высказывания в словесном измерении и в несловесном (визуальное измерение), т.е. жесты, мимика, движение, костюмы, тело, реквизит, декорации.

Исследование авторской речи в драматургических произведениях показывает ее исключительно важную роль в просодической и паралингвистической характеристике речи персонажей, предназначенной для произнесения вслух. Значение авторской речи в драматургическом произведении важно и с точки зрения характеристики эмоционально-психического состояния персонажей, их поведения в момент речи. Влияние авторской речи на речь персонажей проявляется не только в звуковой стороне речи (интонации, тембре, ритме, акцентуации), но, в определенных пределах, и в лексическом составе и синтаксической организации высказываний.

В словаре русского языка Ожегова С.И. ремарка – «это пояснение автора к тексту пьесы, касающееся обстановки, поведения актеров и т.п.» [44, 623]. В словаре иностранных слов ремарка определяется как «пояснение автора к тексту пьесы (часто в скобках), содержащее характеристику обстановки действия, внешности действующих лиц, особенностей их поведения и т.п.» [50, 428]. Большой Энциклопедический словарь дает следующую трактовку данному понятию: «ремарка – (франц. *remarque*) – в драматургии, театре – пояснение, указание драматурга для читателя, постановщика и актера в тексте пьесы» [82]. Большой словарь предлагает следующее объяснение ремарки: «это замечание автора в тексте пьесы (обычно в скобках), поясняющее обстановку действия, а также внешность и поведения действующих лиц: их уход, приход, передвижение по сцене, поступки, жесты, интонации. Иногда ремарка дополняет сведения о персонажах: их возраст, черты характера, детали биографии» [81]. Несмотря на различную формулировку (разными словарями) термина «ремарка», во всех определениях ключевыми фразами являются «пояснение автора», «замечание автора», «указание драматурга», то есть главной фигурой в ремарке является автор. Следовательно, мнение о том, что автор в драматургическом произведении проявляет себя лишь в

оригинальности речевой характеристики и организации диалогов, ошибочно.

Авторская речь и речь персонажей в драматургическом произведении являются определенным образом взаимосвязанными. В естественной человеческой коммуникации, а соответственно, и в театральной, взаимодействие происходит на вербальном и невербальном уровнях, т.е. включает паралингвистические и кинетические факторы. В драматургическом произведении данные факторы реализуются посредством ремарок. Ограниченность драмы в передаче мыслей, чувств, переживаний восполняется сценическим воспроизведением интонаций, жестов, мимики, что и фиксируется драматургом в ремарках.

Через линейный текст драматург создает схему произведения, которая включает в себя следующие стадии развития: завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. С помощью ремарки он постоянно корректирует наше восприятие речи персонажа, оживляя ее интонациями разговорной речи, а так же ориентируя на такие особенности говоримой речи, как шумы и призвуки.

Авторская речь принимает форму уточняющей подсказки, выполняющей роль актуализатора, то есть, «языкового средства, при помощи которого виртуальные элементы языковой системы состоятся (связываются) с действительностью речевого общения». [8, 36-37]

Любое высказывание будет звучать по-разному, в зависимости от ремарки автора. Ремарка придает как состоянию персонажа, так и его речи одно звучание, ремарка дала бы совсем другой ключ произнесению реплики, ремарка включила бы совсем другие произносительные параметры: другой тон, интонацию, акцентуацию, ритм, и т.п. Смысл реплики оказывается в некотором смысле переменной величиной в зависимости от ее «применения», вытекающего из ремарки.

Значение авторской ремарки для отображения эмоционального состояния персонажа можно проследить, сравнив следующие предложения:

Victor (mutters). What? [62, 20]

Morell (stopping dead). What! [64, 5]

Doolittle (rising, fearfully taken aback). What! [63, 34]

Если не принимать во внимание ремарку, то принципиальной разницы между высказываниями в интонационном плане не будет. Ремарка, таким образом, служит своего рода «кодовым переключателем», используемым для того, чтобы охарактеризовать в одном случае просодические особенности речи персонажей, в другом – паралингвистические особенности, в третьем – дать кинетическое сопровождение говоримой речи. Все эти системы оказываются информативными с точки зрения коммуникации, часто приобретая эмоциональный характер в контексте. Э. Станкевич говорит, что «потoki эмоций окружают вербальную речь и проникают во все виды человеческой деятельности. Эмоции не нуждаются в четком артикулировании: жесты тела, крики боли или страха, слезы и смех передают эмоции так же эффективно и прямо, как вербальные высказывания» [73, 239].

1.2. Особенности естественной человеческой коммуникации и способы ее реализации в тексте драмы

Коммуникация представляет собой нечто большее, чем только язык. Коммуникация – это и «свойства фонации, характеризующие речь на данном языке» [6, 124], это и различные шумы и призвуки, сопровождающие речь: плач, смех, шепот, зевание, это и кинетическое сопровождение говоримой речи, а также и некоторые голосовые качества.

Таким образом, естественная человеческая коммуникация рассматривается комплексно, как структурное целое разных коммуникативных систем: вербальной и невербальной. Вербальная система является доминирующей, паралингвистическая система оказывается сопутствующей.

Под паралингвистикой понимается наука, которая составляет отдельный раздел невербальной семиотики и предметом изучения которой является параязык — дополнительные к речевому звуковые коды, включенные в процесс речевой коммуникации и способные передавать в этом процессе смысловую информацию [45, 19].

В драматургическом произведении паралингвистическая информация реализуется посредством ремарок. Авторская ремарка — часть драматического произведения, представляющая собой замечания, пояснения автора, которыми он сопровождает реплики героев и ход пьесы в целом. В них может содержаться описание декораций, внешнего облика персонажа (одежды, фигуры и черт лица и так далее), а также описание чувств героя, эмоций, особенностей поведения. Паралингвистическая ремарка отличается от всех прочих тем, что указывает на особенности невербального поведения персонажа.

Любой компонент невербального поведения, как в реальной жизни, так и выраженный ремаркой в тексте пьесы может:

- дублировать информацию, переданную по вербальному каналу;
- опровергать информацию, переданную по вербальному каналу, или не соответствовать ей;
- заменять языковые средства, передавая ту же самую информацию;
- вносить дополнительную информацию в сообщение;
- «подчеркивать», выделять важные элементы вербального сообщения;
- регулировать речевое высказывание.

В центр паралингвистической системы входят отдельные неречевые звуковые комплексы, которые возникают и принимают активное участие в разного типа физиологических реакциях и которые в акте коммуникации допускают конвенциональную семиотизацию, или означивание (то есть приобретают особые контекстные значения, например, насморк, кашель, плевок, икота, рыдание, свист) [45, 34]. В пьесе данные звуки могут быть пояснены автором в ремарках, а могут передаваться определенными словами или междометными сочетаниями в речи персонажей. Мы можем наблюдать это на примере:

Algernon (somewhat taken aback). Ahem! Ahem! [80, 96]

Здесь кашель передается не через пояснение автора, а через речь персонажа и обозначен графически *Ahem! Ahem!*

Merriman (When he enters he coughs loudly, seeing the situation). Ahem! Ahem! Lady Bracknell! [80, 107]

В данном примере автор указывает не только на кашель, но и на его нарочитость *When he enters he coughs loudly, seeing the situation*. Персонаж пытается обратить на себя внимание кашлем.

Голос и его постоянные качества, голосовые особенности актуально звучащей речи или игры голосом (фонации), параязыковые просодические элементы, участвующие в процессе коммуникации и способствующие организации и передаче смысловой информации также являются основными средствами паралингвистики. К ним относятся, например, эмоциональное акцентное выделение слогов и более крупных фрагментов речевого потока, темп речевой реализации фраз при беглой речи или при скандировании, тональный уровень громкой, тихой и шепотной речи, длительность слога, например, при протяжной речи, продолжительность разделов между фонетическими синтагмами. В драматургии реализация голосовых просодических особенностей также может выражаться ремарками и в речи персонажей.

Leonora (in whisper). Darling, I love you! [80, 843]

В данном примере шепотная речь обозначена ремаркой *in whisper*.

Aubrey (in a hard voice). I-I hope you-you'll refrain from rushing conclusions? [80, 59]

В данном примере состояние персонажа отражается в просодической ремарке *in a hard voice*, а также через повторение слов *I-I, you-you'll*, что также отражает эмоциональное состояние.

Паралингвистический анализ учитывает также явление называемое «голосовой базой» - постоянно присутствующие в речи физиологические и физические индивидуальные характеристики, выполняющие идентифицирующую функцию в коммуникации, из которых вытекают культурные идентификации рода, возраста, состояния здоровья [41, 45]. Данные голосовые особенности могут характеризовать определенных персонажей, выделять их среди остальных, тем самым осуществляя авторский замысел.

Паралингвистическая информация в драматургическом произведении реализуется и в авторской речи и в речи персонажей. Иногда автор в ремарке указывает в каком ключе должно произноситься высказывание, а в речи персонажа графически отображает тот или иной звук. Таким образом, эти две системы дополняют друг друга, достигая желаемого результата:

Porteus (with a grunt). Ugh! [80, 373]

В авторской речи указан характер звука *with a grunt*, означающий ворчание, недовольство, а в речи персонажа дается отражение данного звука графически. Только графического обозначения было бы недостаточно, так как данный звук *Ugh!* может быть произнесен с разной интонацией.

Иногда словесный ряд полностью отсутствует, а указание на произнесение того или иного звука дается только в авторской речи:

Mrs. Eynsford Hill (clicks her tongue sympathetically!) [78, 56]

Данный щелкающий звук невозможно было бы реализовать без авторского комментария.

К периферии паралингвистической системы можно отнести вентрологические звуки и их параметры, звуки природы и различных механизмов или устройств, часто означиваемые и играющие важную роль в человеческой коммуникации; сюда же примыкает и просодика соответствующих звуковых последовательностей.

Особенность всех паралингвистических средств заключается в том, что они, хотя и не являются речевыми и не входят в систему естественного языка, однако в значительной степени организуют и определяют коммуникативный акт. Лишь крайне небольшое число устных речевых сообщений способно стать фактом человеческой коммуникации без какого-либо паралингвистического сопровождения: паралингвистические средства в той или иной мере представлены в каждом устном высказывании. Почти со стопроцентной обязательностью присутствуя в речи, эти средства отличаются несистемностью и нерегулярностью своего реального воплощения.

Кроме паралингвистики информативной в коммуникации оказывается и другая вторичная семиотическая коммуникативная система – кинесика.

Кинетические средства включают всю совокупность телодвижений, выразительных жестов, участвующих в человеческом общении.

Объектом исследования кинесики являются следующие элементы невербальной коммуникации: взгляд, жесты, мимика, пантомимика, поза, явления проксемики, походка, касания (явления такесики). Они представляют собой своеобразный код, как и слова, вместе с которыми образуют единый блок информации, передающийся от одного собеседника к другому [45, 98].

Люди общаются между собой не только с помощью слов, но и посредством телесных движений. Каждый из атрибутов тела, будь то форма, размер, положение или рост, при определенных условиях выражает или передает некоторое значение.

Даже неисполнение жеста, например, когда человек сдерживает проявление на лице своих подлинных чувств радости или горя может оказаться столь же значимым, сколь смех или слезы. Возраст, род занятий, жизненные радости и невзгоды, чувства и мысли — всё оставляет «следы» на человеческом теле и находит свое отражение в невербальном поведении человека.

Между жестовыми и естественными языками наблюдается определенное сходство. Параллельное существование и взаимодействие языка тела и языка слов в коммуникативном акте возможно в силу того, что глубинные процессы, лежащие в основании невербальной и вербальной деятельности человека, по всей видимости, в существенных отношениях аналогичны. Об этом говорят следующие факты. Во-первых, в определенных условиях смысл может выражаться только жестами (смысл «молчи» и жест прижать палец к губам) или параязыковыми единицами или комбинацией тех и других знаков. К такого рода смыслам и жестам относятся, например, смыслы «иди сюда» или «отлично» и, соответственно, жесты поманить пальцем и «показать большой палец», часто сопровождаемые словами; смысл «плохой запах» может выражаться, например, словами и параязыковым элементом типа пф-фф или жестом зажать нос.

Жесты, как и языковые единицы, по большей части являются символическими знаками. Они образуют лексикон языка тела, точно так же, как лексические единицы составляют словарь естественного языка. При помощи жестов, как и при помощи слов, можно выражать мысли и чувства, передавать идеи и эмоции. Жесты, как и слова, могут быть

адресованными, то есть обращенными к конкретному человеку или к аудитории, и не адресованными к кому-либо конкретно, то есть обращенными к любому; инструктивными (например, жесты человека, объясняющего, как проехать к некоторому месту) и констативными (кивок согласия), спокойными и экспрессивными, успокаивающими и угрожающими, теплыми и холодными, стилистически нейтральными и окрашенными. Жестовые последовательности могут образовывать жестовые семиотические акты, подобно тому, как речевые высказывания комбинируются в акты речи [41, 87].

Аналогично словам и более крупным единицам языка, жесты способны выступать в разных контекстах и играть разные роли в коммуникативном акте. Жестовое поведение людей, как и речевое, меняется в пространстве, во времени, а также под действием изменяющихся социоэкономических и культурных условий. Многие жесты данного языка тела допускают перевод и на соответствующий вербальный язык, и на другой, «иностранный» жестовый язык. Номинацией жеста обычно является полнозначное слово или сочетание слов.

Жесты играют в человеческом общении самую разнообразную роль. Они могут повторять, или дублировать, актуальную речевую информацию, например, единицы показывать пальцем, глазами или даже головой — эти жесты часто, а иногда и обязательно сопровождают во время коммуникации дейктические местоимения и наречия это, вот, вон, сюда, туда.

