

ГЛАВА 2

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ КАК СТИЛИЗОВАННАЯ РЕЧЕВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Драматургический дискурс представляет собой разновидность дискурса художественной литературы, в связи с чем его базовой характеристикой является фикциональность. Фикциональный характер художественного произведения широко обсуждается в работах таких отечественных и зарубежных ученых, как Дж. Серль [Серль 1999], Ю. М. Шилков [Шилков 2002], А. В. Олянич [Олянич 2007], В. Герман [Herman 1998] и др.

Понятие «художественный вымысел» впервые получило глубокое лингвистическое осмысление в работах Дж. Р. Серля. Исследователь отмечает, что существование художественного вымысла, а значит и художественного дискурсивного пространства в целом, базируется на особом наборе конвенций, который позволяет автору порождать вымышленный художественный дискурс, обладающий при этом критерием истинности, аутентичности [Серль 1999: 34-47]. Ю. М. Шилков также указывает на трансцендентальную способность художественного дискурса, то есть возможность порождать проблемы, понятия, идеалы, соотносимые со значениями реального мира, стимулируя при этом работу сознания и основываясь на обобщающих механизмах продуцирования текстов [Шилков 2002: 38]. Таким образом, реципиент, а именно зритель или читатель, воспринимает художественный вымысел как реальные события.

А. В. Олянич, рассуждая о театре, то есть фактически о драматургическом дискурсе, отмечает, что на сцене создается «модель реальности при помощи отобранных наборов знаков <...> как вербальных, так и невербальных» [Олянич 2007: 135], а также указывает на взаимодействие визуального и вербального планов семиотизации действительности [Олянич 2007: 136]. Таким образом, диалогический дискурс англоязычной драматургии представляет собой стилизованную речевую деятельность, вписанную в заданную коммуникативную ситуацию.

Фикциональный характер художественного дискурса закономерно влечет за собой вопрос о его аутентичности. Данный вопрос становится особенно острым, когда речь идет о дискурсе драматургическом: в то время, как автор рассказа, новеллы, романа обладает

широким спектром средств для выражения собственной позиции, драматург ограничен жесткой формой произведения. Пьеса предполагает четкое деление на явления, сцены, действия, акты, где текст распадается на две составляющих: диалог персонажей и авторские ремарки. Фактически, только в авторских комментариях автор драматургического произведения имеет возможность передать собственное отношение к персонажу и событиям. Однако исторически авторские ремарки имели второстепенный характер и были адресованы актерам и режиссеру с целью пояснить особенности сценического воплощения пьесы и требования к исполнению роли, а следовательно, авторское видение они отображать не могли.

Драматурги стремились максимально использовать пространство диалога пьесы, воссоздавая представленную в нем разговорную речь и делая это наиболее достоверно. Как уже отмечалось выше, драматургический дискурс представляет собой стилизованную речевую деятельность. Некоторые лингвисты проводят четкую границу между спонтанной речью и стилизованной. В частности, И. Р. Гальперин, Г. Г. Полищук, О. Б. Сиротина, Э. Ю. Пивоварова выявляют трудности передачи спонтанной речи, отмечая невозможность воссоздать ряд ее элементов.

И. Р. Гальперин указывает на «принципиальные различия, существующие между художественными текстами и нехудожественными» [Гальперин 2007: 24], объясняя причину таких различий тем, что «в художественном произведении эстетико-познавательная функция трансформирует все другие функции языка, преломляя их в желаемом направлении» [Гальперин 2007: 24]. Г. Г. Полищук и О. Б. Сиротина реализуют несколько иной подход к диалогу, изучая его в рамках речевой деятельности. Однако в работе авторов художественный диалог рассматривается в качестве разновидности художественной речи, но не как отражение реальной разговорной речи [Полищук и др. 1979: 192]. Э. Ю. Пивоварова полагает, что «при всей схожести драматургического диалога с реальной диалогической речью разговорность остается в тексте пьесы лишь выразительным средством, поскольку здесь мы имеем дело с художественной диалогической речью, осложненной эстетически» [Пивоварова 2014(6): 135].

Другая группа лингвистов – С. С. Беркнер, Т. К. Пузанова, Т. В. Лигута, Т. А. Милехина, Э. Гесс-Лютич (E. W. V. Hess-Lutich) – полагает, что определенная стилизация позволяет создать в рамках драматургического дискурса адекватный эквивалент спонтанного диалога. Аутентичность разговорной речи, стилизованной в драма-

тургическом дискурсе, в основном достигается за счет передачи лексических и синтаксических характеристик. Сложности возникают с передачей фонетических и интонационных особенностей, а также при отображении невербального плана коммуникации.

Вопрос об аутентичности стилизованной разговорной речи, представленной в англоязычном драматургическом дискурсе, невозможно обсуждать, не обратившись к истории возникновения театра в Англии и его дальнейшего развития в англоязычных странах.

Обобщая данные искусствоведов и литературоведов, Т. Б. Шабалина отмечает, что авторская английская драматургия зародилась на рубеже XV – XVI веков одновременно с возникновением философии Ренессанса. Студенческие постановки спектаклей на латинском языке в таких центрах науки, как Оксфорд и Кембридж, сменялись спектаклями на английском, которые ставились в гостиничных дворах и замках знатных англичан. Постепенно для показа представлений стали строиться специальные здания, первым из которых стал «Театр», возведенный Джеймсом Бербеджем (1576), руководителем одной из странствующих трупп [Шабалина]. Собственно слово “*theatre*” появилось в XIV веке от латинского “*theatrum*”, что означало “*place for viewing*” [The Oxford English Reference Dictionary 1996: 1494]. После этого начали появляться другие театральные здания, включая шекспировский театр «Глобус». У. Шекспир стал ключевой фигурой в развитии английского драматургического искусства. Эпоха Ренессанса также известна как период процветания английской драмы – “*the age of Shakespeare*”, “*Elizabethan period*”, “*...the golden age of English drama, including among its dramatists Christopher Marlowe, William Shakespeare, and Ben Jonson...*” [Позднякова 2002: 38].

Постановочные принципы английского ренессансного театра отразились на развитии драматургии. Актерская труппа, состоящая только из мужчин, не была многочисленна, одни и те же актеры исполняли разные роли, декорации были скудны или вовсе отсутствовали, места действия часто обозначались табличками с надписями, хотя публика, в основном, была представлена людьми неграмотными. По этим причинам в пьесы вводились прологи (в которых зрителей знакомили с действующими лицами и с общим содержанием пьесы) и реплики (которые обозначали появление новых действующих лиц) [Позднякова 2002: 102]. Режиссер, а иногда и драматург, обычно являлся одним из актеров труппы. Искусствовед Бранко Гавелла отмечает, что постановочные принципы английского театра того времени были предельно условны; основной акцент перено-

сился на смысловое содержание и на игру актеров [Гавелла 1976: 97]. Соответственно, текст пьесы был в первую очередь представлен диалогом, сопровождаемым краткими авторскими пояснениями, комментирующими действия персонажей, выход актеров на сцену, их передвижения и действия, громкость речи и уход со сцены. Приведем несколько примеров ремарок из ранненованглийской драмы, демонстрирующих ограниченность их функционирования: *whispers* (Marlowe 1980: 37); *loud* (Jonson 1980: 34); *Mosca. (To Bonario) Sir, your father hath sent word...* (Jonson 1980: 53); *She spits at him* (Shakespeare 1994: 101); *Before Calcha's tent. Enter Diomedes* (Shakespeare 1994: 745).

Обозначенный выше этап развития театрального искусства в Англии совпал с ранненованглийским подпериодом (XV-XVII вв.), то есть с началом новоанглийского периода развития английского языка, в классификации Т. А. Расторгуевой [Rastorguyeva 1983: 168]. Новоанглийский период охватывает значительный отрезок времени, начиная с XVI века и до наших дней. Ученые предлагают разные точки отсчета этого периода. В. Д. Аракин началом новоанглийского периода считает окончание войны Алой и Белой розы (1455-1485) [Аракин 2001: 187], что свидетельствовало об окончании феодального строя и, следовательно, по окончании войны произошло объединение всех территорий, на которых проживало англоговорящее население, и становление национального английского языка. Т. А. Расторгуева связывает начало нового периода с 1476 годом, когда Уильям Кэкстон привез в Англию книгопечатание [Расторгуева 1989]. С этим же событием связывает начало ранненованглийского подпериода британский ученый Дэвид Кристал [Crystal 1995: 56]. Действительно, появление книгопечатания в Англии стало значимым событием не только в общественном плане, но и в языковом, поскольку с этого момента графическая форма слов оказалась фиксированной и перестала отображать дальнейшие фонетические изменения.

Период завершения формирования национального языка отличается преодолением вариативности, проникновением литературного языка во все сферы жизнедеятельности, включая науку, религию, а также повседневный быт. Однако в конце XVI и начале XVII века стабильные нормы в литературном английском языке еще не были выработаны: разговорная речь эпохи У. Шекспира отличалась существованием большого количества синонимичных грамматических форм и синтаксических конструкций, в то время как предписания по их использованию отсутствовали. Однако в это время уже функци-

онировал вариант, рассматриваемый языковедами и образованными людьми того времени как литературный, правильный с точки зрения нормы [Беркнер 1978: 60]. Широкий круг зарубежных и отечественных ученых-историков языка [Berndt 1982: 39; Иванова и др. 1999: 31; Rastorgueva 1983: 52], описывая данную эпоху, отмечают, что языковой стандарт начал проникать в разговорную речь, однако наблюдалось параллельное сосуществование норм, что, по мнению С. С. Беркнера и В. Н. Ярцевой, нашло отражение прежде всего в драматургических произведениях У. Шекспира [Беркнер 1978]. Широкое использование усеченных форм в его пьесах, согласно В. Н. Ярцевой, доказывает употребление им форм разговорной речи [Ярцева 2004: 144-146]. Известный шекспировед М. М. Морозов также полагает, что произведения главного английского драматурга эпохи Ренессанса отображают разговорную речь того времени: «Многое, конечно, из того, что мы приписываем лингвистической фантазии Шекспира, было подслушано им в живом языке или создано по аналогии с ним. Язык произведений Шекспира – это язык, на котором он говорил» [Морозов 1954: 109]. Той же точки зрения придерживается Г. Уайльд, утверждая, что язык произведений XVI века – это язык, «на котором говорили авторы» [Wyld 2000: 8], чем объясняется грубоватость, простота речи некоторых персонажей: такой была разговорная речь данного периода, которой были присущи отсутствие литературной нормы и вариативность на всех уровнях языка – фонетическом, грамматическом и лексическом. Действительно, подтверждение использования форм разговорной речи можно обнаружить не только в пьесах У. Шекспира, но и у других авторов того времени:

*Mosca. ... I'll bring 'em to you, sir. Away, begone,
Put business i' your face.
Exit Voltore (Jonson 1980: 45).*

Приведенный выше пример содержит стяженную форму, графически отображает выпадение некоторых звуков в потоке речи. Более того, поскольку подобные примеры фиксируются не только в произведениях У. Шекспира, можно утверждать, что стремление отображать реальную звучащую речь не является особенностью авторского стиля, но характерно для драматургии периода в целом.