Жесты и кинетическое поведение в целом могут противоречить речевому высказыванию (и тем самым даже вводить адресата в заблуждение). Так, человек, говорящий, что он абсолютно спокоен, но при этом ломающий руки или перемещающийся по комнате в довольно беспорядочных и порывистых движениях, как бы противоречит самому себе.

Жесты могут замещать речевое высказывание. Примером ситуации замещения является жест кивок, часто используемый как эквивалент положительного ответа на положительный по форме общий вопрос или как субститут речевого акта согласия. Жест может подчеркивать или усиливать какие-то компоненты речи либо дополнять речь в смысловом отношении.

Жесты могут выполнять роль регулятора речевого общения, в частности быть средством поддержания речи. Например, периодически повторяющийся кивок одного из участников коммуникации — жест с явно выраженной фатической функцией. Есть жесты, назначение которых прервать речь говорящего, чтобы, например, возразить ему или получить возможность задать уточняющий вопрос. Таким образом, в устном диалоге жест с регулятивной (контактоустанавливающей или контактоподдерживающей) функцией может исполнять роль сигнала обратной связи.

Уподобляясь сверхсегментным элементам в речи, мимика и жесты зачастую определяют значение говоримой речи, являясь ее неотделимой частью. В драматургическом тексте кинетическая информация является важным элементом, т.к. она предполагает передвижение актеров в пространстве, отражение эмоционального состояния, формирование поведенческого рисунка. Персонажи могут молчать, но при этом совершать какие-либо движения, что будет отражаться не в речи, а в авторской ремарке.

Arnold (calling). Elizabeth! (He rings the bell. While he is waiting he gives a look round the room. He slightly alters the position of one of the chairs. He takes an ornament from the chimney-piece and blows the dust from it). [80, 143]

Данная ремарка характеризует человека, говорит о его пристрастии к порядку и постоянности, таким образом, реципиент без слов получает дополнительную информацию о персонаже, декодируя невербальный код.

Еще одним важным составляющим элементом невербального общения является просодическое оформление речи.

Голосовое коммуникативное поведение человека — это не только адресованное собеседнику повествование человека о себе самом, то есть о том, кто он есть вообще, в каком состоянии сейчас находится, какие испытывает чувства или что делает или готовится сделать, но и направленная адресату просьба или команда, в которой говорящий сообщает о том, как он хочет, чтобы воспринимали его и, возможно, его окружение. Человеческое ухо способно различить сотни тысяч звуков голоса, из которых лишь несколько тысяч принадлежат естественному языку. Большинство голосовых единиц, используемых в параязыке, употребляются и в самом языке, но есть такие единицы, которые, насколько лингвистике сегодня известно, не встречаются ни в одной языковой системе. Человеческий голос производит большое количество звуков, не входящих в систему языка, но означиваемых в процессе коммуникации и образующих фонд паралингвистики. Эти звуки вызваны, прежде всего, способом и манерой говорения, качеством голоса и тона, просодикой, то есть тем, как нечто сказано и зачем это сказано. Помимо чисто голосовых элементов в центре внимания паралингвистики находятся также сложные кинетико-голосовые формы и означиваемые в акте коммуникации разнообразные физиологические реакции, осуществляемые при непосредственном участии голоса, а также некоторые природные и другие звуки, в частности звуки, возникающие от манипуляций человека с предметами разных типов, включая человеческое тело (адаптерами).

Параметрами звучания являются неупорядоченные в систему основные составляющие человеческой речи и неречевые звуки, выполняющие коммуникативную и эмотивную функции.

К параметрам звучания относятся, например, мелодика интоном, градации интенсивности звука, длительность пауз и слогов, темп, ритм, высота тона и др. Разные характеристики звучания могут быть обусловлены разными причинами: биологическими, психологическими, физиологическими, социальными, жанрово-стилистическими, прагматическими.

Биологическими факторами являются пол человека, возраст. Например, у мужчин обычно более низкий тембр голоса, чем у женщин; у стариков в норме голос тише, чем у молодых, а речь более медленная. Детские голоса, как правило, более высокие, чистые и мелодичные, то есть более звонкие, чем голоса взрослых; кроме того, у детей в норме высокая скорость речи.

К психологическим факторам можно отнести эмоциональное состояние человека. Так, у людей, находящихся в состоянии явно выраженной депрессии, интонация однообразная, а речь монотонная; у человека в состоянии крайнего волнения — причем у женщин это проявляется в большей мере, чем у мужчин, — под влиянием эмоционального воздействия голос в разговоре дрожит, часто становится громче обычного, доходит до крика. Находит свое последовательное отражение в характеристиках речи и актуальное эмоциональное состояние человека. Пиковые величины высоты звука присущи выражениям горя и любви, что крайние значения громкости отличают презрение и ярость, а резко сниженный по сравнению с нормой темп речи свидетельствует о безразличии, индифферентности говорящего к теме беседы или к событиям, происходящим вокруг него.

Некоторые психологические состояния, такие как раздражительность, нервозность или счастье, распознаются нами в акте коммуникации по голосу легче, чем другие, такие как страх или удивление. Данное обстоятельство, по-видимому, в известной степени связано с тем, что человеческие проявления страха и удивления могут сдерживаться и даже подавляться.

Такой важный признак, как психологический тип личности, тоже имеет устойчивые корреляции с речевыми параметрами. Так, громкость и скорость речи у людей-экстравертов обычно выше, чем у интровертов; отличаются эти люди друг от друга и манерой разговора.

Примером влияния физиологических факторов является возрастная ломка голоса у юношей. У людей с насморком речь, как правило, бывает с носовым резонатором; при отсутствии полного смыкания связок снижается громкость голоса, появляются сиплость, хрипота.

Социальные факторы зависят от социального положения и статуса людей. У людей, занимающих более высокое место на социальной иерархической лестнице, при разговоре с людьми ниже их рангом темп речи обычно более медленный, чем у их собеседников; речь у священников, читающих проповедь, как правило, размеренная и спокойная; голос врача при разговоре с пациентом часто бывает резким, отрывистым.

Существуют особые звучания, отличающие саркастическую или ироническую речь, то есть передачу некой позитивной информации при звуковом или интонационном выражении отрицательного отношения говорящего к кому-либо или чему-либо. Другим примером жанрово-стилистической характеристики звучания служат выражаемое голосом подтрунивание или добродушная насмешка над человеком, к которому говорящий хорошо относится. Подтрунивание — это изложение негативного содержания положительным тоном, отрицательная оценка

кого-либо или чего-либо, непосредственно выражаемая в тексте, или скрытая оценка, заключенная, например, в речевых актах осуждения и критики, но передаваемая в речи смягченными звуками, особым теплым тоном.

Прагматическими факторами являются голосовые особенности и характеристики. Скорость, тембр и общая тональность речи, особенности качественной характеристики отдельных звуков и структуры речевого потока в целом, применение специальных паралингвистических средств и тактик коммуникативного речевого поведения (паузы, речевые колебания и фонации, речевые пропуски и ошибки, редуцированная или, напротив, чрезмерно высокая вербальная продуктивность, отличительные звуковые, голосовые и тональные признаки, свидетельствующие о переходе от одного семиотического кода к другому, параллельное использование вербальных и невербальных единиц, особые условия и способы передачи коммуникативного речевого хода от одного лица к другому и еще очень многое другое) отличают истинную речь от лживой.

Просодическая информация находит широкое отражение в драматургии. Классификация просодических ремарок будет сделана в последующих главах.

Таким образом, паралингвистические средства вносят дополнительную информацию по отношению к вербальной информации, способны замещать вербальный код, усиливать, нести дополнительную информацию о говорящем.

В тексте художественного произведения в письменной форме воспроизводится в типизированном виде то, что характерно и свойственно разговорной речи, как с точки зрения языковых особенностей, так и дополнительных сопутствующих речи факторов. В связи с тем, что паралингвистическая и кинетическая подсистемы представляют собой

неотъемлемую часть коммуникации, они должны быть каким-то образом отражены и в языке художественной литературы.

Различие между речью письменной и устной обусловлено самой обстановкой общения. При отсутствии ситуации, которая доступна чувственному восприятию, письменная речь восполняет все недостающее исключительно речевыми средствами. Если в реальной обстановке устного общения модальность и эмоциональная окраска высказывания могут быть выражены взглядом, жестом, мимикой, интонацией, то письменная речь требует для своего полного выражения более сложных (по сравнению с устной речью) средств. Писатель, осуществляя литературную репрезентацию высказывания персонажа в письменном виде, очевидно, стремится более зримо отразить необходимые, включая и невербальные компоненты коммуникации. Читатель, воспринимая текст художественного произведения, действует в обратном направлении, так как пытается воссоздать, сконструировать запрограммированные писателем импликации кинетического, просодического и паралингвистического рядов.

Адекватная репрезентация кинетических актов в тексте играет немаловажную роль в коммуникативности текста. Однако художественный текст, и, прежде всего, текст драматургического произведения отличается от прочих языковых стилей прежде всего тем, что помимо коммуникативной и других функций выполняет функцию эстетическую. Выполнение последней означает представление окружающей действительности в образной, конкретно-чувственной форме, обязательно с определенных эстетических позиций, т.е. означает образное представление действительности, пропущенное через индивидуальное сознание с позиций конкретного отправителя речи.

Ввиду того, что паралингвистические средства также обладают способностью участвовать в речевом общении, можно говорить об

информативности паралингвистических средств в письменном тексте. Исходя из этого, при анализе кинетических актов в письменном тексте необходимо учитывать информативность языковых единиц, вербализующих кинему, так как вербальное описание кинетических средств выражает субъективное авторское восприятие значения кинемы, которое, возможно, и не присуще ей в устном проявлении. Специфика драматургического произведения, заключающаяся в том, что вся «околоречевая» характеристика речи персонажей фиксируется в авторской речи, приводит к тому, что невербальные формы коммуникации предшествуют вербальной форме коммуникации и тем самым определяют некоторые ее стороны. Паралингвистические и кинетические явления в драматургических произведениях становятся не спонтанными, как речь, а преднамеренно творимыми, поэтому их диапазон значительно уже, нежели в естественной человеческой коммуникации, характерной особенностью которой является спонтанность всех ее проявлений.

Выводы к главе I

1. Драма один из родов литературы, в котором сочетаются эпический и лирический способы изображения. Основой драматического произведения является конфликт, его содержание раскрывается через игру актеров. Драма раскрывает характер персонажа через действия, поступки, слова. Драматические произведения имеют динамичный сюжет, их пишут в форме беседы действующих лиц. Из видов прямой речи в драматическом произведении наиболее часто используется диалог, реже - монолог, в массовых сценах – полилог. Авторская речь используется в ремарках и авторских вводах.

2. Особенность драматургического произведения заключается в том, что вся «околоречевая» характеристика речи персонажей фиксируется в авторской речи. Это приводит к тому, что невербальные формы коммуникации предшествуют вербальной форме коммуникации и тем самым определяют некоторые ее стороны. Паралингвистические и кинетические явления в драматургических произведениях становятся не спонтанными, как речь, а преднамеренно творимыми, поэтому их диапазон значительно уже, нежели в естественной человеческой коммуникации, характерной особенностью которой является спонтанность всех ее проявлений.

3. Форма драматургического произведения налагает на писателя ряд ограничений, к числу которых можно отнести условия сцены, которые задают объем драматургических произведений, портретно-жестовые и пейзажные характеристики обозначения вещного мира, используемые либо в высказываниях героев по ходу действия, либо в ремарках, эпизодических и, как правило, кратких; невозможность использования внутренних монологов героев в сочетании с сопровождающими их комментариями повествователя, что ощутимо ограничивает ее возможности в сфере психологического воздействия на реципиента.

4. Авторская речь в драме отличается от авторской речи в прозе и лирики, что обусловлено тем, что драма предназначена для постановки на сцене. Авторская речь приобретает особо важное значение в английской драме в XX веке, что связано с появлением новой драмы.

5. В драме авторская речь представлена в виде авторского комментария к высказыванию персонажей и играет исключительно важную роль в просодической и кинетической характеристике речи персонажей, предназначенной для произнесения вслух. Значение авторской речи в драматургии важно и с точки зрения характеристики эмоционально – психического состояния персонажей, их поведения в момент речи.

6. Процесс естественной человеческой коммуникации представляет собой взаимодействие вербальной и невербальной систем. Вербальная информация – это эксплицитно выражаемая информация, словесный ряд. Вербальный код в речи является первичным. Невербальная система в речи является вторичной. Она сопутствует вербальному коду, дополняет его. Значение невербальной информации велико, так как практически ни одна речевая ситуация не обходится без сопровождения паралингвистической информацией. Невербальная коммуникация изучается паралингвистикой – наукой, составляющей отдельный раздел невербальной семиотики.

7. В паралингвистику входят две крупные вторичные семиотические системы: кинетическая и просодическая, а также одноименная паралингвистическая. Объектом исследования кинесики являются такие элементы невербальной коммуникации как взгляд, жесты, мимика, пантомимика, поза, походка. Просодика изучает голосовые особенности человека. Паралингвистика занимается изучением неречевых звуков.

ГЛАВА II. ОСНОВНЫЕ ТИПЫ РЕМАРОК И ИХ МОДЕЛИ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

2.2. Эволюция ремарок в английской драме

Исследование взаимодействия авторской речи и речи персонажа проводится на материале драматургии XX века. Именно в этот период ремарка начинает приобретать самостоятельное значение и играть важную роль в тексте драмы.

Ремарка прошла долгий путь развития в английской драматургии с XVI по XXI век. Динамика структурных и содержательных аспектов авторской ремарки отражает постепенное движение к гармоничному состоянию системы.