Анализируя диалоговую часть драматургических произведений ранненованглийского периода, С. С. Беркнер отмечает наличие эллиптических конструкций, образованных в результате структурно-семантического взаимодействия смежных реплик, которые опи-

раются на синтаксический состав предыдущей реплики, в то время как не зависящие от такого взаимодействия эллиптические предложения встречаются редко. Исследователем также были обнаружены отдельные явления инверсии: для логического или эмоционального выделения на ударные позиции мог быть выдвинут любой член предложения, что свидетельствует о стремлении драматурга передать фонетические и интонационные особенности разговорной речи [Беркнер 1978: 67].

Таким образом, можно сделать вывод, что в своих произведениях драматурги ранненовоанглийского подпериода отразили особенности разговорной речи этой временной эпохи, то есть пьесы XVI-XVII веков можно считать письменной фиксацией устной речи. То же самое можно сказать о драматургии XVIII века, хотя многие исследователи считают язык пьес средненовоанглийского подпериода излишне правильным. Именно драматургические произведения этого времени заставляют исследователей сомневаться в аутентичности представленной в пьесах разговорной речи. Обратимся к этому этапу в истории развития театра и найдем в исторических данных подтверждение стремления драматургов к отображению аутентичной разговорной речи.

Главным направлением театра после 1642 года стала ориентация на придворную аристократию, что обусловило поворот английской драматургии в сторону классицизма, но традиции ренессансного театра, пользовавшегося огромной популярностью во всех слоях английского общества по-прежнему сохранялись [Позднякова 2002: 133]. Представителями классицистской трагедии в Англии были Джон Драйден, комедии – Уильям Конгрив, Уильям Уичерли, Джон Ванбру, Джордж Фаркер.

Культуровед Бранко Гавелла отмечает, что буржуазный государственный переворот 1688–1689 ознаменовал наступление новой эпохи в искусстве – эпохи Просвещения, во время которой «возникает новая идеологическая доктрина театра: общественное и нравственное воспитание зрителя» [Гавелла 1976: 45], что не противоречило английским пуританским традициям того времени. В конце XVII века издается памфлет Дж. Кольера, где он выступил с осуждением сценических постановок того времени, называя их безнравственными – показательным является название самой работы “A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage <...>” [Collier 1698].

Стремление к образцовости прослеживается и на уровне собственно языка. Среднеанглийский период, XVIII век, известен также как эпоха нормализации языка: “*Normalisation Period*”, “*Age of Correctness*”, “*the period of fixing the language*” [Rastorgueva 1983: 175]. В XVIII веке в Англии сложились особые условия. К началу XVIII века изменилась языковая ситуация – настала «эпоха нормализации языка и кодификации его норм» [Расторгуева 1989: 81], начали издаваться прескриптивные грамматики и словари, вводились новые правила, регулирующие корректное пользование языком, и приблизительно к середине XVIII века завершился длительный процесс стабилизации литературных норм английского языка.

Характерной чертой XVIII века является стремление упорядочить и кодифицировать нормы языка. В XVIII веке намечаются два направления в решении проблем, связанных со становлением литературного английского языка. Первое из них – рационалистическое, опирается на философию рационализма, отождествляя язык с мышлением. Представители рационализма видят необходимость в разработке определенных, логически построенных схем грамматики с целью создать незыблемые формы языка на их основе. Представители второго направления – эмпирического, опирались на опыт, то есть на конкретные факты английского языка [Аракин 2001: 193].

Нормализация имела место на всех уровнях языка. В середине и во второй половине XVIII века стремление к литературной нормативности языка усиливается. Нормализации подвергается словарный состав, что повлекло издание большого количества словарей различного типа. Важную роль в стабилизации языковых, особенно лексических норм литературного языка сыграл словарь С. Джонсона. В это же время происходит унификация произношения, чему также способствовало издание фонетических словарей, например, словаря Уокера [Беркнер 1978: 108-109]. В области грамматики также происходили изменения. В соответствии с новыми правилами, вводимыми прескриптивными грамматиками, следовало отказаться от двойного отрицания; было выработано правило, разграничивающее употребление предлогов *among* и *between*, а также установились правила образования сравнительной и превосходной степеней прилагательных и наречий, которые запрещали двойные формы сравнительной степени, типа *worser*, *lesser* [Аракин 2001: 192-194]. Эти нормы отражают стремление к логичности высказывания, язык должен был стать средством успешной коммуникации, а следовательно,

его структуры должны были быть точными и однозначными, их следовало отрегулировать законами разума и логики.

Нормализация, происходящая в языке, имела место и в устной речи. Ученые-грамматисты начали повсеместное внедрение норм произношения и написания, стремление говорить правильно и корректно нашло отражение в речи людей той эпохи. В связи с последним фактом Г. Уайльд подчеркивает, что данный этап литературного языка, явившийся реакцией против беззаботного отношения к произношению и грамматике предшествующего подпериода, «оставил следы церемонности в художественной литературе» [Wyld 2000: 184]. Интересно, но данная тенденция проявляется даже на уровне невербального поведения и находит отображение в стилизованной речи. Приведем пример:

Sir Paul. There is, madam, do you want a pen and ink? (Bows and gives the letter) (Congreve 2008: 35).

Такое поведение представляется этикетным. Реплика сопровождается вежливым обращением на языковом уровне – этикетной единицей “*madam*”, а также соответствующим жестом, что относится к паралингвистическим средствам коммуникации. Отображение различных форм проявления вежливости, особенно со стороны мужчины по отношению к женщине, в авторских ремарках оказывается частотным в пьесах разных авторов рассматриваемого подпериода.

В XVIII веке стало регулироваться использование языка – оно стало более организованным. Правила, сформулированные прескриптивными грамматиками XVIII века и словарями, повлияли не только на письменную, но и на устную форму коммуникации. И. Р. Гальперин отмечает, что XVIII век играет особо важную роль в развитии английского языка, так как именно в этот период нормализация языковых норм, начавшаяся в конце XVII века, приобретает свои специфические черты [Гальперин 1958]. Данное состояние языка и речи нашло отражение и в англоязычном драматургическом дискурсе XVIII века.

Именно драматургические произведения этого периода и излишняя корректность их языка заставили некоторых исследователей (С. С. Беркнер и И. Р. Гальперин) считать, что драматурги пишут произведения, опираясь на нормы письменной речи. Однако такая чрезмерная корректность представляется вполне естественной для периода нормализации языка, ведь те же процессы происходили и в речи. Одной из характеристик пьес этого периода является стилизация разговорной речи (“*the stylization of colloquial language*”

[Galperin 1977: 281]). Таким образом, И. Р. Гальперин признает, что драматургический дискурс представляет собой стилизованную разговорную речь (“...*the language of plays is a stylized type of the spoken variety of language*” [Galperin 1977: 284]). Несомненно, определенная стилизация имеет место, в результате чего диалог пьесы сохраняет основные черты разговорной речи, так как писатель-реалист стремится отразить ее максимально точно, тем более что лексические и грамматические особенности разговорной речи могут быть воспроизведены наиболее достоверно при ее письменной обработке.

Более того, в XVIII веке драматург Джордж Лилло опубликовал манифест реалистической теории мещанской драмы, выступая против сословных ограничений трагедии, где главными героями становились только высокопоставленные личности [Шабалина]. Появлялись произведения в жанре политической сатиры и сатиры социальной. Наиболее известные произведения комедии нравов этого периода принадлежат Оливеру Голдсмиту и Ричарду Шеридану. Обращение к новому главному герою-представителю низких и средних слоев населения повлекло за собой необходимость тщательного воспроизведения особенностей разговорной речи простых людей [Шабалина].

С приходом нового тысячелетия произошли значительные изменения как в английском языке, так и в англоязычной драматургии. Начало XIX века принесло в англоязычную драматургию романтизм. Изменились образы героев, сюжетные линии, конфликт. Конец XIX века был ознаменован произведениями таких ярких драматургов, как Б. Шоу и О. Уайльд, каждый из которых внес свой личный вклад в развитие драматургии [Шабалина]. Особенностью авторского стиля Б. Шоу стала «романизация» драматургического произведения там, где это возможно, а именно – в пространстве авторской ремарки. Приведем пример:

Trench does not at once reply. He stares at Sartorius, and then hangs his head and gazes stupidly at the floor, morally beggared, with his clasped knuckles between his knees, a living picture of disillusion. Cokane comes sympathetically to him and puts an encouraging hand on his shoulder (Shaw 1958: 70).

Такая ремарка адресована не только режиссеру, но и актеру и призвана отразить эмоциональное состояние персонажа, интеракцию персонажей, которая выражена в данном случае невербально. В то же время, автор не просто дает набор указаний актерам по взаимодействию на сцене, но облакает данный фрагмент текста в ху-

дожественную форму. По структуре данный отрывок представляет собой повествовательное сверхфразовое единство. Среди подобных ярких примеров встречаются также описательные отрывки текста:

The twelfth of May, 1796, in north Italy, at Tavazzano, on the road from Lodi to Milan. The afternoon sun is blazing serenely over the plains of Lombardy, treating the Alps with respect and the anthills with indulgence, neither disgusted by the basking of the swine in the villages nor hurt by its cool reception in the churches, but ruthlessly disdainful of two hordes of mischievous insects which are the French and Austrian armies... (Shaw 1958: 95).