В ранненовоанглийской драматургии преобладали такие способы структурного воплощения авторской ремарки, как слово и простое предложение. Здесь преобладали ремарки, выраженные однословной структурной моделью. Востребованность однословной структурной модели можно объяснить краткостью, а также функциональными характеристиками. При помощи таких авторских ремарок драматурги поясняли актерам, что необходимо играть, как нужно передвигаться по сцене. Примитивная служебная функция авторских ремарок не могла не сказаться на ее структуре. Между тем, в “век нормализации” (XVII в.) количество таких авторских ремарок сокращалось и к современному периоду развития английского языка составило очень малый объем. Снижение количества однословных ремарок происходило одновременно с увеличением числа ремарок-словосочетаний. Являясь не менее краткой, чем слово, структурой, словосочетание в то же время позволяет автору передать не только рекомендацию по игре и постановке, но и выразить собственное отношение к происходящему на сцене. Структурная модель словосочетания позволяет использовать эмоционально-

оценочную лексику, заключенную в наречии образа действия:

pointing triumphantly [80, 18]; *thoughtfully and sadly* [80, 10].

В структурной модели Preposition + Adjective + Noun, характеризующей манеру говорить и держаться присутствует прилагательное, содержащее эмоционально – оценочный компонент:

with frantic evasion [80, 19]; *in a muffle tone* [80, 50].

В связи с перечисленными выше причинами, современные авторы чаще обращаются к ремаркам-словосочетаниям, чем к однословным ремаркам. Необходимо принять во внимание стремление современных драматургов передать внутренний мир персонажей, а также выразить авторскую модальность. Именно ремарки – словосочетания, содержащие эмоционально-оценочную лексику, помогают реализовать эстетическую функцию, выразить авторское мнение, не перегружая при этом текст пьесы.

Эмоциональная лексика все глубже проникает в авторские ремарки в связи с дополнительными функциями, которые она приобретает в процессе эволюции, семантика авторских ремарок расширяется за счет эстетического значения. В связи с этим расширяется структурный потенциал простого предложения в авторских ремарках англоязычного драматургического дискурса, к современному периоду оно вытесняется сложным предложением.

Наиболее частотной конструкцией в этот период, по наблюдениям Болотновой Н.С., является инвертированное предложение, как правило, нераспространенное [14, 78]. Подобные ремарки регулируют присутствие персонажей на сцене, они предваряют акт, сцену, явление и называются внешними. В англоязычной драме периода современного английского языка инвертированные предложения среди авторских ремарок практически не встречаются, что объясняется стремлением современных драматургов максимально использовать возможности внешней ремарки, которая, в отличие от внутренней, не перегружает диалог пьесы, вследствие чего ее объем может быть неограничен и довольно внушителен. С другой стороны,

современным драматургам важно дать подробное описание декораций и костюмов. Для этих целей используется описательное или портретное сверхфразовое единство. На раннем этапе развития англоязычной драмы сверхфразовое единство в роли авторских ремарок встречалось очень редко, при этом существовала, так называемая, комбинированная ремарка, которая одновременно давала указание на место действия и заявляла действующих лиц. Такие ремарки встречаются и в современных пьесах, но очень редко. Тем не менее, мы можем наблюдать внешние ремарки, облаченные в форму сверхфразовых единств, которые тематически построены по тому же принципу: описание места действия, характеристика действующих лиц, причем обе темы органично связаны в пределах одного абзаца и воспринимаются как единое целое, как две взаимосвязанные стороны более обширной темы, а именно – описания ситуации общения.

The Scene is a stately drawing-room at Aston-Adey, with fine pictures on the walls and Georgian furniture. Aston-Adey has been described, with many illustrations, in Country Life. It is not a house, but a place. Its owner takes a great pride in it, and there is nothing in the room which is not of the period. Through the French windows at the back can be seen the beautiful gardens which are one of the features. It is a fine summer morning.

Arnold comes in. He is a man of about thirty-five, tall and good-looking, fair, with a clean-cut, sensitive face. He has a look that is intellectual, but somewhat bloodless. He is very well dressed. [80, 361]

Данный отрывок представляет собой сверхфразовое единство. Он включает в себя описание места действия, характера персонажа и внешности персонажа. Автор общается с читателем, делает отсылку на известное читателю произведение.

Если говорить о функционально – сценических типах ремарок, то можно выделить три типа.

Сценическая ремарка появилась раньше других типов авторских

ремарок и использовалась в качестве указания и рекомендации режиссеру по поводу сценической постановки произведения. Сценическая ремарка комментирует действия, которые происходят на сцене, вводит новых персонажей, констатирует уход героев со сцены, регулируя передвижение персонажей по сцене и указывая, к кому персонаж обращается с речью. В обширной группе сценических ремарок можно выделить несколько видов.

Сценическая ремарка перемещения используется с целью ввести новых персонажей на сцену или сообщить об их уходе. Данная функция была востребована в ранненовоанглийской и средненовоанглийской драме, где такая ремарка находила воплощение в форме инвертированного двусоставного предложения, чаще всего нераспространенного.

Однако, начиная со средненовоанглийского периода преобладают простые предложения, распространенные причастными оборотами, которые позволяют повысить информационную емкость высказывания, что сохраняется и на современном этапе:

Paris exits, slamming door behind him [80, 98].

Данный пример также демонстрирует тенденцию к использованию в подобных ремарках лексических единиц, обладающих эмоциональной окраской, которые приносят качественную характеристику действиям персонажей, отражают их эмоционально-психическое состояние в момент совершения действия.

Сценическая ремарка перемещения также делит сценическое пространство, комментирует расположение персонажей на сцене:

Lady Kitty comes in followed by Porteous, and the Butler goes out. [80, 373].

Сценическая ремарка действия используется для передачи действий, происходящих на сцене. В структурном отношении здесь возможно использование различных конструкций, от однословной модели до повествовательных сверхфразовых единств. Однословная сценическая ремарка действия выражается личной формой глагола или причастием

настоящего времени, если действие предстает как процесс. По сути, такая авторская ремарка представляет собой эллиптическое простое предложение, которое, в силу требований малоформатности, свернуто до пределов одного слова, но при этом не утрачивает категорию предикативности:

Chasule (bowing). A classical allusion merely, drawn from the Pagan authors, I'll see you both no doubt at Evensong. [80, 88]

В тех случаях, когда автор хочет показать, на кого из персонажей или на какой предмет направлено действие, а также привести его пространственные характеристики, в состав авторской ремарки включается номинация данного лица или предмета:

Jack (sitting down on the sofa). In the country. [80, 70]

Jack (advancing to table and helping himself). And very good bread and butter it is too. [80, 71]

Наиболее эффективной формой выражения сценической ремарки является предикативная структурная модель, воплощенная в форме полного двусоставного простого предложения, которое содержит и собственно действие, и выполняющее его лицо. В таких предложениях место подлежащего может занимать личное местоимение, сказуемое при этом может быть выражено глаголом, содержащим эмоционально-оценочный компонент:

Merriman does so, and goes out with footman, Gwendolen drinks the tea and makes a grimace. Puts down cup at once, reaches out her hand to the bread and butter, looks at it and finds it is cake. Rises in indignation. [80, 102]

Предикативная структурная модель со сложным предложением используется для описания взаимодействий персонажей:

Jack looks indignantly at him, and leaves the room. Algernon lights a cigarette, reads his shirt-cuff and smiles. [80, 85]

Взаимодействие между персонажами происходит не только на кинетическом уровне, но и на вербальном, в связи с чем возможно выделить

как разновидность сценической ремарки авторские ремарки адресации, которые показывают, к кому из персонажей герой обращается с речью:

*Johnny's Grandmother (To both of them, to herself and to the world):
Where's that man? [80, 21]*

Структура сценической ремарки адресации постепенно усложнялась. Усложнялась также и ее смысловая нагрузка. Обратившись к примеру из современной драматургии, нельзя не отметить, что автор не только показывает адресанта сообщения, но и вкладывает в ремарку риторический смысл (*to the world*).

Сценическая ремарка представляет значительную группу авторских ремарок. Однако, сценические ремарки, которые доминировали в ранненовоанглийской драме, постепенно приобрели соперника в виде декорационной ремарки и коммуникативно-направленной ремарки.

Развитие декорационной ремарки в англоязычном драматургическом дискурсе во многом определяется развитием британского театра как такового. Практически полное отсутствие декорационной ремарки в англоязычном драматургическом пространстве ранненовоанглийского периода объясняется отсутствием собственно декораций. Декорационные ремарки этого времени сводятся к примитивному указанию места действия и – реже – некоторых деталей интерьера. В средненовоанглийском периоде описание ситуации разговора имеет большее значение, и количество таких ремарок несколько увеличивается. В драматургическом дискурсе периода современного английского они соперничают с другими типами авторских ремарок. Призванные изначально дать установку на время и место действия и указать на персонажей, принимающих участие в действии, декорационные ремарки расширили круг функций, став в драме современного английского периода средством выражения авторской модальности.

В англоязычной драме периода современного английского на смену комбинированной ремарке приходит использование сферхфразового единства

в качестве декорационной ремарки, причем видовое многообразие декорационной ремарки может быть представлено в рамках одного авторского пояснения.

Это можно увидеть, сделав анализ единой ремарки, которой Дж. Б. Пристли открывает одну из пьес:

1) *At rise of curtain, the four Birlings and Gerald are seated at the table, with Arthur Birling at one end, and Sheila and Gerald seated upstage. Edna, the parlourmaid, is just clearing the table, which has no cloth, of dessert plates and champagne glasses, etc., and then replacing them with decanter of port, cigar box and cigarettes. Port glasses are already on the table.* [76, 128-129]

Этот отрывок представляет собой описательное сверхфразовое единство с элементами повествовательного. В нем представлена коммуникативная ситуация, в которой будет происходить действие пьесы: все персонажи собрались за столом; перечисляется реквизит: *the table, which has no cloth; dessert plates; champagne glasses; decanter of port; cigar box and cigarettes; port glasses.*

Во втором фрагменте автор дает описание внешности и характеров действующих лиц:

2) *All five are in evening dress of the period, the men in tails and white ties, not dinner-jackets. Arthur Birling is a heavy-looking, rather portentous man in his middle fifties with fairly easy manners, but rather provincial in his speech. His wife is about fifty, a rather cold woman and her husband is social superior. Sheila is a pretty girl in her early twenties, very pleased with life and rather excited. Gerald Croft is an attractive chap about thirty, rather too manly to be a dandy but very much the easy well-bred young man-about-town. Erick is in his early twenties, not quite at ease, half shy, half assertive.* [76, 128-129]

В этом портретном фрагменте можно обнаружить:

– описание костюма (*All five are in evening dress of the period, the men in tails and white ties, not dinner-jackets*);

– физический портрет (*a man in his middle fifties; his wife is about fifty; a pretty girl in her early twenties; an attractive chap about thirty; rather too manly*);

– социальный портрет (*her husband is social superior; very much the easy well-bred young man-about-town*);

– психологический портрет (*a rather cold woman; very pleased with life and rather excited; not quite at ease, half shy, half assertive*).

Последний фрагмент описывает действия персонажей:

3) *At the moment they have all had a good dinner, are celebrating a special occasion, and are pleased with themselves.* [80, 128-129]

Данный отрывок включает в себя лишь одно предложение, которое продолжает повествовательную тему, заданную в первой части ремарки: *Edna, the parlourmaid, is just clearing the table, which has no cloth, of dessert plates and champagne glasses, etc., and then replacing them with decanter of port, cigar box and cigarettes.* Эти два предложения, связанные одной темой, находятся в разных частях ремарки, как бы обрамляя включенный в нее текст, и таким образом придают ей структурную целостность.

Представленный пример наглядно демонстрирует движение от примитивной номинации места действия и персонажа к разработанному изображению локальных характеристик и детальному портрету действующих лиц.

Третий функционально-семантический тип представлен коммуникативно-направленными авторскими ремарками, значимость которых возрастала постепенно.

Коммуникативно-направленные ремарки, характеризующие речь персонажей, а также голосовые особенности: тембр, интонацию, манеру говорить. Речевая характеристика может быть по-разному выражена в формально-синтаксическом плане:

– однословная структурная модель:

quietly [80, 131]; *gaily* [80, 95]; *swiftly* [80, 70];

– структурная модель словосочетания:

very quietly [80, 112]; *in a muffle tone* [80, 50]; *with strong accent* [80, 95];
in a whisper [80, 215]; *in a low bitter voice* [80, 48];

– предикативная структурная модель:

His voice is suddenly moved by deep feeling [80, 17].

Вторую разновидность коммуникативно-направленных ремарок составили ремарки кинетические, то есть отображающие мимику и жесты персонажей в процессе коммуникации:

Algernon (Exchanges glances with Jack). They seem to think I should be with him. [80, 76]

Динамика авторских ремарок демонстрирует изменение количественного соотношения основных функционально-семантических типов на протяжении веков. “Шекспировский” театр предполагал интерес к развитию действия. Популярными в то время пьесами являлись исторические хроники, соответственно количественный перевес был на стороне сценических ремарок, комментировавших действия и события, разворачивающиеся на сцене. “Период нормализации” демонстрирует интерес к комедии ошибок. На данном этапе действие остается наиболее важной частью пьесы, но драматурги также проявляют интерес к декорациям и костюму. XVIII век – это время светских приемов и раутов, людей этой эпохи характеризует стремление соблюдать правила, в том числе говорить правильно. В декорациях драматурги стараются передать атмосферу “учености” – очень часто действие разворачивается в рабочем кабинете или библиотеке [62, 65].

В англоязычной драматургии периода современного английского языка преобладает коммуникативно-направленная ремарка. Драматурга и зрителя сегодня интересует психологическая драма, раскрывающая внутренний мир человека, взаимодействие людей в процессе коммуникации. Уменьшение ремарок, комментирующих действия происходит отчасти за счет увеличения

кинетических ремарок, отображающих жесты, то есть значимое поведение. Кроме того, больше внимание уделяется речи персонажа. Современные драматурги тщательно прорабатывают речевую характеристику каждого персонажа. Манера речи, тон, тембр и прочие особенности могут многое сказать о характере:

A slight impediment in his speech adds to the impression of incompetence produced by age and appearance. [80, 163]

Таким образом, ремарка прошла долгий путь эволюции от простого слова до формы сложного фразеологического единства и приобретения важного места в драматургическом произведении.

2.2. Коммуникативные типы ремарок

При исследовании произведений драматургии важно изучение связи отдельных композиционных отрезков речи, образующих в целом единую динамическую структуру. Данными частями в драматургическом произведении являются авторская речь, речь персонажа и имя персонажа. Эти части тесно взаимосвязаны между собой. И связующим звеном между авторским повествованием и речью персонажа является ремарка. Ремарки несут дополнительную информацию о состоянии подлежащего, лежащего за пределами реплики, - имени персонажа – третьей составной части драматургического произведения. Ремарка служит своего рода «кодовым переключателем», используемым для того, чтобы охарактеризовать в одном случае просодические особенности речи персонажей, в другом – паралингвистические особенности, в третьем – дать кинетическое сопровождение говоримой речи. Все эти системы оказываются информативными с точки зрения коммуникации, часто приобретая эмоциональный характер в контексте. По словам Э. Станкевича «потoki эмоций окружают вербальную речь и проникают во все виды человеческой

деятельности. Эмоции не нуждаются в четком артикулировании: жесты тела, крики боли или страха, слезы и смех передают эмоции так же эффективно и прямо, как вербальные высказывания». [75, 239]

Влияние авторской речи на речь персонажей проявляется не только на звуковой стороне, но и на лексическом составе и синтаксической организации высказывания. В результате взаимодействия авторской речи с речью персонажей в драматургических произведениях создается та комплексность вербальной и невербальной систем, которая наблюдается в реальной человеческой коммуникации.

Наличие непрерывного, информативного коммуникативного процесса, создаваемого несколькими параллельными рядами: словесным рядом, просодическим (ритмико-интонационным) рядом, паралингвистическим и кинетическим рядами является характерной особенностью драмы как художественного произведения, предназначенного для постановки на сцене. Взаимодействие этих рядов своеобразно выражается в языковой структуре высказывания.

«Под словесным рядом понимается словесно-грамматический материал, т. е. высказывание персонажа в письменном, неозвученном виде. В драматургическом произведении в авторской речи автор дает ключ к произнесению высказывания, подсказывая интонационное оформление, а также указывая на другие особенности говоримой речи. Также на словесный ряд влияет и кинетическое сопровождение речи» [53, 74].

Все вышеупомянутые параллельные ряды, тесно переплетаясь между собой и, накладываясь друг на друга, создают непрерывное информативное общение. И все ряды, за исключением словесного, фиксируются в драматических ремарках. Вся эта совокупная информация: лингвистическая, паралингвистическая и кинетическая имеет большое значение, как в процессе коммуникации, так и при интерпретации высказываний в драме. Взаимодействие этих рядов и ведет к тому, что

линейный текст приобретает определенные интонационно-паралингвистические характеристики, чаще всего определяемые именно ремарками. Можно выделить основные коммуникативные типы ремарок: паралингвистические, кинетические и просодические.

1. Паралингвистические ремарки.

Паралингвистическая информация, поступающая в потоке речи, как указывалось ранее, предполагает такое оформление речи, при котором наряду с собственно линейной речью (сегментными единицами) присутствуют и такие сверхсегментные особенности устной речи, как диапазон модуляций голоса, степень громкости, интенсивность произнесения, тембр, темп, ритм, паузы колебания, а также вокализации: различные шумы и призвуки, сопровождающие речь. Упомянутые выше элементы отражаются в драматургических произведениях, как правило, в ремарках, которые названы паралингвистическими.

Можно выделить три основные паралингвистические категории по Полатосу - квалификаторы, различители и альтернанты [41, 56].

К квалификаторам относятся разнообразные по своим свойствам и обычно вызываемые человеком сознательно звуковые эффекты — дополнительные к речи модификаторы, направленные на достижение определенной коммуникативной цели. К квалификаторам принадлежат также звуковые эффекты и функции шепотной, часто интимной речи:

Leonora (in whisper). Darling, I love you. [80, 843]

Понижение, повышение голоса:

Leonora. Have you enjoyed your dinner? (She unconsciously lowers her voice). [80, 839]

Чувства персонажей, такие как, страсть, недовольство, грусть:

Elizabeth (in a sigh of passion). Oh, my precious. [80, 384]

Trump (under his breath). That's torn it! [80, 840]

Elizabeth (with a break in her voice). You owl! [80, 384]

Porteous (with a grunt). Ugh! [80, 373]

Различители представляют собой паралингвистические конструкты разной природы, объединяемые функционально. Среди них выделяются следующие типы — в зависимости от того, что именно конструкты различают:

1. звуки, различающие модели поведения или отдельные компоненты моделей, в которых эти звуки являются неотъемлемым и важным составным элементом. Примерами различителей данного типа могут служить вздохи, зевота, кашель, плач, рыдания, свист, смех, шмыганье носом, икота и многие другие:

Winsor. Half – past eleven. (Yawns). New market always makes me sleepy. [80, 422]

Teddie (with a chuckle). Am I mistaken in thinking you are not very easy to please. [80, 411]

Julian (laughingly). Then you are just turning me adrift? [80, 433]

Некоторые из перечисленных поведенческих форм и связанные с ними звуки и звуковые эффекты играют решающую роль в коммуникации межличностных отношений и в выражении актуальных эмоциональных состояний: плач и рыдания в горе, звуки смеха при реализации позитивных или негативных отношений социального плана, например смех лести, смех при снятии нервного напряжения (смех радости или облегчения), насмешка над собеседником;

2. разного рода патологические звуковые варианты, то есть, звуки, свойственные больным и не характерные для людей здоровых.

3. звуки, различающие физиологические реакции самых разных функциональных типов: физические (например, звуки сильно бьющегося сердца), химические (урчание в животе), дерматологические (потирание кожи и звуки от этого, звуки при шелушении кожи), термальные (высокая температура, сопряженная со стонами).

Еще одна паралингвистическая категория, альтернанты, — это противопоставленные нормативным речевым одиночные неречевые звуки и комбинации звуков, встречающиеся в коммуникации либо изолированно, либо вместе с речью. К альтернантам принадлежат так называемые кинетико-голосовые формы типа горловых прочисток, щелчков. Альтернанты — это, например, шипение и сипение, звуки, возникающие при всасывании воздуха, звуки — заполнители пауз гм, мм, э-э и т.п., звуки, извлекаемые при замкнутых зубах или широко открытом рте, звуки от трения и тысячи других [45, 123].

Они передаются в тексте драмы и через речь персонажей и через ремарки.

Альтернанты характеризуются тем, что большинство из них обладают лексической и системной значимостью и несут определенную смысловую и функциональную, прежде всего регулятивную, нагрузку при диалогическом взаимодействии.

2. Кинетические ремарки.

Кинетическое сопровождение говоримой речи является существенным информативным элементом процесса коммуникации. Накладываясь на высказывание, мимика и жесты дополняют значение говоримой речи персонажей, определяют ее значение, являясь иногда неотделимым от высказывания персонажа.

Кинетические ремарки обладают в тексте драматургического произведения определенными функциями. С их помощью автор раскрывает эмоционально-психологическое состояние персонажа. Как пишет М. Аргайл, в кинетических средствах непосредственно отражаются следующие семь основных групп эмоций:

- 1) счастливое расположение духа;
- 2) удивление;
- 3) страх;

- 4) печаль;
- 5) злость;
- 6) отвращение/негодование;
- 7) заинтересованность.

Отражение этих эмоций в тексте драмы реализуется посредством авторских ремарок. Счастливое расположение духа, радостное настроение выражается ремарками *laughingly, smiling*:

Julian (laughingly). Then you are just turning me adrift? [80, 313]

Anna (smiling). Oh, Elizabeth! It's very unfair to expect a politician to live in private up to the statements he makes in public. [80, 387]

Удивление выражается различными сочетаниями слов, отражающих удивление в реальной жизни:

Canyns (lifting his eyebrows). Mr. De Levis presses the matter? [80, 425]

Поднятые брови обычно означают удивление, изумление. Так же как и различные жесты тела:

De Levis (Taken aback). I don't know. I never thought. I didn't look under the bed if you mean that. [80, 437]

Здесь также ремарка отражает неожиданность, удивление. Ремарка *stopping* также в определенном контексте выражает удивление. Обычно это происходит в сочетании с речью персонажа:

Elizabeth (stopping). What? [80, 387]

Ярость также выражается через поведенческий рисунок:

Porteous (throwing down the cards violently). Damn you why don't you live me alone? It's intolerable! [80, 380]

В данном примере эмоциональное состояние персонажа раскрывается через его действия *throwing down the cards*, оценочным наречием *violently*, и через речь самого персонажа, в которой употреблены сленговые слова *Damn you*, эмоционально-оценочное слово *intolerable*.

Выражение легкой сердитости можно наблюдать в следующем примере:

David (with wrinkled brows). But if it is lost? [80, 136]

Грусть может выражаться однословной ремаркой или ремаркой словосочетанием:

Alick (wagging his head sadly). I had to tell her. And then I bought her a sealskin muff, and I just slipped it into her hands and came away. [80, 126]

Эмоциональное состояние персонажа раскрывается через грустное покачивание головой *wagging his head sadly*. Оно также может выражаться через мимику:

Lady Bracknell (frowning). I hope not, Algernon. I would put my table completely out. Your uncle would have to dine upstairs. [80, 76]

Еще одной функцией кинетической ремарки является создание образа, поведенческое самораскрытие персонажа. Реакция говорящего на события реальности выражается не только вербально, через речь, но и через невербальное поведение. В данном случае кинетическая ремарка будет создавать поведенческий «портрет» персонажа, раскрывать его характер:

Arnold (calling). Elizabeth! (He goes to the window and calls again). Elizabeth! (He rings the bell. While he is waiting he gives a look round the room. He slightly alters the position of one of the chairs. He takes an ornament from the chimney-piece and blows the dust from it).

Arnold (moving a chair which has been displaced). I want to show it to Porteous. [80, 393]

В данных ремарках действия персонажа “*he gives a look round the room. He slightly alters the position of one of the chairs. He takes an ornament from the chimney-piece and blows the dust from it*”, “*moving a chair which has been displaced*” указывают на его привязанность к порядку и характеризуют его как педантичного человека.

Анализируя кинетическое поведение человека возможно извлечение социальных сведений о персонаже, что основано на особенностях кинетических факторов поведения людей, обладающих различными социальными статусами.

Кинетические ремарки делятся на три вида:

1. жестовые – движения тела в ограниченном пространстве;
2. мимические;
3. внешнего действия.

Жестовые ремарки в свою очередь подразделяются на:

- бытовые:

Algernon. Here it is. (Hands cigarette case.) [80, 56]

Jack (pulling off his gloves). When one is in town one amuses oneself. When one is in the country one amuses other. [80, 57]

C.-C. (shaking hands with her). Of course I do. How very nice to see you here. [80, 87]

James (slapping his pocket). You're too late, David; I've got them for her. [80, 126]

- характеризующие:

Arnold. I want to show it to Porteous. (Moving a chair which has been displaced). [80, 78]

- эмоционально – драматические:

Lady Kitty. No, don't look. (He takes her hand away). [80, 76]

Porteous (throwing down the cards violently). Damn you why don't you leave me alone? It's intolerable! [80, 77]

De Levis (taken aback). I don't know. I never thought I didn't look under the bed, if you mean that. [80, 78]

Lady Kitty. Elizabeth! Elizabeth! (She kisses her effusively). What an adorable creature! [80, 67]

Alick (wagging his head sadly). I had to tell her. And then I – I – bought her a sealskin muff, and I just slipped it into her hands and came away. [80, 56]

Teddie. Oh, no! (She is a little taken aback by the earnestness of his disclaimer. There's a moment's silence, then she recovers herself). [80, 77]

- жестовые ремарки, выражающие согласие, отрицание:

Julian (nodding his head). I do. [80, 89]

- указательные:

C.-C. (pointing to a photograph). That's Mrs. Lanfry. [80, 89]

Мимические ремарки в основном отражают эмоционально – психологическое состояние персонажа:

Anna (smiling). Oh, Elizabeth, it's very unfair to expect a politician to live in private up to the statements he makes in public! [80, 90]

Teddie (frowning). It makes me feel rather shy and awkward. [80, 89]

Lady Kitty (with a little smile). I think I've sown my wild oats, Clive. [66, 112]

David (with wrinkled brows). But if it's lost? [80, 102]

Canynce (lifting his eyebrows). Mr. De Levis presses the matter? [80, 67]

Julian (laughingly). Then you are just turning me adrift? [80, 130]

Как подгруппу мимических ремарок можно выделить окулесические ремарки – указывающие на движение глаз:

Winsor (looking his watch). Half – past eleven. (Yawns).New market always makes me sleepy. [80, 134]

C.-C. (looking at her latter). It's by way of being a hotel, but I never heard of anyone staying there. [80, 145]

Algernon (exchanges glances with Jack). They seem to think I should be with him. [80, 87]

Winsor (eyeing him). Is it likely? [80, 56]

Alick (gazing at the bookshelves). To be able to understand all these books! To up with them one at a time and scrape them as clean as though they were a bowl of brose. [80, 128]

Ремарки внешнего действия указывают на:

- уход – приход персонажа, передвижения персонажа в пространстве:

Lady Kitty. I beg you pardon. (Arnold comes in with a large book in his hand). [80, 98]

Arnold. I'm sorry. (He goes out into the garden). [80, 78]

Jack (advancing to table and helping himself). And very good bread and butter it is too. [80, 165]

Algernon (retreating to back of sofa). But why does she call herself Little Cecily if she is your aunt and lives at Tunbridge Wells? [80, 98]

- ремарки совершение действия:

Chasule (bowing). A classical allusion merely, drawn from the Pagan authors, I'll see you both no doubt at Evencing. [80, 90]

Lady A (closing the door). What is it? Are you ill, Mr. De Levis? [80, 423]

3. Просодические ремарки.