Данную ремарку отличает не только наличие пространственных и временных характеристик, а также наличие композиционных решений. Используются стилистические приемы, например, метафорическое сравнение французской и австрийской армий с роем насекомых. Отсюда можно сделать вывод о расширении прагматической установки текстов, когда-то обладавших исключительно вспомогательной функцией: они отныне предназначены не только актерам и постановщикам, но и читателям, на которых призваны оказать эстетическое воздействие. Подобную тенденцию отмечаем и в произведениях О. Уайльда:

Mabel Chiltern is a perfect example of the English type of prettiness, the apple-blossom type. She has all the fragrance and freedom of a flower... To sane people she is not reminiscent of any work of art. But she is really like a Tanagara statuette... (Wilde 1996: 173).

Представленный пример иллюстрирует использование целого ряда стилистических приемов: метафора (“*the fragrance and freedom of a flower*”), эпитет (“*the apple-blossom type*”) сравнение (“*like a Tanagara statuette*”), аллитерация (“*the fragrance and freedom of a flower*”). Как отмечает М. С. Чаковская, характеристика персонажей у О. Уайльда «либо отсутствует, либо облечена в яркую, субъективно-художественную форму...» [Чаковская 1986: 111]. Драматурги находятся в поиске средств выражения авторской модальности, благодаря чему происходит развитие вспомогательного компонента пьесы – авторской ремарки, в то время как диалогическая часть пьесы не перегружена дополнительными элементами, что позволяет ей оставаться максимально приближенной к аутентичной разговорной речи того периода.

По-настоящему бурное развитие охватило драматургическую жизнь Англии в XX веке. Начало века было отмечено становлением и развитием критического реализма и социальной драмы: такие

пьесы писали романисты Джон Голсуорси, Уильям Сомерсет Моэм. Усилившееся ощущение кризиса между Первой и Второй мировыми войнами, а также послевоенного времени отразилось в произведениях одного из самых известных драматургов того времени Джона Бойнтона Пристли [Бабенко 1981: 81]:

*When the curtain rises, for a moment we think nothing **has happened** since it **came down**... It is the same room, but it **has** a different wall-paper, the furniture **has been changed** round, the pictures and books **are not** altogether the same as before.*

*We **notice** a wireless set. The general effect **is** harder and rather brighter than it **was** during the party in 1919, and we **guess** at once that this **is** present day (1937) ... (Priestley 1989: 83-84).*

Последний пример демонстрирует высокую степень развития текстовых характеристик в рамках малоформатного текста авторской ремарки, иллюстрируя использование разнообразных видовременных форм (*Present Indefinite – Present Perfect – Past Indefinite*), а также наречий времени (*before*), чередование которых дает базу для сравнения двух временных отрезков. Таким образом, в данной ремарке содержатся как пространственные, так и временные характеристики описываемого локуса. Более того, автор стремится выразить собственную модальность и при этом вовлечь читателя в коммуникативную ситуацию, в связи с чем активно используется коммуникативная стратегия присоединения, грамматически основанная на употреблении местоимения первого лица множественного числа. В целом, можно говорить о попытке погрузить читателя в коммуникативную ситуацию, в границах которой разворачивается стилизованный диалог пьесы.

С лингвистической точки зрения, на смену эпохи нормализации языка пришел подпериод современного английского, который длится до настоящего времени. Данный временной отрезок характеризуется распространением английского языка за пределы Англии. Важнейшими историческими событиями этого времени стали промышленная и научная революции. К середине XIX века в пределах Британской колониальной империи складывается особая группа территорий, известная под названием «переселенческие колонии», а вместе с движением переселенцев получил распространение и английский язык [Аракин 2001: 195]. Соответственно, XIX-XXI века являются периодом зрелого литературного английского языка, для которого характерна стабилизация норм. В то же время собственно языковое развитие, особенно в области грамматики, происходит

медленнее. По мнению С. С. Беркнера, уже в XIX веке намечается тенденция к сближению литературно-книжного языка с живыми разговорными нормами, а к середине XX века «она достигает небывалых масштабов» [Беркнер 1978: 136]. Конкретными проявлениями этой тенденции следует считать «раскованность словоупотребления, меньшую строгость в грамматике» [Беркнер 1978: 137]. Парадоксальность ситуации отмечает Б. Фостер: повышение культурно-образовательного уровня населения сопровождается «огрублением» языкового выражения. Основную роль в этом, по его мнению, сыграли две мировых войны, которые способствовали устранению ряда ограничений [Foster 1968: 95]. На наш взгляд, причиной является демократизация норм речевого этикета, взаимодействие социальных слоев, а следовательно, взаимопроникновение норм литературного и разговорного английского языка, что, в свою очередь, нашло отражение в стилизованной диалогической речи англоязычного драматургического дискурса.

Сближение литературного языка и разговорной речи произошло на всех языковых уровнях. Среди фонетических тенденций XX-XXI века следует выделить удлинение кратких гласных и начало монофтонгизации ряда дифтонгов, особенно [ei], усиление аффрикативного и ассимилятивного произношения сочетаний [d+tj], [t+tj], [s+tj], появление новых стяжений и редуцированных форм [Беркнер 1978: 141].

Грамматические тенденции в сфере литературно-разговорного языка в XIX и особенно в XX-XXI веке также развиваются под знаком усиления влияния форм некодифицированной разговорной речи: Э. М. Дубенец отмечает сокращение средней длины предложения, усиление эллиптических конструкций, в том числе появление некоторых новых [Дубенец 2003: 25]. С эллипсисом связано опущение некоторых структурных элементов, например, союза *that* в придаточных предложениях и в сочетании *so that*, артикля в некоторых случаях [Ившин 2002: 120].

Заслуживают внимания некоторые тенденции в развитии лексики современного литературно-разговорного языка: пополнение лексики почти полностью идет за счет внутренних ресурсов. Процесс частично происходит за счет «олитературивания» сленгизмов и коллоквиализмов, расширилось число и возросла роль глагольных оборотов с постпозитивами [Дубенец 2003: 25].

Менялся не только сам английский язык, менялся язык драматургии: диалекты перестали маркировать социальный статус. Стан-

дартное произношение британского варианта английского языка (*RP – Received Pronunciation*) теперь используется не только для персонажей более высокого социального статуса. Напротив, кокни и любой другой социолект или диалект не обязательно является показателем низкого социального статуса героя, что во многом связано с историческим контекстом, доступностью образования. Исследователи языка драмы послевоенного периода отмечают расширение пространства драматургического дискурса – “*wealth of discourse*” [Dorney 2009: 47]: помимо текстов пьес и соответствующих театральных постановок появляется возможность просмотра телепостановок, становятся доступными театральные рецензии, интервью, лекции, статьи в газетах [Dorney 2009: 46].

Постепенно героями произведений становились обычные люди, часто принадлежащие к социальным низам. В середине XX века зародилась так называемая «драматургия кухонной мойки» (*kitchen sink drama*), главными персонажами которой становились представители рабочего класса, а действие пьесы разворачивалось в повседневных декорациях, например, на кухне. С этого момента началось постепенное упрощение текстов пьес с целью воссоздать привычную речь простых людей, порой характеризующуюся использованием ненормативной лексики:

*JANINE Yes! I'm the f***ing Happy Queen of America! And look! I finally won ten dollars playing the stupid scratchers! That makes me happy, too! Everything in the universe is wonderful!* (Hill 2013).

В представленном примере явное выражение положительных эмоций вводит читателя в заблуждение, т. к. сопутствующие слова с отрицательной коннотацией, жаргонизм и гиперболы заставляют усомниться в искренности проявляемых персонажем чувств. Учитывая употребление таких языковых единиц наряду со средствами выражения положительных эмоций, можно говорить о сарказме. Примечательно, что для адекватного понимания эмоционального состояния персонажа необходим достаточно широкий языковой и паралингвистический контекст. Можно сделать интересный вывод об усложнении структуры реплики при общей тенденции к упрощению. Действительно, эксплицитный уровень высказывания представляется максимально простым, однако, имплицитный уровень усложняется: понимание вербальной стороны высказывания неразрывно связано с правильной интерпретацией паралингвистической стороны.

Драматургические произведения начинают предназначаться более широкой аудитории реципиентов, что также сказывается на поэтапном упрощении языковой и формальной составляющих драматургического произведения. Можно сделать еще один вывод – упрощение формы, формата и языкового наполнения пьес во многом обусловлено изменением в целевой аудитории. Драматургические произведения становятся массовой литературой, что объясняется потребительскими характеристиками общества в целом. Отсюда кажущееся, но неизбежное упрощение формы и содержания малоформатных пьес, поскольку объем текста относится к «факторам, влияющим на полноту ознакомления адресата с сообщением» [Леднева 2017: 97-98].

Оценивая общий характер развития современного литературно-разговорного языка, можно отметить, что на всех его уровнях – фонетическом, грамматическом и лексическом – заметно усилилось влияние форм живого разговорного языка. Несмотря на видимую стабильность языка, события, происходящие в стране, не могли не найти отражение в речи. Расширение деловых и торговых связей, развитие коммуникаций привели к прагматизации отношений между людьми и росту темпа жизни. Целью любого высказывания становится не просто повлиять на слушателя, но сделать это как можно более эффективно и в кратчайшие сроки. Значительная доля информации не получает вербального воплощения, а заменяется жестами, мимикой, интонацией, сопровождающими звучащую речь. В XX веке, который характеризуется научно-технической революцией, охватившей все развитые страны мира, появились новые средства массовой информации (радио, телевидение) и коммуникации (телеграф, телетайп, Интернет, мобильная связь, электронная почта). Сам английский язык выдвинулся на позиции ведущего языка в сфере международного общения. Все эти факторы повлияли на разговорный стиль английского языка, а также нашли отражение в языке драмы, относящейся к данному подпериоду.