Распространены в драматургии также просодические ремарки, отражающие просодический или ритмико-интонационный ряд в коммуникации. В ремарках такого типа показывается эмоционально-психическое состояние персонажей, а также различные голосовые особенности персонажей.

К основным голосовым характеристикам можно отнести высоту, громкость, темп и тембр. Наделяя персонажа определенными голосовыми характеристиками, писатель раскрывает эмоционально – психологическое состояние персонажа, характеризует его как личность.

Громкость голоса указывает на то, как человек произносит слова — громко или тихо. Громкость голоса меняется в зависимости от ситуации и темы разговора. Темп — это скорость, с которой человек разговаривает.

Люди часто говорят быстрее, когда они счастливы, испуганы, нервничают, возбуждены, и медленнее, когда предлагают решение проблемы или пытаются привлечь внимание к определенной теме. Тембр голоса — это его звучание. Каждый человеческий голос имеет особый тембр. Так, голоса могут быть дребезжащими, звонкими или хриплыми. Кроме того, тембр голоса зависит от настроения. Жалобе присущ хнычущий, назальный тембр, гнев же характеризуется скрипучим, резким тембром.

Примерами просодических ремарок могут служить такие слова и словосочетания как *doubtfully, with growing anger, ironically, in surprise, furiously, in a sigh of passion, affectionately, desperately, happily, tragically:*

Porteous (furiously). Am I playing this patience, or are you playing it?
[66, 343]

Arnold (irritably). The situation was embarrassing enough anyhow. I don't know how I ought to treat them. [80, 371]

Так, в результате взаимодействия авторской речи с речью персонажей в драматургических произведениях создается та комплексность вербальной и невербальной систем, которая наблюдается в реальной человеческой коммуникации.

2.3. Структурные типы ремарок

Между авторской речью и речью персонажей существуют определенные закономерности. Для выявления данных закономерностей, был проведен структурный анализ авторских ремарок. При анализе современных произведений английской драматургии были выявлены следующие типы ремарок:

1. наречие;
2. предложно-именная группа;
3. прилагательное;

4. существительное;
5. глагол в личной форме;
6. причастие I;
7. причастие II;
8. причастный оборот;
9. инфинитивная группа;
10. придаточное предложение;
11. сложное предложение;
12. группа предложений.

Каждый из приведенных выше типов ремарок обладает определенными свойствами и функциями. Рассмотрим каждый из них.

1. Наречие.

В этом типе ремарок используются, в основном, формы наречий с суффиксом *-ly*, обозначающие признак, качество деятеля. Этот признак проявляется во время протекающего процесса, который имплицитно представляется как процесс говорения. Наречие осознается как правое окружение имплицитируемых стилистически нейтральных глаголов говорения, содержащее не только указания на значение говорения, но и конкретизирующее это значение. Таким образом, наречные ремарки характеризуют речь персонажей и их поведение. К наречным ремаркам можно отнести: *gravely, eagerly, seriously, regretfully, wistfully, firmly, enigmatically, emphatically, indignantly, charmingly, quickly*.

Наречный тип ремарок может расширяться:

1. Adv. + Adv.:

quite politely, very politely, very irritably, rather brightly.

2. Adv. + and, but + Adv.:

thoughtfully and sadly, slowly and seriously, slowly and hesitatingly, hard and tense, earnestly and hopefully.

3. Adv. + PI + N:

sourly, resuming his march; dreamily, lulled by her voice.

4. Adv. + to V + N:

quickly, to forestall the outbirth.

5. Adv. + C:

laughingly, as though she didn't cry before.

2. Предложно-именная группа широко используется в драматургии для выражения качества действия, являясь функционально эквивалентной наречию. Существительные, используемые в данном типе ремарок, распадаются на следующие группы:

1. названия чувств, эмоционально-психических состояний: *anguish, suspicion, realization, concentration, embarrassment, distaste, pounce, relief, rage, anger, pride, emotion, difficulty.*

2. обозначение паралингвистических голосовых качеств и шумов: *grunt, chuckle, break in her voice, change of tone, steel in voice.*

3. обозначение двигательной деятельности говорящего, сопровождающей речь: *smile, look, nod, hands to her forehead, finger on her lips, shrug, bow, movement.*

Ремарка предложно – именной группы включает в себя несколько моделей:

1. prep. + N:

with a smile, with a grunt, with anguish, with a chuckle, without a word, with distaste, after reflection, with concentration, without embarrassment, with a pounce, with emotion, with difficulty.

2. prep. + Adj + N:

with a queer little smile, with a slight bow, with a little, old-fashioned bow, with a slight grimace, with an expressive shrug, with modest pride, with a twitching face, with a bitter smile, with a convulsive movement, with sudden suspicion, with a sudden look, with intense deliberation, with a little smile, with a certain formality, with great concentration.

3. Prep. + N + N:

with a shadow of a frown, with a break in her voice, with a change of tone, with a finger on her lips, with steel in his voice, with a nod towards the balcony, with her hands to her forehead, with his hand to his breast.

4. Prep. + PI:

after staring again with a sort of horror, with a twitching face, after examining it.

3. Ремарка – прилагательное в отличие от ремарки – наречия не непосредственно характеризует способ действия или процесса говорения, а опосредованно, - через указание на эмоционально-психическое состояние персонажа во время процесса говорения, которое не может не влиять на окрашенность речи и другие ее лингвистические характеристики.

В рассматриваемом типе ремарок можно выделить следующие модели:

1. Adv. + Adj.:

still cheerful, tensely anxious, suavely frigid.

2. Adj. + prep. + N:

wild with humiliation, white with rage, tremulous with anger.

3. Adj. + and + Adj:

awkward and expectant, hard and tense.

4. Adj. + and + PII:

angry and outraged, grave and vexed.

5. Adj. + to V:

glad to get away, still unable to believe it.

4. Существительное имеет несколько моделей:

1. Adj. + N:

a slight pause.

2. Adv. + N:

almost a scream, almost an outburst.

3. N + prep. + N:

tears in her voice, happiness in her voice.

4. as + N:

as a matter of.

5. N + and + N:

a warning and a question.

Большая часть ремарок, выраженных существительными, характеризует ситуацию общения. Особого внимания заслуживают ремарки, указывающие на паузу, например, *pause, slight pause*. Анализируя лингвистическую природу пауз, можно прийти к выводу, что характер и длительность пауз зависят от многих причин:

1. от положения паузы в предложении: длина паузы будет зависеть от структуры высказывания, которое может состоять из двух или более предложений, различных по целенаправленности высказываний (повествовательное, восклицательное или повелительное), от наличия слов утверждения или отрицания, модальных или междометных слов, от наличия или отсутствия какого-то главного члена предложения;

2. от коммуникативного задания: существует мнение, что эффект «подыскивания» нужного слова помогает избежать впечатления, что адресант слишком хорошо знает тему. Использование пауз нерешительности помогает создать впечатление спонтанности речи;

3. от правил синтагматического членения в сочетании с правилами актуального членения: как известно, паузация является неизменным следствием синтагматического членения предложений;

4. от акустических параметров речи, таких как темп, ритм и интонация. Паузы прямо связаны с интонацией и, в особенности, с изменением интонационного рисунка. Прямая связь характеризует паузу с темпом речи: на фоне медленного темпа пауза воспринимается сильнее.

5. Глагол в личной форме.

Глаголы, используемые в этом типе ремарок, подразделяются на несколько подгрупп:

1. Глаголы говорения: *spoke, asks, said, cry out*.

2. Паралингвистические и просодические глаголы, обозначающие паралингвистические голосовые проявления, накладывающиеся на собственно говорение: *laughs, shouts, screams, cries out, whispers, chuckles*.

3. Глаголы, обозначающие начало, конец, перерыв в деятельности человека: *commence to write, finishes drink, continued watching, began crying*.

4. «Кинетические» глаголы: *frowns, smiles, laughs, looks*.

5. Глаголы, обозначающие движения: *serves drinks, drinks, turns to Tom, rises, sits, turns, moves to centre door, crosses left, lights a cigarette*.

Глаголы в большинстве ремарок употребляются в третьем лице единственного числа настоящего времени. Действие драмы происходит сейчас, в момент чтения, в момент исполнения. Глаголы в личной форме настоящего времени подчеркивают данный факт.

6. Причастие I:

Данный тип ремарок преобладает среди глаголов говорения и паралингвистических глаголов.

7. Причастие II:

В данном типе ремарок, по сравнению с ремаркой причастие I, совсем не встречаются глаголы говорения. Причастие II отражает различные эмоционально-психические состояния персонажей в момент речи:

surprised, horrified, interested, half-amused, taken aback, amused.

Всякое расширение ремарки - причастия ведет к образованию другого типа ремарок, а именно причастного оборота.

8. Причастный оборот.

Данный тип ремарок можно разделить на следующие функциональные семантические группы:

1. мимические и жестовые: *frowning, smiling, looking down, smiling innocently, looking at her honestly, shaking his finger at Leonora, showing her, kissing her, taking her hands, pointing to roof garden, looking at her honestly.*

2. глаголы движения: *having moved over to the window, rising, going to centre table, coming to join her on the left hand side of the table, taking a couple of roses from the bowl in front of him, coming over from the window, taking the book from him, going back to fireplace, coming to table and sitting opposite him, moving, rising and walking about the room, opening.*

3. процессуальные глаголы: *reading, standing by centre table, sitting in arm-chair above fire place, lolling in the armchair with a notebook in his hand, looking down the advertisements, protesting.*

4. глаголы прекращения и начала действия: *stopping dancing, stopping dead.*

5. глаголы обозначающие различные психологические и ментальные процессы: *trying to be serious, attracting his attention, hesitating.*

Моделями этого типа ремарок являются следующие:

1. Adv + PI (PII):

greatly surprised, greatly daring.

2. PI + Adv:

smiling innocently, turning round, speaking together.

3. PI + PII + prep. + N:

moving to fireplace, turning to Julian, walking about the room, pointing to roof-garden, moving to roof-garden, coming near them, standing by centre-table, sitting in arm-chair.

4. PII + PI:

overcome, raising her voice.

5. PII + S:

horrified, gets down on one knee before Willy.

6. PII + at + N (Pr):

amused at him, vexed at the disturbance of his speech.

7. PII + by + N:

standing by table, sobered by the suggestion.

8. PI + N:

opening the book, raising her voice.

9. PI + N + Adv:

cutting him off violently; regarding him intently.

10. PI + to V:

beginning to cry, trying to contain himself, trying to be serious, coming to join her.

11. PI + to + N:

turning to Leo, moving to window, coming to the rescue, coming to her sight, pointing to her hand, moving to fireplace, moving to roof-garden.

12. N + PI (PII):

her voice a little strained, his anger rising.

13. PI + C:

telling the truth; lighting a cigarette.

14. PI (PII) + PI (PII):

nodding and smiling, flushed and determined.

15. PII + but, and + Adj:

annoyed but civil; startled and anxious.

Причастные обороты, в которых глагол требует прямого дополнения, подразделяются на два вида:

а) имеющие дополнения, выраженные абстрактными существительными:

б) имеющие дополнения, выраженные конкретными существительными:

Причастные обороты, требующие косвенного дополнения, имеют предлог перед дополнением:

а) группа причастных оборотов, требующих после себя предлог at:

б) группа причастных оборотов, требующих после причастия предлога by:

В тех моделях ремарок, в которых использован союз and, причастие или прилагательное, присоединяемое этим союзом, несут дополнительный нюанс к тому эмоционально-психическому состоянию, которое выражено первым причастием:

В тех ремарках, в которых использован союз but, эмоциональное состояние, выраженное прилагательным или другим причастием, главенствует над эмоциональным состоянием, выраженным первым по порядку причастием. Ремарка несет такое общее значение: «персонаж находится в данном эмоционально-психическом состоянии, но, несмотря на это, ведет себя таким образом»

9. Ремарка инфинитивная группа также является формой, служащей для выражения зависимого глагольного действия, второстепенного по отношению к действию глагола говорения в драматургических ремарках:

10. Придаточное предложение:

Придаточные предложения, встречающиеся в ремарках, обычно бывают трех типов:

-определительные:

who has been adding up [80, 379]

whose face, since his return expresses a curious excitement [80, 434]

who has listened with extreme attention [80, 458]

who has not moved, setting out the cards for a patience [80, 456]

-сравнительные:

as though returning from a distant world [80, 373]

as if flicked on a raw spot [80, 436]

as if thinking [80, 825]

-времени:

as he sits at writing desk with paper [80, 481]

as he puts on gloves [80, 804]

as he goes back to the couch [80, 817]

11. Простое предложение.