Наконец, XXI век стал веком глобализации, затронувшей все стороны жизни людей. Интернет позволил получить доступ к драматургическим произведениям, созданным авторами-представителями всех многочисленных стран, где английский язык является официальным. Значительные изменения затронули жанровую систему драматургических произведений, которые стремительно утрачивают свой объем. Появляются одноактные пьесы, а также *10-minute-plays* – пьесы, знакомство с которыми займет не более 10 минут вашего вре-

мени. Результаты лингвистического анализа малоформатных текстов современных англоязычных пьес можно сформулировать следующим образом: для всех произведений данного жанра характерен стиль разговорной речи, протекающей в бытовых коммуникативных ситуациях [Кривченко и др. 2019(6): 240]. Проиллюстрируем данный тезис примером:

GEORGE Well ... I'm driving down Maryland Parkway the other day, right, and this cop pulls me over for absolutely no reason! Big guy with sideburns. He gives me some crazy story about not using my turn signal – which is ridiculous because I ALWAYS use my turn signal! I mean, I'm known for using my turn signal! I should be like the turn signal mascot! (Wykes 2006).

Пример, взятый из современной пьесы, демонстрирует характерные для разговорной речи черты: разговорные лексические единицы, эллиптические предложения, повторы. Драматургу удастся передать особенности фонетической и интонационной стороны высказывания – паузацию, повышение тона.

Отличительными признаками, обуславливающими малоформатность таких драматургических произведений, являются: преобладание диалога, что представляется весьма логичным, поскольку драматурги «осознанно прибегают к имитации речевого поведения, характерного для представителей описываемого ими сообщества» [Леонович и др. 2016: 185]; нестрогий отбор языковых средств (включение в диалог персонажей жаргонных слов, профессионализмов, диалектизмов, и даже ругательств; наиболее ярким свидетельством данного процесса является появления жанра *in-yer-face* – своеобразная пощечина обществу); яркая образность и эмоциональность, тесно связанные с предыдущим пунктом, но также получающие воплощение на синтаксическом уровне (частое употребление восклицательных и вопросительных предложений); широкое употребление стяженных форм, в частности не принадлежащих литературному варианту языка (*gonna, wanna, hafta, getcha*). На уровне синтаксиса происходит разрыхление, частотным становится использование эллиптических предложений. Данная особенность основана на характеристиках разговорной речи в целом, так как она предполагает опору на коммуникативную ситуацию. Нарушаются тема-рематические связи, что выражается в систематическом несоблюдении логичности и последовательности речи (собеседники отходят от первоначальной темы). Все это свидетельствует о стилизации разговорной речи в диалоге англоязычных пьес, причем ряд фонетических и интона-

ционных параметров устного высказывания находит определенные способы воплощения на письме (капитализация отдельных слов, изменение шрифта, использование определенных пунктуационных знаков). В типологии В. Г. Адмони произведения драматургии являются тем типом художественных текстов, которые рассчитаны на звуковое оформление, так называемые «тексты в звуковой массовой информации» [Адмони 1994: 141-146]. Однако круг потребителей этих текстов не ограничивается только театральными специалистами, соответственно, на первый план выдвигается возможность передать специфику звучащей речи на письме, поскольку прочтение пьесы становится все более значимым и конкурирует с просмотром театральной постановки.

Итак, нами принимается точка зрения, в соответствии с которой, диалогическую часть пьесы можно рассматривать как письменную фиксацию разговорной речи, особенности которой драматурги стремятся воссоздать в своих произведениях в стилизованном формате, максимально точно воспроизводя, в первую очередь, лексические и грамматические особенности разговорной речи, а также, по возможности, передавая ее характерные фонетические и интонационные черты. Рассмотрим подробнее собственно характеристики разговорной речи.

Традиционно речь рассматривалась как сугубо индивидуальное словотворчество, обладающее определенной коммуникативной и стилистической направленностью, обусловленной различными сферами деятельности человека. В середине 50-х годов прошлого века английским философом Дж. Остином была разработана теория речевых актов, согласно которой единицей коммуникации становится уже не предложение или высказывание, а речевой акт, связанный с выражением утверждения, вопроса, объяснения, описания, благодарности, сожаления и т. д. и осуществляемый в соответствии с общепринятыми принципами и правилами поведения. Под речевым актом понимается «целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и правилами речевого поведения, принятыми в данном обществе; единица нормативного социоречевого поведения, рассматриваемая в рамках прагматической ситуации» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 412]. Речевые акты предстают как своего рода невербальные действия, с помощью которых коммуниканты решают невербальные задачи.

Заслуга Дж. Остина состояла в том, что процесс говорения был рассмотрен не как сочетание общепринятых символов, построенное

по определенным фонетическим, семантическим и синтаксическим правилам и отражающее положение дел в окружающей действительности, а как продукт индивидуального словотворчества, обусловленный личностными качествами говорящего и стоящими перед ним целями и задачами, то есть поставлен в прямую зависимость от его производителя – субъекта речи. Личности отправителя и адресата речи связали воедино все многочисленные разрозненные аспекты предложения, которые ориентировались не на передачу фактической информации, а на ее интерпретацию [Остин 1986]. Таким образом, начал учитываться фактор субъекта – все те социальные и психологические стаетсы, которые влияют на речевое продуцирование, а следовательно подлежат стилизации в драматургическом дискурсивном пространстве.

Более того, Дж. Остин впервые ввел понятие «иллокутивной силы», а также первым выделил средства, которые могут перейти в механизм эксплицитного перформатива, то есть произнесенный речевой акт может быть равноценен совершению поступка. Среди таких средств также есть тон и модуляция голоса, невербальное сопровождение к высказыванию. В данном случае внимание уделяется паралингвистической стороне коммуникации.

Действительно, разговорная речь – это «не только и не столько вербальное общение, сколько интеракция, психологическое взаимодействие и взаимовосприятие общающихся» [Орлов 1991: 21]. Конкретный коммуникативный акт содержит в себе все семь компонентов речи: отправитель (адресующий, адресант); получатель (адресат, реципиент); форма сообщения (речевой жанр); канал связи (для лингвистики – устный или письменный текст); код (язык и норма речепотребления); тема (функциональный стиль и подъязык, например, науки); обстановка (контекст и ситуация) [Галкина-Федорук 1958: 127].

Ю. М. Скребнев выделяет следующие особенности разговорной речи: устный характер речевого продуцирования; бытовая тематика; стереотипность речевых актов; диалогическая форма языкового общения, хотя возможен и монолог; зависимость от внеречевой деятельности участников, то есть возможность использовать язык жестов и мимики; спонтанность, вызываемая потребностью в незамедлительной языковой реакции; эмоциональная насыщенность; непосредственность общения; неофициальность отношений между участниками разговорной речи. Последний признак, согласно мнению исследователя, является наиболее значимым [Скребнев 1985: 39].

В широком смысле данного термина, разговорная речь – это функциональный стиль языка, который реализуется в форме непринужденной, неподготовленной диалогической и монологической речи на бытовые темы, а также в форме частной, неофициальной переписки. Назначение разговорной речи – это общение, неофициальные бытовые контакты, поэтому преимущественная форма ее реализации – устная. Обязательным является наличие реципиента, то есть воспринимающего лица. Основными чертами стиля являются непринужденность, неофициальный характер, неподготовленность и эмоционально-экспрессивная окрашенность.

Языковыми особенностями разговорной речи являются наличие аналитических глаголов, интенсификаторов, эмоциональной лексики и сокращение слов. В разговорной речи, благодаря обозримой ситуации общения, появляется возможность использования междометий, невербальных средств общения. Благодаря ситуационному характеру протекания разговорной речи, здесь успешно действует принцип экономии языковых средств. Однако в силу спонтанного характера ее протекания появляются повторы, перефразирование, в процессе подыскиваются нужные слова, что влечет за собой появление избыточных языковых средств. Характерным для разговорной речи является использование специфических сокращенных разговорных и разговорно-просторечных, а также нейтральных языковых средств.

Синтаксис разговорной речи имеет свои отличительные особенности: возможность опоры на предыдущую реплику, возможность использования эллиптических высказываний, которые не являются предложениями в собственном смысле слова, но содержат необходимый минимум информации, существуют свои отличительные конструкции с высокой экспрессивностью.

Неоднозначный характер разговорной речи создает условия для отклонения от стандарта, от нормы. Фонетические особенности разговорной речи заключаются в небрежности произношения. Разговорная речь отличается субъективной модальностью, из чего следует яркое личное участие говорящих, широкое употребление оценочной лексики, экспрессивных средств, междометий, божбы, проклятий. В разговорной речи широко употребляются вводные слова и слова-паразиты, заполнители пауз, которые позволяют корректировать скорость порождения мысли и ее вербального оформления.

Из всего вышесказанного следует, что разговорная речь имеет преимущественно диалогический характер, т. е. ее основной формой

воплощения является диалог. Диалогическая речь, представленная в драматургических произведениях формирует сферу интересов как лингвистов, так и литературоведов. Литературоведы наравне с лингвистами проводят разностороннее изучение диалогической речи, однако, их диалог интересует в первую очередь с позиций выполняемых им в художественном тексте функций, а именно в качестве основного двигателя действия, средства обнаружения противоположностей, перерастающих в конфликт, а также способа характеристики персонажей. С позиций литературоведения, таким образом, драматургический диалог определяется как «...особая форма устной речи, представляющая собой разговор двух или нескольких лиц...», для которой характерно «...более или менее быстрое чередование реплик и определенное их строение, отличное от строения монологической речи; ему свойственны не только лаконичность и эллиптичность реплик, что является признаком разговорной речи вообще, но и специфическая особенность – взаимообусловленность синтаксической структуры реплик собеседников, объединяющая диалог в единое речевое целое...» [Словарь литературоведческих терминов 2000: 67].

Согласно хрестоматийному определению, диалог – это «ряд высказываний двух или более лиц, реплики которых следуют поочередно и связаны между собой, принимая вид самостоятельной речи» [Теоретическая поэтика 2001: 25]. Н. Д. Тamarченко отмечает, что «диалог генетически возникает из разговора как формы социального контакта в жизни и становится языковой структурой, передающей речь персонажей в литературных произведениях, характерной особенно для драмы» [Там же], причем драматический диалог «продвигает действие, в котором высказывания персонажей, проявляющих свои намерения, имеют значение поступков» [Там же]. Последнее высказывание пересекается с приведенной выше идеей Дж. Остина о механизме эксплицитного перформатива.

Если обратиться к лингвистическому взгляду на вопросы генерации и функционирования диалога, можно отметить несколько подходов. Ю. М. Скребнев рассматривает диалог как «индивидуальный текст – конкретное речевое произведение» [Скребнев 1975: 80], при этом исследователь относит его к позитивно охарактеризованному текстовому типу, полагая, что текст становится стилистически значимым за счет регуляризации его строения [Скребнев 1975: 82]. С точки зрения автора, в диалоге наблюдается регуляризация строения на синтаксическом уровне, что предполагает повторяемость

структур (параллелизм), взаимовлияние смежных структур и повторяемость их последовательностей, регулярное чередование типов предложений: вопросительное – повествовательное [Скребнев 1975: 83]. В. В. Бузаров отрицает наличие структурных моделей у диалога, указывая на то, что реплики диалога различны по размеру и содержанию в зависимости от протекания коммуникации: “*Sentences of a dialogue do not follow a single pattern, but come out naturally in a variety of shapes and sizes*” [Buzarov 1998: 13]. Золотой середины в вопросе структурированности диалога придерживается Хорст Изенберг, признавая ее наполовину: «текст всего диалога в целом не будет отнесен к какому-то композиционному типу, он не является «построенным» текстом, хотя и включает как составную часть «построенный» текст» [Изенберг 1978: 48]. Последнее утверждение представляется наиболее убедительным, поскольку в неподготовленном диалоге говорящий использует ряд так называемых «речевых образцов», которые драматург может воссоздать в пьесе.

Речевая деятельность распадается на комплекс речевых актов, каждый из которых включает имплицитный и эксплицитный уровни. Имплицитный уровень диалога включает интенции говорящего, которые определяют его развитие: «развитие диалога совершается по определенным семантическим линиям, зависящим от интенции собеседников» [Чахоян 1979: 103]. Сюда же включается сумма знаний, необходимых для понимания смысла: “*Employing a word, a speaker uses it in a concrete narrow meaning but bears in mind everything this word possesses (at least everything the speaker knows about this word). Likewise, the addressee perceiving the word with all its “luggage”, tries to make out the meaning the speaker implied, to decipher it with the help of the communicative context*” [Yeremeyev 1991: 3]. Эксплицитный уровень объединяет две стороны высказывания – вербальную и паралингвистическую. О. А. Лаптева отмечает, что реплики возникают «в связи с ситуацией» [Лаптева 2003: 59], подразумевая коммуникативную ситуацию, в которую оказываются погружены собеседники. В процессе коммуникации привлекаются не только вербальные средства, но и жестикаляция, мимика, просодия и т. д. Как отмечалось ранее, одним из первых внимание на невербальное сопровождение к высказыванию обратил Дж. Остин, выделив среди средств, которые могут перейти в механизм «эксплицитного перформатива», не только жесты, но также тон и модуляцию голоса [Остин 1986]. Таким образом, контекст «находится в отношении дополнительности к <...> речевому акту» [Вежбицка 1985:

7], а речевая деятельность, соответственно, «погружена в широкий дискурсивный контекст» [Безуглая 2010: 10].

Л. П. Якубинский выделяет три аспекта диалога, каждый из которых соответственно подлежит воссозданию в рамках стилизованной диалогической речи драматургического произведения. Во-первых, это психологическая ситуация разговора, поскольку определенное настроение или душевное расположение одного из участников диалога нередко быстро овладевает остальными участниками. Во-вторых, исследователь выделяет в отдельный аспект «отношение между участниками разговора, с одной стороны, и реальной предметной ситуацией, которая их в этот момент окружает, с другой стороны. Предметная ситуация может проникать в разговор и прямо, становясь его темой, и не прямо или так, что своими переменами влияет на направление беседы и т. д.» [Якубинский 1986: 47], причем предметная ситуация в диалоге присутствует всегда, если не везде актуально, то по крайней мере потенциально. Наконец, третью необходимую сторону диалога создает «специфический характер его смыслового строения», т. е. аспект, который «коренится внутри самого языкового проявления, в сущности его взаимосвязи» [Якубинский 1986: 48]. Автор указывает на то, что без единства темы диалог невозможен: «Диалог, разумеется, не может обойтись без смыслового единства, однако оно дано предметом разговора, темой, которая может быть в данный момент одинаковой для всех участников» [Якубинский 1986: 49].

Т. Г. Винокур также считает, что на языковой состав реплик диалога влияет «непосредственное восприятие, активизирующее роль адресата в речевой деятельности адресанта» [Винокур 2005]. Для диалогической речи типичны содержательная (вопрос / ответ, добавление / пояснение / распространение, согласие / возражение, формулы речевого этикета и пр.) и конструктивная связь реплик (преимущественно соседних). Ее отсутствие возможно при реакции говорящего не на речь собеседника, а на ситуацию речи, или реже на обстоятельства, не имеющие отношения к данному речевому акту. Как отмечает этот же автор, «информативная полнота диалогической речи может быть (помимо интонации, мимики и жеста) обеспечена тем меньшим их объемом, чем больше проявляются ее ситуативная обусловленность и общность апперцепционной базы» [Винокур 2005: 38]. В данной ситуации автору драматургического произведения будет важно воссоздать все вышеперечисленные невербальные аспекты коммуникации, что при письменной фиксации разговорной

речи становится возможным в рамках авторских ремарок, органично включенных в диалогическое пространство пьесы.

Подробную классификацию невербальных аспектов коммуникации предложил В. Д. Девкин. Автор разработал классификацию факторов, из которых складывается экстралингвистическая обусловленность коммуникации, подразделяя их на объективные и субъективные. К объективным относятся:

1) визуальный, то есть возможность повлиять на собеседника действием и увидеть по мимике и жестам, какое впечатление производит сказанное;

2) темпоральный: спешка и нехватка времени ведут к небрежности речи, разрыхлению синтаксиса, кратким конструкциям, отказу от точности в словоупотреблении;

3) условная включенность окружающих предметов в разговор и сопровождение беседы действиями, что влияет на структуру высказываний, которые без ситуативной компенсации пустот, только со своим наличным составом становятся в своем смысловом отношении ущербными. На структуру текста также оказывают влияние степень официальности обстановки; условия протекания разговора; национально-культурная специфика кинетики, этикетных и ритуальных форм; влияние избранной темы разговора на его оформление [Девкин 1984].

К субъективным факторам относятся стабильные: государственная, классовая и профессиональная принадлежность, воспитание, морально-этические установки, образование, внимание, темперамент, хобби, возраст и т. п., а также переменные: физическое и психическое состояние, настроение, интерес к предмету разговора, осведомленность по вопросам, вокруг которых разворачивается диалог, конкретные намерения достичь какой-либо цели в процессе общения, представление о собеседнике [Девкин 1984; Каражаев 1992; Лукьянова 2011].

Г. В. Колшанский выделяет ситуационные явления (например, предметное окружение в момент говорения), которые выступают своего рода внешним фоном, и ситуационные маркеры – «факторы субъекта», то есть выделение, подчеркивание информации с помощью различных движений и указаний говорящего [Колшанский 2010: 52]. Г. А. Орлов также считает, что необходимо учитывать вокалические и просодические средства: темп речи, громкость, тембр речи, паузацию, и отмечает, что «в реальных условиях устной коммуникации паралингвистические средства оказывают на коммуни-

канта комбинированное воздействие, которое очень сложно, а часто невозможно передать средствами письменного языка» [Орлов 1991: 132].

Значительную сложность при стилизации разговорной речи представляют компоненты коммуникативной ситуации, в которой порождается коммуникация, а значит и текст диалога, на генерацию и развитие которого она в значительной степени влияет, а также эмоциональная сторона общения, проявляющаяся на уровне жестов коммуникантов, сопровождающих особенности их речи. Именно такие комплексные задачи по воспроизведению всех представленных выше факторов встают перед драматургами в процессе создания художественного диалога, близкого по своим лингвистическим и паралингвистическим параметрам к аутентичной разговорной речи. Роль экстралингвистических факторов в протекании разговорной речи и ее восприятии не менее важна, чем роль собственно вербальных средств. Следовательно, при фиксации разговорной речи на письме возникает необходимость компенсировать потерю в особенностях звучания, просодики, жестикулировании и мимике, движениях и перемещениях на сцене, обстановке действия и др. Все эти характеристики рассчитываются на аудиовизуальное восприятие, а в письменном тексте, как уже упоминалось ранее, драматург прибегает к авторским ремаркам. Ремарки – это «пояснения, которыми драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе. Ремарки могут пояснять возраст, внешний облик, одежду действующих лиц, а также их душевное состояние, поведение, движения, жесты, интонации. В ремарках, предпосланных акту, сцене, эпизоду дается обозначение, иногда описание места действия, обстановки» [Словарь литературоведческих терминов 2000: 320].

Следует еще раз подчеркнуть, что в вербальном общении каждая реплика воспринимается не обособленно, а исключительно как высказывание, включенное в поток коммуникации, – вследствие этого диалоговая часть пьесы и авторские ремарки, отображающие паралингвистическую сторону коммуникации и ту коммуникативную ситуацию, в которую вписан диалог персонажей, а также выступающие средством авторской модальности, находятся в тесной связи и взаимодействии. Итак, мы можем сделать очень важный вывод о компенсаторной роли ремарок при переводе звучащей речи в письменную форму: «При воспроизведении разговорной речи в художественной литературе роль ситуации играет авторский комментарий (ремарка)» – правомерно считает Т. Г. Винокур [Винокур 2005:

101]. Появление авторских ремарок в драматургическом дискурсе обусловлено экстралингвистическими особенностями протекания разговорной речи.