Здесь можно отметить такие простые предложения, которые функционируют и в контексте драмы и обладают самостоятельным значением вне контекста. Это полные двусоставные предложения:

They go out together, talking. [80, 76]

Owen goes back to arm-chair and fills his pipe. [80, 98]

The front door bangs. [80, 145]

Gwendolen and Jack sit down together in the corner. [80, 75]

А также эллиптические предложения, значение которых можно понять только в контексте:

Sings to the tune of "Today I feel happy". [80, 88]

Rises and goes to the bookcase above writing table, from which he takes a book.
[80, 96]

Sits in arm-chair again. [80, 97]

She is in the arm-chair opposite him. [80, 89]

Moves to bureau to get his tobacco. [80, 78]

In a conciliatory mood. [80, 77]

Exchanges glasses with Jack. [80, 78]

Goes on his knees. [80, 78]

В предложениях такого типа не указано лицо, выполняющее действие и без контекста (речи персонажей) невозможно определить о ком идет речь.

12. Сложное предложение может быть осложнено придаточными предложениями и причастными оборотами. В тех случаях, когда словесный ряд недостаточно информативен сам по себе, а ситуация общения сложна и многообразна, драматург вынужден показать это в

ремарке, воплощающей в себе взаимодействие кинетического, просодического и паралингвистического рядов в коммуникации. Основной акцент делается на ремарку, а не на высказывание.

Jack. The Manor House, Woolton, Hertfordshire. (Algernon, who has been carefully listening, smiles to himself, and writes the address on his shirt-cuff). [80, 89]

13. Группа предложений:

Ремарки, состоящие из группы предложений, оказываются информативными с точки зрения коммуникации, с точки зрения всей деятельности человека, проявляющейся во взаимосвязи всех каналов коммуникации, влияющих на его речевое поведение.

“Gwendolen goes to the door. She and Jack blow kisses to each other behind Lady Nell's back. Lady Bracknell looks vaguely about as if she could not understand what the noise was. Finally turns round.” [80; 79]

Ремарки данного типа могут быть очень объемными и содержать разнообразную информацию.

“There is a long pause during which they are lurking in the shadows. At last they hear some movement, and they steal like ghosts from the room. We see them turning out the lobby light; then the door closes and an empty room awaits the intruder with a shudder of expectancy. The window opens and shuts as softly as if this were a mother peering in to see whether her baby is asleep. Then the head of a man shows between the curtains. The remainder of him lows. He is carrying a little carpet bag. He stands irresolute; what puzzles him evidently is that the Wylies should have retired to rest without lifting that piece of coal off the fire. He opens the door and peeps into the lobby, listening to the wag-at-the-wall clock. All seems serene, and he turns on the light. We see him clearly new. He is John Shand, age twenty-one, boots muddy, as an indignant carpet can testify. He wears a shabby topcoat and a cockerty bonnet; otherwise he is in the well-worn corduroys of a railway porter. His movements, at first stealthy,

become almost homely as he feels that he is secure. He opens the bag and takes out a bunch of keys, a small paper parcel, and a black implement that may be a burglar's jemmy. This cool customer examines the fire and piles on more coals. With the keys he opens the door of the bookcase, selects two large volumes, and brings them to the table. He takes off his topcoat and opens his parcel, which we now see contains sheets of foolscap paper. His next action shows that the "jemmy" is really a ruler. He knows where the pen and ink are kept. He pulls the chair nearer to the table, sits on it, and proceeds to write, occasionally dotting the carpet with ink as he stabs the air with his pen. He is so occupied that he doesn't see the door opening, and the Wylie family staring at him. They are armed with sticks. [80, 90]

Наиболее употребительными группами ремарок, просодически оформляющими речь являются ремарки предложно-именной группы, наречие, прилагательное, и причастия. Сравнивая функции ремарки-наречия и ремарки предложно-именной группы, можно сделать вывод, что они обладают различными функциями. Наречие характеризуется большим богатством признаков, но и большей отвлеченностью. Ремарки предложно-именной группы обладают большей конкретикой и передают нюансы интонации. Сравнивая функции прилагательного и наречия, можно отметить, что прилагательное характеризует психологическое состояние персонажа, в то время как наречие полностью характеризует манеру речи персонажа, оно показывает читателю, как говорит персонаж.

Наиболее частотными ремарками, отражающими невербальное поведение персонажа (паралингвистическими ремарками) являются причастный оборот, а также ремарки предложно-именной группы.

Глаголу в личной форме параллельным оказывается причастие I. Причастие II не имеет соответствующей параллельной конструкции с глаголом в личной форме. Оно обычно синонимично предложно-именной группе. Причастие I и причастие II являются схожими в том, что причастие

I показывает, что действие исходит от говорящего, а причастие II показывает, что действие направлено на говорящего.

Несмотря на то, что ремарки, принадлежащие к различным структурным группам, обладают по отношению друг к другу некоторой синонимичностью, они не могут быть полностью взаимозаменяемыми, каждая группа ремарок обладает своими смысловыми и синтаксическими особенностями. Поэтому и существует такое разнообразие авторских ремарок.

Выводы к главе II

1. Ремарка в английской драматургии прошла долгий путь развития с XVI по XXI век. В ранненовоанглийской драматургии преобладали такие способы структурного воплощения авторской ремарки как слово и простое предложение. Краткость ремарки объясняется ее функциональными особенностями в этот период развития драмы. При помощи таких ремарок авторы указывали актерам, что необходимо играть, как передвигаться по сцене. В XVII веке количество однословных ремарок сокращается с одновременным увеличением ремарок-словосочетаний. Ремарка – словосочетание позволяла драматургу не только давать актеру рекомендации по игре, но и выражать собственное отношение к происходящему на сцене. Эмоциональная лексика все глубже проникает в авторские ремарки в связи с дополнительными функциями, которые они приобретают в процессе эволюции. И, наконец, в современной английской драматургии они расширяются до формы сложного предложения и сверхфразового единства. На передний план выходит психологическое состояние персонажа.

2. В процессе исследования были выявлены три функциональных типа ремарок. В ранненовоанглийской драме преобладала сценическая

ремарка, которая в основном использовалась для указаний действий актерам. Позже в английской драме появляется декоративная ремарка. Она появляется вследствие практически полного отсутствия декораций на сцене того времени. И в современной драме преобладает коммуникативно-направленный тип ремарок, который помогает раскрыть эмоционально-психологическое состояние персонажей.

3. Были выявлены три коммуникативных типа ремарок: просодические, кинетические и паралингвистические. Просодические ремарки характеризуют голосовые особенности персонажей. Кинетические ремарки характеризуют жестовое поведение персонажа, реализуя невербализованную часть высказывания, и эмоциональное состояние персонажа, выраженное через мимику. Паралингвистические ремарки характеризуют персонажей через различные неречевые шумы и призвуки, производимые персонажами.

4. Также были выявлены структурные типы ремарок, такие как ремарка - наречие, предложно-именная группа ремарок, ремарка – прилагательное, ремарка – существительное, ремарка, выраженная глаголом в личной форме, ремарка - причастие I, ремарка - причастие II, ремарка - причастный оборот, инфинитивная группа ремарок, ремарка - придаточное предложение, ремарка - сложное предложение, ремарка, включающая в себя группу предложений. Каждый структурный тип ремарок может выступать в нескольких моделях и обладает определенными особенностями в тексте драматургического произведения.

ГЛАВА III. ПРИНЦИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АВТОРСКОЙ РЕЧИ И РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ В АНГЛИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

3.1. Функции ремарок

Авторская ремарка является неотъемлемым компонентом драматургического произведения, реализующим авторский замысел.

В средневековой английской драматургии, где произведение предназначалось в первую очередь для постановки на сцене, ремарки играли незначительную роль и сводились к минимуму, были немногочисленны и кратки. Они становятся равноценными основному тексту драматургического произведения – репликам персонажей – в начале XIX века. В это время ремарка «перестает быть нейтральным сценическим указанием, выполняющим служебную функцию, сообщая лишь краткие сведения о герое от имени автора» [62, 46], она постепенно «превращается в самостоятельный элемент драматического текста» [64, 210]. Данный этап эволюции ремарки был обусловлен вкладом мастеров реалистической драмы XIX века. «В условиях бурного развития театральных форм сценические указания трансформируют театр изнутри: в драме усиливается тенденция к эпизации текста, его лиризации, что находит отражение в ремарке. В результате размываются границы между прозой и драмой – драматическое произведение максимально приближается к прозаическому» [5, 394]. Это делает ремарки значимыми и обязательными для прочтения.

Ремарка в драматическом произведении не только служебная единица, это неотъемлемая часть драматического произведения, которая выполняет определенное авторское назначение. Ремарки информируют о времени действия, характеризуют героев и ситуацию. Можно выделить три

основные функции ремарок: нарративную, дескриптивную и характерологическую.

Нарративную функцию выполняют авторские введения, по синтаксической структуре напоминающие художественные произведения не только драматургического жанра. Ремарки такого типа используются автором для описания обстановки, в которой будет происходить действие, описания дислокации персонажей. Можно выделить два подтипа авторских ремарок, выполняющих нарративную функцию: интерьерные и пейзажные. Примером интерьерной ремарки может служить данный отрывок:

Aubrey Tanquera'y Chambers in the Albany – a richly and tastefully decorated room, elegantly and luxuriously furnished: on the right a large pair of doors opening into another room, on the left at the further end of the room a small door leading to a bed-chamber. A circular table is laid for a dinner for four persons, which has now reached the stage of dessert and coffee. Everything in the apartment suggests wealth and refinement. The fire is burning brightly [80, 5].

Такие ремарки объемны и панорамны: предложения объединяются в абзацы, сверхфразовые единства, приобретая форму свойственную роману или повести. Они имеют пояснительный характер. В ремарках, выполняющих нарративную функцию, задействовано большое количество глаголов состояния.

К ремаркам данного вида можно отнести и авторские вставки, поясняющие место и время действия:

The Scene of Act One is laid at Mr. Tanqueray's rooms, No. 2, the Albany, in the month of November; the occurrences of the succeeding Acts take place at his house, "Highercoombe", near Willowmere, Surrey, during the early part of the following year [80, 4].

В таком употреблении они воссоздают хронотоп произведения: они указывают где и когда происходит действие.

К дескриптивным ремаркам относятся ремарки, дающие описание различных деталей:

1. внешности человека:

Aubrey is forty-four, handsome, winning in manner, his speech and bearing retaining some of the qualities of young-manhood. Misquith is about forty-seven, genial and portly. Jayne is a year or two Misquith's senior, soft-speaking and precise in appearance a type of the prosperous town physician [80, 6].

Автор дает описание внешности и поведения героев, их возраста, создавая у читателя представление о том слое общества, о тех людях, о которых пойдет речь.

2. речь персонажей с точки зрения эмоциональной наполненности и качества голосового тона (акустические ремарки).

Sybil. I'm sorry (with all her soul) but yes-yes-yes. [76, 168]

Comtesse (sweetly). It is about your speech. [76, 178]

Использование автором акустических ремарок раскрывает эмоциональное состояние персонажей, дает читателю понятие о тоне, голосе, интонации персонажа, показывает их внутреннее настроение и характеризует как типы личности.

3. описание пейзажа, погоды, города:

The hilly country in the middle of the north edge of Sussex, looking very pleasant on a fine evening at the end of September, is seen through the windows of a room. The garden to which the glass doors lead dips to the south before the landscape rises again to the hills. [80, 68]

Здесь автор дает положительно окрашенную характеристику местности, используя эпитеты *pleasant, fine*. Читатель наблюдает живописный пейзаж через окно комнаты. Автор таким образом

настраивает читателя на определенный лад, создает у него нужное настроение. Спокойный тон таких ремарок действительно схож с повествовательным жанром.

Ремарки, выполняющие характерологическую функцию, указывают на профессиональную принадлежность, социальный статус персонажей. Здесь можно выделить следующие группы:

1. интроспективные ремарки (термин Н. А. Николиной) указывают на душевное состояние персонажа. Например:

Higgins (shocked at finding himself thought capable of an unamiable sentiment) Not at all, not at all. [77, 34]

Эта ремарка характеризует Хиггинса как человека самовлюбленного, вносит дополнительный штрих в его психологический портрет.

2. ремарки, указывающие на движение персонажей.

В авторских комментариях относительно появления героев на сцене и их ухода может использоваться большое количество синонимов, например: появление – *to emerge, to vanish, to appear, to spring out, to come into (back), to return*; уход – *to disappear, to walk away, to go out (into), to run out (into), to follow, to steal away, to hurry out, to march out, to move away*.

Используя различные синонимы, автор характеризует героев как подвижных, активных, пассивных и т.д.

3. ремарки, указывающие на манеру говорения, свидетельствуют о способности действующего лица осуществлять акт коммуникации [22, 22]. Для этих целей используется огромное количество эмоционально окрашенных лексем: *to declaim, to exclaim, to scold, to coax, to relapse, to praise, to assail, to scream, to sing, to joke*.

Использование стилистически окрашенных словосочетаний вместо нейтральных придает убедительность описанию действий персонажа, характеризует его манеру говорить.

4. «обстановочные ремарки, в которых описание жилища персонажа характеризует его с психологической стороны» [9, 132]. Например:

Higgins's laboratory in Wimpole Street. <...> and persons entering find <...> two tall file cabinets <...> a flat writing-table, on which are a phonograph, a laryngoscope, a row of tiny organ pipes <...> a life-size image of half a human head, showing in section the vocal organs [77, 12].

В подобных ремарках задействовано большое количество терминов различного рода, профессиональных слов, заимствований. В этом случае научные и технические термины выступают как условные приемы косвенного описания среды, обстановки, интересов персонажей пьес.

Можно сделать выводы, что авторская речь, обособленная от речи персонажей в ремарках, занимает значительное место в драматическом произведении и выполняет различные стилистические функции. Нарративная функция характерна для тех авторских вставок, которые синтаксически сходны с элементами художественной прозы: они повествовательны, соответствуют синтаксическим и лексическим нормам прозаического произведения. Дескриптивная функция характерна для ремарок, своеобразие приемов и сочетания языковых средств которых позволяют декорировать определенное явление с помощью экспрессивного, эмоционального и оценочного потенциала. Характерологическая функция свойственна ремаркам, которые полноценно передают информацию о внешнем и внутреннем окружении персонажа: интерьер, профессиональная принадлежность, что становится возможным благодаря широкому использованию специальной лексики.