Авторская ремарка становится важным элементом драматургического дискурса при письменной фиксации разговорной речи. Безусловно, данный компонент драматургического произведения также получил развитие со временем, как и включенная в пьесу разговорная речь. Рассмотрим затронувшие их изменения подробнее. Среди лексико-семантических групп ремарок, которые сопровождают диалогическую речь в рамках англоязычного драматургического дискурса, выделим сценические, декорационные и коммуникативно-направленные [Кривченко и др. 2019(а)]. Такое деление объясняется тем, что театр предполагает наличие сцены и выступающих на ней персонажей, что восполняется декорационной ремаркой, которая дает указания по оформлению сцены и изображает костюмы и характеры действующих лиц. Само понятие «действующее лицо» предполагает наличие действия и взаимодействия, что реализуется в ремарке сценической. Какие бы действия ни изображались на сцене, цель драматурга показать чувства и эмоции персонажей, в чем ему помогают коммуникативно-направленные ремарки. Все эти виды ремарок позволяют воссоздать те невербальные стороны коммуникации, которые оказываются недоступны при ее письменной фиксации. Рассмотрим эволюцию каждого из вышеперечисленных видов ремарок.

Наиболее ранним видом ремарок стала ремарка сценическая, адресованная режиссерам и постановщикам, в функции которой входит описание сценических действия и членение сценического пространства. Сценическая ремарка комментирует действия, которые происходят на сцене, вводит на сцену новых персонажей, констатирует уход героев со сцены, регулирует передвижение персонажей по сцене, указывает, к кому обращается персонаж с речью. В тексте пьесы такой комментарий может быть достаточно лаконичным, в этом случае причастие или причастный оборот будет указывать на действие, сопровождающее речь персонажей. В следующем примере, относящемся к ранненовоанглийскому периоду, слова героя подкрепляются соответствующим действием: *LUCIUS ... O, take this warm kiss on thy pale cold lips, (kissing Titus)* (Shakespeare 1994: 165).

Роль такой ремарки оказывается служебной, например, в следующем отрывке из пьесы среднеанглийского подпериода содержится указание актеру по поводу передвижения по сцене: *SIR J. So, now,*

you being as dirty and as nasty as myself, we may go pig together. But, first, I must have a cup of your cold tea, wife (Going to the closet) (Vanbrough 2020). В той же функции подобные авторские комментарии сохранились в драме современного периода: *DOT (going back to chair) It's new... a special color for this month: Passion Pink* (Pl. for Read. 1994: 45).

Однако на современном этапе даже в рамках таких, казалось бы, чисто функциональных пояснений может появляться экспрессивная лексика: *Paris exits, slamming door behind him* (М.А.Р. 1981: 98). Безусловно, определенная динамика затронула и данный вид вспомогательных текстов. Пьесы ранненовоанглийского подпериода наследуют традиции античной драмы, в них оказываются частотными ремарки, выраженные инвертированными предложениями, начинающимися либо с *Enter...*, либо с *Exit / Exeunt*, которые соответственно предваряют или завершают явление: *Enter others of the watch* (Jonson 1980: 191). Традиция использования таких шаблонных ремарок сохраняется и в средненовоанглийской драматургии: *Enter Tapster with a bottle and glass, and exit* (Farquhar 2007). Ту же модель можно наблюдать в современной англоязычной драме, однако, она окажется более разработанной с точки зрения структурного воплощения. В следующем примере инвертированное предложение осложнено приложением и причастным оборотом: *Enter Lord Caversham, an old gentleman of seventy, wearing the riband and star of the Garter* (Wilde 1996: 172).

Понимание того факта, что речевая деятельность представляет собой взаимодействие коммуникантов, нашло отражение не только в диалогической части пьесы. В современной англоязычной драме появляются ремарки, отображающие физическое взаимодействие действующих лиц, что формально проявляется в использовании сложных предложений. Здесь может использоваться бессоюзная связь: *Barbara shakes her head and goes out; Mrs. Miller gets up, handkerchief to face* (Brand 1965: 204). В ряде случаев появляется сложное предложение с соответствующим ситуации союзом: *GERALD I fancy it's rather late, though. (Glances at his watch, while Hazel slips out.) After eleven. I must go* (Priestley 1989: 118).

Взаимодействие между персонажами происходит не только на кинетическом уровне, но и на вербальном. Фактор адресата в разговорной речи является обязательным. Произнося реплику, герой стремится воздействовать и на одного из персонажей, и на зрительный зал. При просмотре спектакля зритель видит, к кому обращается ге-

рой, но при прочтении пьесы визуальный канал утрачивается. Такая информация восполняется в сценических ремарках адресации, поясняющих, к кому из персонажей герой обращается с речью. Здесь существует определенная структурная модель: как правило, это ремарка, состоящая из одного наречия, или конструкция *aside / apart to + Proper name / Pronoun*. Такие ремарки присутствуют в ранней английской драме: *MOSCA (To Bonario) Sir, your father hath sent word...* (Jonson 1980: 53). Тенденция не меняется в среднеанглийский подпериод развития языка: *DOROTHY (aside to Mrs. Sullen) How affectedly the fellow talks! – (To Archer) How long, pray, have you served your present master?* (Farquhar 2007).

Со временем усложнялась смысловая нагрузка авторской ремарки. 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*): *JOHNY'S GRANDMOTHER (To both of them, to herself and to the world) Where's that man?* (M.A.P. 1981: 21).

Сценическая ремарка была и остается самой многочисленной группой авторских комментариев, что во многом связано с ее служебной функцией, которая была и остается основной. В ранненовоанглийской англоязычной драме на ее долю приходится 81 % всех авторских пояснений. К XVIII веку количество таких ремарок снижается до 63 % за счет развития ремарок других видов. Наиболее значимое сокращение произошло в современной драме, где показатель упал до 36 %, т. е. таких авторских комментариев стало более чем наполовину меньше в сравнении с начальным этапом развития авторской драматургии в Англии.

Сокращение сценических ремарок происходило за счет роста количества ремарок декорационных (с 12 % и 14 % в ранненовоанглийской и среднеанглийской драме соответственно до 24 % в современных пьесах). Такие авторские пояснения призваны воссоздать коммуникативную ситуацию, в которую погружены действующие персонажи, включая место и время действия, элементы интерьера, костюмы, реквизит и т. д. Поскольку такие авторские пояснения относятся к внешним ремаркам, т. е. оказываются предпосланы акту, сцене, действию, они получили рост не только количественных показателей, но и качественных. Если прежде драматургам достаточно было дать указание на место и время действия, так как театр был условен, декораций практически не было (*Francisco at his post. Enter to him Bernardo* (Shakespeare 1994: 670)), то в настоящее время авто-

рам важно дать подробное описание ситуации общения. Драматурги воссоздают обстановку, костюмы в мельчайших деталях, а для этого не достаточно одного предложения, используются сверхфразовые единства. Такие ремарки показывают, какие изменения в декорациях должны быть произведены до начала следующего акта спектакля, и описывают ситуацию общения:

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 (Priestley 1989: 128-129).

Приведенный выше пример демонстрирует как в малом объеме текста может быть заложен большой объем содержания. В одной ремарке можно выделить: 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*).

Развитие декорационной ремарки в англоязычном драматургическом дискурсе во многом определяется развитием англоязычного театрального искусства в целом. Незначительная представленность декорационной ремарки в ранненовоанглийской драме легко объясняется отсутствием собственно декораций. Декорационные ремарки этого времени сводятся к указанию места действия и отдельных деталей интерьера. В средненовоанглийском периоде описание коммуникативной ситуации имеет большее значение, и количество таких ремарок несколько увеличивается, при этом происходит значительное приращение объема самой ремарки, что становится возможным, благодаря ее достаточно автономному положению в тексте пьесы.

В современной драматургии декорационные ремарки, воссоздающие коммуникативную ситуацию, соперничают по количеству с другими видами ремарок. Любая пьеса начинается с перечня персонажей, но по ходу действия автор старается раскрыть их характеры.

Авторская повествовательная речь, содержащая оценку действующих лиц, описывающая их внешний вид, как, например, в романе, в драме отсутствует. Кроме собственной речи, персонажи могут быть охарактеризованы только через свои поступки, для чего в текст драматургического произведения включаются сценические ремарки, о чем упоминалось ранее, а настроение могут передавать окружающие персонажей предметы – все это в англоязычном драматургическом дискурсе реализуется в виде декорационных ремарок.

Итак, утрачиваемый при письменной фиксации речевой деятельности визуальный канал восполняется сценическими ремарками, коммуникативная ситуация детально воссоздается декорационными ремарками, но существует также паралингвистическая сторона коммуникации. Для того, чтобы сделать паралингвистические средства доступными для восприятия читателей, в драматургический дискурс вводятся коммуникативно-направленные ремарки, поясняющие паралингвистическую сторону коммуникации.

В ранненоанглийской драме на долю таких авторских комментариев приходится всего 7 % выборки, в XIII веке они уже составляют 23 %, а в современной драме они доминируют над остальными видами авторских пояснений, достигая 38 %. Коммуникативно-направленные ремарки тесно связаны с паралингвистическими аспектами коммуникации, а именно, просодикой и кинесикой.

Востребованными оказываются коммуникативно-направленные ремарки, характеризующие речь персонажей, а также голосовые особенности, такие как тембр, интонацию, манеру говорить. Такие ремарки существовали и в ранней драме, но они обычно использовались для пояснения, насколько громко необходимо произносить реплику: *whispers* (Marlowe 1980: 37); *loud* (Jonson 1980: 34); *in a low voice* (Marlowe 1980: 79); *in a whisper* (Shakespeare 1994: 119); *He remains silent* (Marlowe 1980: 22).

В средненоанглийской драме учитывается манера речи персонажа: *screaming* (Gay 2009); *singing* (Goldsmith 1968: 56); *pausing* (Wycherley 2017); *raising his voice* (Sheridan 1949: 67); *lowering his voice* (Etheridge 2009); *Whispers to her* (Wycherley 2017). Громкость по-прежнему важна, но вариативность глаголов речи оказывается намного выше.