Соединяясь с репликами, ремарки создают единую «ткань» драмы, активно участвуют в развитии сюжетных лин

3.2. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей

Взаимодействие авторской речи и речи персонажа – одна из универсалий стиля языка художественной литературы. В каждом конкретном случае оно проявляется по-разному. Но определенные закономерности, присущие этому соотношению, могут быть выявлены. Можно выделить три основных степени соответствия ремарок высказываниям.

1 степень - полное соответствие;

2 степень – частичное соответствие;

3 степень – полное несоответствие.

Наиболее частотными являются 1 и 2 степень соответствия ремарок высказываниям. Примером полной степени соответствия авторской речи и речи персонажей является следующий:

Liutenant (excitedly). More than once! I'll say it fifty times! And what's more I'll do it. You'll see, General, I'll show my confidence in him – so I will – I'll... [77, 36]

Здесь можно найти полное соответствие ремарки *excitedly* и всего высказывания тому воплощению эмоционально-психического состояния, которое характеризуется наречием *excitedly*. Оно находит свое выражение в лексическом, синтаксическом и интонационном оформлении высказывания, а именно: эмоционально-психическое состояние «возбужденности» приводит к тому, что речь персонажей отличается рядом признаков, характерных для такого состояния – первое же предложение *More than once!* эллиптическое, неоднократно используется анафора разговорно-сокращенного *I'll*, на котором высказывание и обрывается. Одним из средств проявления возбужденности является наличие разговорной гиперболы - *I'll say it fifty times!*

Частичное соответствие или 2 степень соответствия авторской речи и речи персонажей является необходимой формой взаимодействия. Эта форма взаимодействия является типичной. Если высказывание большое по объему, то оно не может произноситься в одном ключе, предлагаемом ремаркой. Это привело бы к монотонности, однообразию. Коммуникация не достигала бы своих целей. Поэтому, в какой-то части высказывания влияние ремарки ослабляется, оно обогащается новыми оттенками и нюансами, исходящими уже от его структурно-семантической организации. Другой ключ к произнесению имплицитно задается самой структурно-семантической организацией предложения или нескольких предложений.

Teddie (angrily). Shut up. I haven't got a bob besides what I earn. I've got no position. I'm nothing. You're rich and you're a big pot and you've got everything that anyone can want. It's awful cheek my saying anything to you at all. But after all there's only one thing that really matters in the world, and that's love. I love you. Chuck all this, Elizabeth, and come to me. [80, 385]

В данном случае ремарка *angrily* определяет манеру высказывания первых двух трех предложений. Однако далее манеры высказывания меняется, меняется и информация, передаваемая говорящим слушающему, от финансовых проблем к признанию любви. Таким образом, ситуация подсказывает говорящему в каком ключе произносить высказывание.

Полное несоответствие ремарки и высказывания проявляется обычно в диспропорции жеста, кинетического ряда коммуникации и высказывания, словесно-языкового ряда коммуникации.

Взаимодействие авторской речи и речи персонажей проявляется на нескольких языковых уровнях: просодическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом.

Взаимодействие авторской речи и речи персонажей на просодическом уровне проявляется в связи с понятием лингвистического

исполнения, которое включает в себя воплощение закономерностей перевода «немого» текста в звучащий, перевода имплицитно присутствующих интонационных параметров в эксплицитные. Авторская ремарка служит целям реализации интонационных параметров речи персонажей. Обозначение интонационного рисунка высказывания идет, чаще всего, от обозначения эмоционально-психического состояния персонажей. Хотя контексты высказываний могут вести к некоторой вариативности рисунков высказываний, основные значения физических характеристик их останутся устойчивыми.

Непрерывное взаимодействие ремарки с высказыванием на просодическом уровне происходит потому, что диалог персонажей является отражением на письме устной речи, для которой свойственна эмоциональность, экспрессивность, которые обязательно проявляются в эмоциональных интонациях, способных передать малейшие оттенки эмоционально-психического состояния персонажа:

Teddy (vehemently). Oh, no! [80, 372]

В данном примере ремарка *vehemently* отражает эмоциональное состояние персонажа. Графически это отображается в речи персонажа восклицательным междометием *Oh* и восклицательным знаком. Здесь можно наблюдать первую степень соответствия авторской речи и речи персонажа. Ремарка полностью соответствует высказыванию.

Arnold (impatiently). My dear! My mother, of course. The car is just coming up the drive. [80, 73]

В данном примере ремарка *impatiently* дает ключ к произнесению фразы, что графически отображается восклицательным знаком и эмоциональным междометным восклицанием *My dear!*, здесь можно наблюдать полное соответствие ремарки высказыванию. Однако последнее предложение высказывания не произносится в том же ключе, что и начало, и степень соответствия переходит во вторую. Персонаж

произносит конец фразы менее эмоционально. Влияние ремарки ослабляется.

Elizabeth (affectionately). Idiot! [80, 386]

В данном примере можно наблюдать полное соответствие ремарки высказыванию. Ремарка *affectionately* полностью определяет просодику произнесения высказывания. Графически это отображено восклицательным знаком и обуславливается краткостью высказывания *Idiot!*

Dinah (apologetically). Oh, I thought you did. [80, 176]

Просодика данного высказывания определяется ремаркой *apologetically*. Сожаление также отражено и в речи персонажа междометием *Oh*, и точкой в конце предложения, которая исключает восклицательную интонацию, также присущую данному междометию.

Pim (triumphatically). I've got! Telworthy! [80, 178]

В данном примере ремарка *triumphatically* определяет интонацию высказывания. Графически интонация отображается восклицательным знаком и разговорным сокращением *I've got*, а также краткостью самого высказывания.

В данных примерах можно наблюдать соответствие авторской речи высказыванию персонажа и на лексическом уровне, что выражается междометными высказываниями *Oh, My dear!*; обращениями *My mother*; сленговым негативно оценочным словом *Idiot!*.

Взаимодействие авторской речи и речи персонажей на морфологическом и лексическом уровнях отражает две тенденции:

1. приближение речи к живой разговорной речи, достигаемое использованием

а) многочисленных синонимов нейтрального словаря, клише и формул;

б) вульгаризмов;

в) жаргонизмов;

г) сленга;

д) неологизмов.

2. «эмоционализация» речи, достигаемая использованием:

а) суффиксов, способных передавать наряду с предметно-логическим значением и эмоциональное значение;

б) междометий;

в) различных «усилителей» и «интенсификаторов»;

г) слов с эмоциональным значением, слов, выражающих чувства, отношения, оценки; эмоционально-окрашенных слов с контекстуально – окрашенным значением;

д) совмещением книжных и разговорных элементов;

е) обращения.

Это можно наблюдать в следующих примерах.

Elizabeth (with agony). Oh, Arnold! [80, 410]

Взаимодействие происходит на лексическом уровне. В речи персонажа используется междометие *Oh*, обращение *Arnold*, графически эмоционализация речи отображается через восклицательный знак.

Взаимодействие авторской речи и речи персонажей на синтаксическом уровне проявляется прежде всего по линии выражения их в синтаксической структуре влияния того эмоционального состояния, которое обозначено в ремарке и которое влечет за собой построение речи персонажа с целью реализации эмоциональной стороны устного типа речи. Для эмоционально-окрашенной речи характерным является использование эллиптических оборотов, таких стилистических приемов как умолчание, параллелизмы, хиазм, нарастание, ретардация, антитеза, повторы и т.д.

Pim (dramatically). We – shall – meet – again! [80, 113]

В данном примере интонация высказывания, определяемая ремаркой *dramatically* графически отображается через тире, что показывает прерывистость речи, волнение персонажа.

Связь ремарок с синтаксисом высказывания может проявляться и в тех случаях, когда писатель преследует какие-то другие цели кроме показа эмоционально – психических переживаний персонажа. Интересное построение приобретает синтаксис высказывания, когда он приближается к монологической речи, когда драматург вкладывает в высказывания персонажа свои взгляды по тому или иному вопросу, вместе с тем характеризуя персонажа. В таких случаях и ремарка приобретает особый характер, указывая на нарочитость речи персонажа.

Взаимодействие авторской речи и речи персонажей на паралингвистическом и кинетическом уровнях особенно важно, потому что не все паралингвистические проявления можно отобразить на письме, и не все графически отображенные паралингвистические проявления можно правильно интерпретировать без ремарок. Значение кинетической ремарки велико, как с точки зрения буквального влияния жеста, движения на лингвистические параметры высказывания, так и с точки зрения дополнительной информации в коммуникации [53, 78].

Кинетические и паралингвистические ремарки используются автором для выражения имплицитных проявлений процесса коммуникации. В коммуникации можно выделить функциональные зоны оценки, противопоставления, перечисления, времени, условия, согласия/несогласия.

Выражение оценки окружающим явлениям, предметам, а также лицам и их действиям одна из самых насущных потребностей процесса коммуникации. Категория оценки и способы ее эксплицитного выражения хорошо изучены в лингвистике. Однако в ситуациях непринужденного общения может иметь место и оценка имплицитного характера. Дело в

том, что условия протекания разговорной речи таковы, что не всегда говорящие могут с легкостью подобрать необходимое оценочное слово. К тому же иногда адресант речи, не желая обидеть адресата, намеренно не вербализует ту или иную оценку негативного плана. В данной ситуации на помощь драматургу приходят кинетические и паралингвистические ремарки так, как в передаче смысловой стороны оценочных незавершенных высказываний нередко принимают участие жестовые средства. Жесты, сопровождающие данные построения, неоднозначны в плане выполняемых ими функций. Одни из них усиливают передаваемое оценочное значение. Наиболее характерен в этой функции жест, состоящий из короткого напряженного движения головой.

Julian (nodding his head). I do. [80, 310]

В этом примере ремарка, указывающая на кивок головы *nodding his head* сочетается со словами персонажа *I do*. Взаимодействие первой степени происходит на кинетическом уровне.

Другие жесты выполняют компенсаторную функцию, подсказывая смысл невербализованной части.

Cecily (picks up books and throws them back on the table). Horrid Political Economy! Horrid Geography! Horrid, horrid German! [80, 88]

В этом примере ремарка передает невербализованную часть сообщения *picks up books and throws them back on the table*, и в совокупности с высказыванием персонажа полностью отражает эмоциональное состояние персонажа. Девушка совершает действия и комментирует их. Здесь можно наблюдать взаимодействие первой степени.

Мимические ремарки сопровождают высказывание, отражая эмоциональное состояние персонажа: радость, горе, печаль, недовольство.

Lady Bracknell (frowning). I hope not, Algernon. I would put my table completely out. Your uncle would have to dine upstairs. [80, 76]

Ремарка *frowning* выражает недовольство персонажа.

Окулесические ремарки направляют взгляд персонажа:

Algernon (exchanges glances wit Jack). They seem to think I should be with him. [80, 76]

Winsor (eyeing him). Is it likely? [80, 423]

Жестовые ремарки в основном реализуют невербализованную часть высказывания.

Взаимодействие авторской речи и речи персонажей необходимо рассматривать комплексно, учитывая все уровни взаимодействия. Редко взаимодействие происходит на одном или двух уровнях. Как правило, задействованы почти все уровни. В частности следует отметить взаимодействие на просодическом уровне. Просодическая информация присутствует на всех уровнях взаимодействия, так как невозможно произнесение какого-либо высказывания без просодических особенностей.

Выводы к главе III

1. Ремарка в тексте драматургического произведения выполняет три основные функции: нарративную, дескриптивную и характерологическую. Нарративную функцию выполняют авторские вводы, используемые для описания обстановки, места действия, времени действия. Дескриптивную функцию выполняют ремарки, дающие описание внешности персонажей, пейзажа, помещения. Характерологическая функция ремарок заключается в характеристике персонажей, указании их профессиональной деятельности, социального статуса. Также характерологическую функцию выполняют обстановочные ремарки, в которых описание жилища персонажа характеризует его с психологической стороны. Некоторые глаголы говорения также выполняют характерологическую функцию, раскрывая характер персонажа и манеру говорить.

2. В драматургическом произведении авторская речь и речь персонажей находятся в определенном взаимодействии. Существуют три основные степени соответствия ремарок высказываниям: соответствие первой степени, соответствие второй степени и соответствие третьей степени. Наиболее частотными являются первая и вторая степени соответствия.

3. При первой степени можно наблюдать полное соответствие ремарки высказыванию. Ремарка полностью соответствуют друг другу и дополняют друг друга. При второй степени наблюдается частичное соответствие ремарки высказыванию. Если высказывание большое по объему, оно не может произноситься в одном ключе, предлагаемом ремаркой. Иначе оно может быть монотонным и потерять часть смысла. Поэтому в какой-то части высказывания влияние ремарки ослабляется, оно обогащается новыми оттенками и нюансами, исходящими от его структурно-семантической организации. Другой ключ к произнесению диктуется самой организацией высказывания. Третья степень – это полное несоответствие ремарки высказыванию. Эта степень соответствия является наиболее редкой.

4. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей проявляется на нескольких языковых уровнях: просодическом, морфологическом и лексическом и синтаксическом. Взаимодействие на просодическом уровне включает в себя воплощение закономерностей перевода немого текста в звучащий, перевода имплицитно присутствующих интонационных параметров в эксплицитные. Просодическая информация присутствует на всех уровнях взаимодействия.

5. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей на морфологическом и лексическом уровнях заключается в приближении речи персонажей в драме к живой разговорной речи.