При характеристике персонажа в драме современного периода, драматург стремится передать не только громкость и манеру речи, но и его внутренние эмоции: *quietly* (Priestley 1989: 131); *gaily* (Brand 1965: 95); *swiftly* (Farrell 2004); *very quietly* (Priestley 1989: 12); *in a*

muffle tone (Priestley 1989: 50); *with strong accent* (Brand 1965: 95); *in a whisper* (Brand 1965: 215); *in a low bitter voice* (M.A.P. 1981: 48); *His voice is suddenly moved by deep feeling* (Three Am. Pl. 1972: 17).

Вторую разновидность коммуникативно-направленных ремарок составили ремарки кинетические, то есть отображающие мимику и жесты персонажей. Такие авторские включения встречаются в ранненовоанглийской драме: *LYSANDER (smiling at her) Why should you think that I should woo in scorn?* (Shakespeare 1994: 290).

В драматургических произведениях, относящихся к среднеанглийскому периоду, такие ремарки приобретают форму более самостоятельных коммуникативно-значимых действий:

PINCHWIFE But he has not mine, sir; a woman's injured honour; no more than a man's, can be repaired or satisfied by any but him that first wronged it; and you shall marry her presently, or—

(Lays his hand on his sword) (Wycherley 2017).

Возможности использования таких ремарок расширяются в рамках современной драматургии: *LADY You must spare him. (Lieutenant shakes his head gloomily)* (Shaw 1958: 132).

Более полное понимание теоретических аспектов коммуникации привело к тому, что в современной драматургии можно встретить ремарки, воспроизводящие паралингвистические средства, которые выполняют три функции по отношению к вербальной стороне высказывания. Такие средства могут вносить дополнительную информацию:

LAN He asked to speak to madam, but I say she is sleeping.

ANNE C. To speak to me?

LAN (nodding head towards Della's door) No, to speak to madam (M.A.P. 1981: 47).

Здесь ремарка поясняет, кого именно персонаж имеет в виду, а также вносит дополнительную информацию о местонахождении героини. Ремарка может вступать в конфликт с собственно репликой персонажа: *FREDA (smiling) It sounds disgusting. Let's do it!* (Three Am. Pl. 1972: 12). В данном примере ремарка показывает отношение героини, а также характеризует ее как человека циничного.

Паралингвистические средства могут замещать пропущенный вербальный компонент: *CROSSMAN I don't remember any of us fascinating. Do you, Carrie? (Carrie shakes her head, laughs)* (Three Am. Pl. 1972: 137). В этом случае девушка отвечает на вопрос собеседника невербально, отрицательным жестом: она тоже этого не помнит.

Наконец, паралингвистические средства могут комбинироваться с вербальными средствами, передавая тот же смысл, что добавляет высказыванию экспрессивность: *LADY Sh! Not a word to Giuseppe about me. (She puts her finger on her lips. He does the same...)* (Shaw 1958: 134). В приведенном выше примере героиня подкрепляет свои слова жестом, чтобы придать им большую выразительность: ее речь приобретает большую силу воздействия – под влиянием ее слов собеседник даже повторяет ее жест.

Наиболее частое изображение эмоций и разработанная система языковых средств их отображения характерны для современного этапа развития англоязычной драмы [Лимановская 2010: 117]. Действительно, с течением времени изменяется тематика пьес – в центре внимания оказывается не череда событий, действий, как это было в «шекспировском театре» и в «комедиях ошибок» XVIII века, но эмоциональное состояние персонажа.

Начиная с XIX века, драматурга и зрителя интересует психологическая драма, раскрывающая внутренний мир человека. Драматургу необходимо правильно охарактеризовать действующее лицо и подобрать адекватные языковые средства для отображения его эмоционального статуса. С позиций лингвистики, эмоция рассматривается как дополнительное содержание высказывания и способ оценки значения предметов и явлений реального мира для конкретного человека [Шаховский 2009: 23-24; Старостина 2014: 23]. В речи эмоции находят отражение в виде эмотивов. Однако существуют и неречевые средства выражения эмоций. В этом случае авторы драматургических произведений используют эмотивные кинемы, которые появляются в авторских ремарках.

Следует отметить, что роль невербальных компонентов в выражении эмоционального состояния персонажа со временем возрастает. В результате появления эмотивов и эмотивных кинем драматургический текст приобретает категорию эмотивности, которая соответственно может быть выражена эксплицитно или имплицитно.

Акцент на имплицатуре высказывания появился в фокусе внимания драматургов только к моменту развития современных характеристик языка. Именно в пьесах, относящихся к современному этапу, оказались востребованными авторские ремарки, призванные восполнить имплицитную эмоциональную нагрузку высказывания: отображение жестов, мимики, особенностей фонационного оформления речи персонажей выдвинулось на первый план.

Вербализуя составляющие невербальной коммуникации, авторская ремарка часто затрагивает описание эмоциональных состояний персонажа, то есть его «экспрессивный репертуар» [Лабунская 1989: 21] проявления эмоций: «набор поз, жестов, интонаций, масок, используемых в определенных сочетаниях в разных ситуациях» [Лабунская 1989: 21]. С другой стороны, невербальное поведение может быть не средством выражения эмоций, а следствием того эмоционального состояния, в котором находится говорящий. Ю. В. Щербинина, рассуждая о вербальной агрессии, отмечает, что «характерное для таких случаев эмоциональное напряжение коммуникантов, помимо словесного выплеска негативных эмоций, провоцирует также раскрепощение пантомимической сферы, освобождение выразительных движений от регулирующего влияния речи» [Щербинина 2006: 233]. Следует заметить, что невербальное подкрепление характерно не только для негативных эмоций. Вербальное выражение положительных эмоций также может сопровождаться невербальными средствами, что будет свидетельствовать об интенсивности переживаемого эмоционального состояния.

Вышеизложенное предполагает появление эмоциональных маркеров в авторских ремарках в рамках англоязычного драматургического дискурса. Безусловно, драматург воспользуется теми возможностями, которые предоставляет авторская ремарка, чтобы отобразить необходимую кинесику и просодию, сопровождающие эмоциональное состояние. Однако не следует забывать, что диалогичность формы драматургического дискурса предполагает одновременное проявление эмотивности на всех уровнях дискурсивного пространства. Появление эмотива или эмотивной кинемы в авторской ремарке повлечет за собой эмотивное окрашивание всей реплики в целом. В этом случае можно говорить о том, что текст драматургического произведения становится эмотивным, так как содержит в своей структуре языковые и речевые эмотивные знаки, кодирующие эмоции [Лабунская 1989: 177-178].

Пьесы американских и британских авторов, написанные в первом десятилетии XXI века, содержат большое количество случаев отображения отрицательных и положительных эмоций, причем происходит взаимодействие эмоционального маркера, содержащегося в авторской ремарке, с репликой персонажа в целом. Эмотивная кинема либо прямое наименование эмоции в авторской ремарке, как правило, служит аттрактором, под влиянием которого вся система близлежащих реплик персонажей приобретает категорию эмотив-

ности, что находит отражение, в том числе на уровне структурной организации реплики. Приведем наиболее очевидный пример эмоционального текста, пронизанного удивлением:

MAN I'm ... I'm home.

(Still no response. He scratches his head, puzzled)

MAN Hello?

MAN I said I was—

MAN Aren't you going to—

MAN Wait. (The WOMAN stops) What are you doing?

MAN It's ... it's not ready? (Pause) I don't understand. It's always ready. When I walk in the door, it's— (Pause) Am I early?

MAN Was there some sort of natural disaster? An earthquake? Is there something you're not telling me? Are you injured?! (Wykes 2012).

Прямое обозначение эмоционального состояния персонажа (*puzzled*) влияет на структуру комплекса последующих реплик – они представлены либо вопросительными, либо эллиптическими высказываниями. Эмоциональное напряжение постепенно нарастает, о чем свидетельствует череда вопросов в последней реплике. Таким образом, появление эмотива в авторской ремарке предполагает определенную структурную организацию реплики в целом. Подтвердим довод еще одним примером:

JANINE (Finally outraged) See? I knew you would do this. I knew you would have no reaction at all. The one thing that ought to matter to you – the one thing you have left and I can't even get you to say a word. Maybe you're just too lazy to care. Or too lazy to work up a response. Well, that's been the problem all along. So this is probably for the best. Right? (Hill 2013).

Эмотив *outraged* предполагает определенное состояние персонажа, которое подкрепляется эмоциональной речью. Героиня использует вопросительные и эллиптические структуры, а также ее речь насыщена повторами, что свидетельствует о неспособности собраться с мыслями и выстроить логичное и последовательное высказывание.

В следующем примере авторская ремарка содержит эмотивную кинему:

WOMAN You didn't say –

WOMAN It's not –

WOMAN But it's only –

(He throws the doll at her)

WOMAN What?

WOMAN You ... you want me to – (Wykes 2012).

Пример демонстрирует безусловную связь между авторской ремаркой и репликой персонажа. Появление эмотивной кинемы в ремарке подкрепляется однообразной синтаксической организацией близлежащих реплик героини, которая, находясь в состоянии гнева, не может закончить свои высказывания.

Драматурги все чаще стремятся создать эмоциональный портрет персонажа не только средствами авторской ремарки, но и посредством его речевой характеристики. Во многом такая возможность обусловлена социальными изменениями: разговорная речь становится все более раскрепощенной и выражение эмоций более доступным. Интересным представляется тот факт, что при среднем высоком объеме авторских ремарок, отображающих эмоции, в современной англоязычной драме, в проанализированных пьесах начала XXI века только около 20 % ремарок так или иначе связаны с обозначением эмоционального состояния персонажей. Более того, используемые языковые средства оказались достаточно скудными и сводятся к одному из трех вариантов:

1) наименование собственно эмоции при помощи причастия II: *Surprised, he pulls out several dollar bills* (Hill 2013);

2) появление эмотивной кинемы: *pouting* (Zagone 2006(a)); *Gloria 2 laughs* (Broun 2005); *BEVERLY throws a piece of candy at M&M and hits her in the head* (Walker 2008);

3) использование эмотивно-окрашенного наречия, поясняющего сопутствующее действие: *cradling an infant tenderly in her arm* (Wykes 2012).