6. Взаимодействие на синтаксическом уровне выражается в таком графическом построении речи персонажей в тексте, которое бы отражало особенности устной речи. С этой целью могут использоваться такие синтаксические приемы как эллипсис, параллелизм, хиазм, умолчания, повторы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучению языка художественной литературы как одной из важнейших сфер функционирования языка в последнее время уделяется все большее внимание лингвистов. Одной из центральных задач остается исследование художественной речи как особой формы коммуникации, наблюдение над соотношением в художественном тексте авторской речи и речи персонажей, выявление способов авторского комментирования чужой речи. Особый интерес представляет драматургическое произведение, в котором авторская речь представлена в специфической форме авторского комментария к высказыванию персонажей.

Драматургическое произведение представляет собой один из родов литературы. Его составными частями являются речь персонажей и авторская речь. Речь персонажей представлена в виде прямой речи в форме преимущественно диалогов, а также монологов и полилогов. Форма драматургического произведения накладывает на писателя ряд ограничений, обусловленных предназначенностью драмы для игры на сцене. Авторская речь в драме представлена в виде авторского комментария к речи персонажей. Располагаясь перед речью персонажей, авторская речь во многом определяет ее.

В результате исследования были изучены особенности естественной человеческой коммуникации и способы их отражения в драматургическом произведении. В тексте драматургического произведения данные особенности проявляются в авторских ремарках. Авторская речь в драматургических произведениях предназначена для характеристики речи персонажей, и она отражает на письме все явления, которые в совокупности образуют устную коммуникацию и дополняют вербальный ряд коммуникации. К явлениям, являющимся составной частью естественной человеческой коммуникации, относятся такие семиотические

системы как паралингвистика, кинесика и просодика. В драме все они находят свое отражение, как в речи персонажей, так и авторской речи. Вербальный ряд коммуникации отражается в речи персонажей, невербальный ряд коммуникации отражается в авторской речи. Это позволяет выделить в драме паралингвистические, кинетические и просодические ремарки.

Авторская ремарка в английской драме прошла долгий путь эволюции от простого слова до сверхфразового единства. В XVI веке она исполняла прежде всего сценическую функцию. В эту эпоху преобладала такая структурная модель ремарки, как ремарка-слово. Она в основном указывала персонажам, как передвигаться по сцене, время выхода на сцену и время ухода со сцены. Далее с расширением ее функций, ремарка-слово употребляется драматургами реже и на смену ей приходит ремарка-словосочетание. Ремарка-словосочетание позволяет драматургу не только давать указания актерам, но и выражать свое отношение к происходящим событиям. В таких ремарках использовались эмоционально окрашенные наречия. В эпоху современной английской драмы ремарка приобретает форму сложного предложения и сверхфразового единства. Основная функция ремарки – коммуникативно-направленная. В современной драме ремарка раскрывает эмоционально-психологическое состояние персонажа. Ремарка в новой драме выполняет большое количество различных функций. Иногда драматурги используют авторские вводы, которые по форме напоминают прозаические произведения. Драматурги не только дают актерам указания по игре, но и выражают свое отношение к происходящему.

Авторские ремарки подразделяются на три коммуникативных типа: паралингвистические, кинетические и просодические. Паралингвистические ремарки отображают различные неречевые шумы и призвуки. Кинетические ремарки подразделяются на мимические,

раскрывающие эмоционально-психологическое состояние персонажей, и ремарки жесты, отображающие невербализованную часть высказывания. Просодические ремарки дают характеристику различных голосовых особенностей персонажей, и, таким образом, отражают эмоциональное состояние персонажей.

Авторская речь в драматургии организована определенным образом. В процессе исследования были выявлены структурные типы ремарок. Основными структурными типами ремарок являются ремарка-наречие, ремарка-существительное, ремарка-прилагательное, ремарка-причастие I, ремарка-причастие II, ремарка глагол в личной форме, ремарка причастный оборот, ремарка простое предложение, ремарка сложное предложение. Все типы ремарок могут расширяться, что делает возможным выделение их моделей.

Ремарки в драматургическом произведении обладают различными функциями. Можно выделить три основные функции: нарративную, дескриптивную и характерологическую. Нарративную функцию выполняют ремарки, используемые для описания времени и места действия. Они объемны и панорамны. Дескриптивная функция ремарки заключается в том, чтобы дать описание внешности персонажа, речи персонажа, пейзажа. Характерологическая функция ремарок заключается в характеристике персонажей через их профессиональную принадлежность, социальный статус, описание жилища.

Авторская речь в драматургическом произведении, несмотря на кажущуюся графическую разобщенность с речью персонажей, взаимосвязана и взаимодействует с ней. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей проявляется на нескольких уровнях: морфологическом, лексическом, синтаксическом, просодическом, паралингвистическом и кинетическом. Взаимодействие происходит комплексно на нескольких уровнях.

Взаимодействие речи персонажей и авторской речи выявляет три степени соответствия: полное соответствие, частичное соответствие и полное несоответствие авторской речи и речи персонажей. Полное соответствие проявляется в полном соотнесении авторской ремарки и высказывания персонажа на всех уровнях. Частичное соответствие ремарки высказыванию является наиболее распространенным. Авторская ремарка дает ключ к произнесению высказывания, но, если высказывание объемное, произнесение его в одном ключе может сделать его монотонным и привести к частичной потере смысла. Поэтому в определенный момент влияние ремарки ослабляется, а ключ к произнесению высказывания подсказывается самой его семантико-структурной организацией.

Авторская речь в драматургическом произведении играет определенную стилистическую роль, являясь частью стилистической информации, позволяющей более широкую интерпретацию выражаемого содержания. Изучение стилистических функций авторской речи необходимо было для более всестороннего изучения всех сторон взаимодействия авторской речи и речи персонажей, более глубокого понимания взаимосвязи ремарок с высказываниями.

Поскольку данное исследование посвящено изучению принципов взаимодействия авторской речи и речи персонажей в английской драматургии, функциональных особенностей паралингвистических актов и способов их вербализации в текстах современной английской драматургии, представляется интересным проведение подобного анализа на материале драматургических произведений разных эпох, а также привлечение произведений разных языков с целью выявления общих закономерностей и национальных различий в способах лексического описания невербального поведения человека и их эволюции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Каримов И.А. Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана // Собр. соч. – т. 6. – Ташкент: Узбекистан, 1998. - 312 с.
2. Постановление Кабинета Министров РУз. «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы изучения иностранных языков» Ташкент, 2012.
3. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет. В кн. Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. - 305 с.
4. Антипин Л.И. Эффект присутствия автора и отстранение в реалистической драме. – Иркутск, 1999. – 255 с.
5. Антонен Арто. Театр и его Двойник. С. - П., 2000. - 440 с.
6. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М., 1990. – 272 с.
7. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. 1982. - № 4.1. С. 83-91.
8. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 4-е, стереотипное. - М.: КомКнига, 2007. – 455 с.
9. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. -М.: Флинта: Наука, 2003. - 496 с.
10. Багдасарова Н.А. Лексическое выражение эмоций в контексте разных культур: Дис. канд. филол. наук. – М., 2004. – 232 с.
11. Баранов А.Н., Крейдлин Г.Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. 1992. - № 2. - С. 84 - 100.
12. Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики: Модели мира в литературе. М.: Тривола, 2000. - 247.
13. Березкин В.И. История сценографии мирового театра: В 2 т. М., 1997.

Т.1 - 541 с., т.2 - 808 с.

14. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. - 312 с.

15. Болотнова Н.С. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте // Филологические науки. -1992.- №4.- С. 75-87.

16. Вайман С.Т. Парасловесный диалог // Филологические науки. - 1999. - №3. – С. 145.

17. Вежбицка А. Язык, культура, познание. М.: Русские словари, 1996. – 411 с.

18. Вежбицка А. Речевые жанры // Жанры речи. Саратов: Колледж, 1997. – №. 1.-С. 99-111.

19. Волков И.Ф. Теория литературы. М., 1995. - 256 с.

20. Вампилов А. Очерк творчества. Л., 1990. - 318 с.

21. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. - 256 с.

22. Гастева Н.Н. Диалогическое единство в разговорной речи: Дис. канд. филол. наук. - Саратов, 1990. – 243 с.

23. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. -М.: Наука, 1981. - 139 с.

24. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. -М.: Высшая школа, 1991. 159 с.

25. Голубева-Монаткина Н.И. Классификационное исследование вопросов и ответов диалогической речи // Вопросы языкознания. -1991. – № 1.- С. 125- 134.

26. Горелов И.Н. Основы психолингвистики. М.: Лабиринт, 2001 – 125с.

27. Данилова И. Л. Модерн или Постмодерн? О процессах развития драматургии 90-х годов. Казань. 1999. - 96 с.

28. Данилевская Н.В. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта, Наука, 2003. – 475 с.
29. Дементьев В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2000. - 248 с.
30. Дускаева Л.Р. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта, Наука, 2003. – 450 с.
31. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX XX вв.). - М.: Эдиториал, 2001. - 328 с.
32. Ершов М.В. Авторская речь как объясняющий фактор построения драматургического текста: Дис. . д-ра филол. наук. М., 2012. - 217 с.
33. Зинченко В.Г., Зусман В.Г Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход. М., 2002. - 200 с.
34. Иванова И.В. Коммуникативно-прагматическое описание диалога принуждения в русском языке: Дис. канд. филол. наук. М., 1994. – 245 с.
35. Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П.Чехова. Тверь, 2001. - 124 с.
36. Ищук-Фадеева Н.И. Драма и обряд. Тверь, 2001. - 81 с.
37. Каблуков В.В. Драматургия Н. Эрзмана. Проблемы поэтики. Томск, 1997. - 176 с.
38. Катышева Д.Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. С. - П., 2001. - 205 с.
39. Катышева Д.Н. Лиропоэтические структуры в драме. Проблема сценического воплощения//Реферат докт. дисс. М., 1991. - 210 с.
40. Колокольцева Т.Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи: Дис. д-ра филол. наук. Саратов, 2001. - 363 с.
41. Колшанский Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. - М.: Наука, 1990. - 103 с.
42. Комлев Н.Г. Слово в речи: Денотативные аспекты. М.: Изд-во МГУ, 1992. - 214 с.

43. Котяева Е.С. Диалог в стихотворной драматургии (к проблеме стилизации устной речи в драматургическом тексте): Дис. канд. филол. наук. Саратов, 2002. - 232 с.
44. Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. -М.: ИТДГК «Гнозис», 2001. - 270 с.
45. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык и естественный язык.- М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
46. Кривцун О.А. Психология искусства. М., 2000. - 224 с.
47. Лагутин В.И. Проблемы анализа художественного диалога: (к прагмалингвистической теории драмы). Кишинев: Штиинца, 1991. - 94 с.
48. Лазуткина Е.М. Культура речи среди других лингвистических дисциплин. М.: Наука, 1996. – 125 с.
49. Леонтьева С.Ф. Теоретическая фонетика современного английского языка. – М.: Менеджер, 2004. – 336 с.
50. Литвин Б.М. Мастерство режиссера: Поиск образности. Пермь, 2000. - 203 с.
51. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. - М.: Гнозис, 1992. - 231 с.
52. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М.: Изд-во «Ось - 89», 2005. -560 с.
53. Максимова Н. В. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М., 2005. – 189 с.
54. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. Изд. 3-е перераб. и дополнен. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 318 с.
55. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
56. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений., М.: Академия, 2003. - 256 с.
57. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. «Оникс, Мир и Образование», 2011. – 598 с.

58. Пронин В.А. Теория литературных жанров. – М.: Изд-во МГУП, 1999. – 196 с.
59. Реформатский А.А. Введение в языковедение. – М.: Аспект-Пресс, 2007. – 536с.
60. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 262 с.
61. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. – М.: Высш. шк., 1996. – 467 с.
62. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. – СПб., 2000. – 342 с.
63. Словарь иностранных слов. – М., 1988. – 455 с.
64. Ступников И.В. Английский театр: конец XVII- начало XVIII века. – М., 1998. – 342 с.
65. Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1961-1967.
66. Теория театра: Сборник статей. М, 2000. - 298 с.
67. Трошева Т.Б. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта, Наука, 2003. – 455 с.
68. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. - 280 с.
69. Флоренская Т.А. Диалог в практической психологии. М., 2001. - 208 с.
70. Флоренская Т.А. Диалоги о воспитании и здоровье: духовно ориентированная психотерапия. М., 2001. - 96 с.
71. Хрестоматия по психологии художественного творчества. М., 1996 - 200 с.
72. Шмелев А.Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М.: Языки славянской культуры, 2002. - 496 с.
73. Шувалова Л.А. Ремарка в драме. – СПб., 1990. – 243 с.
74. Щукин А.Н. Лингводидактический энциклопедический словарь. – М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2007. – 746 с.

75. Stankiewicz E. Problems of Emotive Language, Mouton, 1964. – 240 p.

Список использованной художественной литературы:

76. Bernard Shaw G. Candida. The Floating Press, 2010 . – 121 p.

77. Bernard Shaw G. Pygmalion. - Filiquarian Publishing, LLC., 2007.

78. Bernard Shaw G. The man of destiny. - Digireads, 2004. – 89 p.

79. Pinter H. One for the Road. - London, 1984.

80. Sixteen Famous British Plays. – The Modern Library, NY, 1942.

Интернет ресурсы:

81. <http://www.infoliolib.info/philol/tamarchenko8.html>

82. <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc3p>

83. http://www.odris.ru/text/text_1334.html

84. http://wikilivres.ca/wiki/Театральная_ремарка/VIII

85. <http://www.virtualacademy.ru/news/view/649/>

86. <http://ippn.narod.ru/kinesika.files/k7.htm>