Данное наблюдение несколько не противоречит предположению об усилении эмотивности англоязычного драматургического дискурса в целом. Следует отметить, что в проанализированных драматургических текстах эмотивность проявляется в другой части пьесы – в диалоге. Приведем пример реализации эмотивности на уровне реплик персонажей: *LABORER (Shaking hands with Bob) Bob! How ya doing! Remember me?... I'm your friend!* (Zagone 2006(a)). В данном случае авторская ремарка содержит указание на рукопожатие, однако, без контекста достаточно сложно судить, является ли оно дружественным или просто представляет собой формальное приветствие. Восклицательные предложения реплики персонажа позволяют утверждать, что говорящий искренне рад встрече и обладает положительным эмоциональным статусом в начале коммуникативного процесса.

Автономные, на первый взгляд, авторские ремарки, встречающиеся в репликах разных героев, могут быть объединены однородной эмотивной окрашенностью лексических компонентов, передавая единую эмоциональную атмосферу коммуникации:

LADY UTTERWORD *Didn't Papa tell you I was here? Oh! this is really too much. (She **throws herself sulkily** into the big chair).*

MRS. HUSHABYE *Papa!*

LADY UTTERWORD *Yes: Papa. Our papa, you unfeeling wretch. (Rising **angrily**) I'll go straight to a hotel.*

MRS. HUSHABYE (seizing her by the shoulders) *My goodness gracious goodness, you don't mean to say that you're Addy! (Pinter 2004: 59).*

В приведенном выше отрывке диалога авторские ремарки не просто поясняют действия персонажей, но несут определенный эмотивный заряд, объединяющий эти ремарки в единую ситуацию описания взволнованного состояния персонажей посредством соответствующих наречий (*sulkily; angrily*) и эмотивно окрашенной лексики (*throws herself into the chair; seizing by the shoulder*). Таким образом, появление эмотива в одной из сценических ремарок служит аттрактором, в соответствии с которым выстраивается все пространство близлежащих авторских комментариев. Более того, наличие аттрактора влечет за собой упорядочивание пространства реплики, которая также становится эмотивно заряженной, в то время как на структурном уровне происходит разрыхление синтаксиса, что призвано выразить эмоциональное состояние персонажа посредством его речевой характеристики. В данном случае авторские пояснения образуют единую стройную систему, которую, по терминологии В. И. Шаховского, можно отнести к эмотивному тексту [Шаховский 2009: 146]. Происходит взаимодействие диалогической речи и авторских пояснений к ней в рамках англоязычного драматургического дискурса. Современные драматурги успешно используют обе составляющие драматургического произведения (и собственно диалог, и авторский комментарий) для стилизации разговорной речи и воспроизведения всех ее аспектов.

Подводя итоги, можно утверждать, что на протяжении XVI – XXI веков в англоязычном драматургическом дискурсе авторы стремились воссоздать реальную разговорную речь. Эпохи сменяли друг друга, происходили изменения в театральном искусстве, в жанрах, пользующихся спросом у публики, собственно в языке. Все эти из-

менения накладывали отпечаток на драматургический дискурс в целом, а также на разговорную речь, которая отображалась в драматургических произведениях.

Принципы осуществления речевой деятельности менялись со временем. Становление литературного стандарта английского языка в начале новоанглийского периода логично вылилось в эпоху нормализации, которая происходила в XVIII веке. Введение стандартов охватило и язык, и речь – люди стремились говорить правильно, и это нашло отображение в стилизованной разговорной речи того периода. Вместе с XIX веком пришел романтизм, появились новые типы и конфликты, что также внесло изменения в диалогическое пространство пьес. XX век стал свидетелем бурного технического и технологического прогресса, изменился темп жизни, что отобразилось в речи стремлением к краткости на всех языковых уровнях. К XXI веку уменьшился объем пьес, английский язык распространился по всему миру, произошло упрощение самих основ коммуникации, что нашло отображение в пьесах англоязычных авторов.

На каждом из этапов развития театрального искусства и драматургических произведений перед авторами стояла важная задача – наиболее полно воссоздать разговорную речь, положенную в основу произведения. Речевая деятельность обладает как вербальной, так и невербальной стороной: процесс коммуникации вписан в определенную коммуникативную ситуацию, информация поступает по ряду каналов, не все из которых оказываются доступны при прочтении пьесы. Необходимость восстановить утраченную паралингвистическую информацию предполагает двухчастную структуру драматургического произведения, где в основе лежит стилизованный диалог, который комментируется авторскими пояснениями – ремарками.

Стилизованная разговорная речь в английских пьесах эпохи Ренессанса сопровождалась авторскими комментариями, однако, для авторской ремарки того периода характерна структурная и семантическая неразработанность. XVIII век принес повышенное внимание к разговорной речи, которая воссоздавалась в пьесах, что потребовало определенного развития и ремарки тоже. Начиная с XIX века повышается интерес англоязычных драматургов к авторской ремарке. Пьеса начинает восприниматься уже не только как сценарий театральной постановки, а как художественное произведение, обладающее самостоятельной культурной ценностью, в то время как

особенности жанра дают драматургу ничтожное пространство для выражения личного мнения и оценки. В основе драматургического произведения лежит драматический диалог, то есть реплики персонажей; автор может выражать свои идеи посредством речи персонажей, однако, оценить и прокомментировать ситуацию в драматургическом дискурсе возможно только посредством авторской ремарки. К современному этапу авторская ремарка в границах англоязычного драматургического дискурса получила развитие не только в плане своих структурно-содержательных и функциональных характеристик, но и в отношении своих текстовых, гендерных, эмотивных и даже синергетических аспектов.

Первыми в пространство англоязычных пьес были введены сценические ремарки, которые содержат информацию о передвижениях актеров по сцене, их интеракциях, недоступную при прочтении пьесы, т. к. обычно в процессе коммуникации такая информация поступает по визуальному каналу. Развитие театра, интерес не только к действию, происходящему на сцене, но и к самому сценическому пространству, а именно к декорациям, привел к развитию еще одной семантической группы ремарок – декорационных. Функция таких ремарок в англоязычном драматургическом дискурсе ранненовоанглийского подпериода заключалась в номинации места действия, в то время как в среднеанглийском подпериоде развития языка наметился переход к более подробному описанию места действия и действующих лиц. Соответственно декорационная ремарка располагается в начале акта, сцены, явления, то есть является внешней ремаркой. Поскольку она не перегружает диалог пьесы, ее объем постепенно возрастал, и в современной драме авторы используют описательные сверхфразовые единства, чтобы дать детальные указания к постановке художнику по декорациям, а также с целью детально восстановить ситуацию общения для читателя. Интерес к внутреннему миру персонажа и его душевным переживаниям эксплицитно выражен в англоязычном драматургическом дискурсе посредством коммуникативно-направленной ремарки, вербализующей информацию, передаваемую средствами невербальной коммуникации.

Отношения между персонажами, их внутренний мир становятся основной тематикой англоязычных драматургических произведений современного периода развития языка. С этим связано развитие коммуникативно-направленной ремарки, которая, так или иначе, харак-

теризует внутреннее состояние персонажа. В современных пьесах внутренний мир героя выдвигается на первый план, с чем и связано увеличение количества паралингвистических ремарок. Данная группа ремарок содержит, в первую очередь, характеристику речи персонажа. Просодический канал передает эмоции человека, на письме это делают коммуникативно-направленные ремарки: как правило, в этих целях используются словосочетания, содержащие эмоционально-оценочную лексику, могут применяться простые предложения. Паралингвистика также включает кинесику, то есть мимику и жесты – именно через поведение автор пытается охарактеризовать своего героя. Важную роль начинает играть отображение эмоций, повышается общая эмотивность драматургических текстов.

Авторская ремарка становится не просто указанием по постановке, но самостоятельным текстом малого формата, инкорпорированным в пространство англоязычного драматургического дискурса. Необходимо отметить, что в современном англоязычном драматургическом дискурсе в примерно равном объеме представлены все три функционально-семантические типы авторской ремарки: сценические, декорационные, коммуникативно-направленные, что свидетельствует о значимости каждой из них. Драматургам важно показать действия на сцене – в этом им помогают сценические ремарки, а также описать саму ситуацию общения – для этого используются ремарки декорационные, а в современной драматургии также необходимо показать эмоции персонажа, находящегося на сцене – это выполняют коммуникативно-направленные ремарки. Каждая группа ремарок восполняет недоступный при прочтении пьесы канал коммуникации; взаимодействие диалога пьесы с авторскими ремарками позволяет воссоздать звучащую разговорную речь, восполнить невербальные аспекты, сопровождающие речевую деятельность, что свидетельствует об аутентичности англоязычного драматургического дискурса.

Обобщив все изложенные выше доводы, следует отметить, что англоязычный драматургический дискурс представляет собой стилизованную речь, вписанную в определенную коммуникативную ситуацию. На каждом этапе развития театра в Англии, а позже и в других англоговорящих странах, драматурги старались воссоздать в пьесах аутентичную разговорную речь своего периода. Стремление погрузить зрителя (а позже и читателя) в коммуникативную ситуацию, в которой развивается стилизованный диалог, стимулировал

авторов использовать все возможности драматургической формы. Отмечая, что драматургический дискурс базируется на стилизованной разговорной речи, следует учитывать дихотомию формы драматургического произведения и возможность воссоздавать специфику речевой деятельности не только в границах диалогического пространства пьесы, но и в авторских пояснениях. Драматургический дискурс представляет собой гармоничную систему, которая предоставляет автору воспроизвести как вербальный, так и невербальные компоненты речевой деятельности, учитывая импликации субъекта и экстралингвистические факторы, а также позволяет достичь высокой степени аутентичности стилизованного диалогического дискурса.