

N.V. Inozemtseva
(Russia, Orenburg)

ENGLISH SCIENTIFIC-METHODOLOGICAL DISCOURSE: CATEGORIES AND FUNCTIONS

The paper investigates the scientific discourse, the scientific-methodological one, in particular, its basic categories and functional characteristics.

Keywords: discourse, scientific-methodological discourse, discourse categories, functions of discourse, cohesion, coherence, integrity, completeness

И.Б. Кривченко
(Россия, Самара)

ЭВОЛЮЦИЯ СРЕДСТВ ЯЗЫКОВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭМОЦИЙ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ И СМЕЖНЫХ ВИДАХ ДИСКУРСА

Статья посвящена вопросам взаимного влияния драматургического и смежных видов дискурса, включая критический и медиа-дискурс. В результате их взаимодействия языковые средства и способы репрезентации эмоций претерпевают значительную эволюцию и влекут за собой трансформацию дискурса в целом.

Ключевые слова: драматургический дискурс, языковая репрезентация эмоций

Драматургический дискурс постоянно находится в фокусе внимания исследователей разных научных областей. Постановка драматургических произведений активно используется в зарубежной практике преподавания. Продолжается лингвистическое изучение англо-

зычного драматургического дискурса, в частности в аспекте его оценочного компонента [Старостина, Харьковская 2014].

В предпринятых ранее исследованиях под понятием драматургический дискурс подразумевается стилизованная разговорная речь, представленная в драматургическом произведении диалогом персонажей, сопровождаемым авторскими ремарками [Лимановская 2011]. Отмечалось, что англоязычный драматургический дискурс претерпел значительные изменения на протяжении своего развития. Анализ пьес англоязычных авторов продемонстрировал ярко выраженную динамику эмотивности драматургического дискурса. Эволюция данного аспекта представляется весьма логичной и легко прогнозируемой, но неожиданным оказался перенос эмотивности из авторской ремарки в диалог пьесы. Такая трансформация была ранее обоснована собственно языковыми и экстралингвистическими факторами: развитием разговорной речи, а также изменениями, происходящими в театральном искусстве [Кривченко 2015].

Эволюция драматургического искусства в целом повлекла за собой изменение драматургического дискурса, усложнение его структуры, появление новых аспектов. Безусловно, такая динамика потребовала развития профессиональных навыков актеров и работников театра. С другой стороны, появилась необходимость сделать театральное искусство более понятным и доступным для массовой аудитории театралов-любителей. Развивался учебный дискурс: стала издаваться учебная литература, были разработаны учебные программы для подготовки актеров и режиссеров, трансформировалась профессия театрального критика: популярными стали рецензии и афиши на интернет-сайтах, а также любительские интернет-отзывы на пьесы, то есть происходило формирование и развитие критического и медиадискурса в непосредственной близости с его драматургической разновидностью.

Остановимся подробнее на посвященных театральным постановкам критических эссе, интернет-отзывах и афишах, которые представлены, как правило, малоформатными текстами. Критические эссе и рецензии формируют основу профессиональной разновидности

дискурса, в то время как отзывы на форумах и афиши на сайтах театров относятся к медиа-дискурсу; их основными задачами является оценочная деятельность и предоставление информации соответственно. При этом обе разновидности дискурса будут являться смежными по отношению к драматургическому.

Учитывая постулаты теории интерференции дискурсов [Шевченко 2008], можно говорить об определенном взаимовлиянии данных смежных видов дискурса на современном этапе их развития. Маркерами такой интерференции выступают в частности прецедентные имена, которыми изобилует критический дискурс: имена актеров, режиссеров-постановщиков, персонажей и названий пьес, имена драматургов и названия театров. В свою очередь, драматургический дискурс может также содержать аллюзии и реминисценции на деятельность критиков и режиссеров-постановщиков. Достаточно вспомнить сюжет пьесы “Show Must Go On” (представленной в сборнике Plays for Reading: Using Drama in EFL. – Washington D.C., 1994), которая всецело посвящена анализу процедуры постановки пьесы и в некотором роде обладает элементами критического дискурса, указывая на сложности, с которыми сталкивается режиссер и актеры.

Особый интерес представляют трансформации, охватывающие драматургический и критический виды дискурса при их интерференции. Безусловно, критический вид дискурса в отношении к театральной деятельности изначально формировался как профессиональный, а следовательно, стремится к максимальной объективности. Критические статьи, содержащие рецензию на пьесу, имеют достаточно четкую структуру. Критик последовательно разбирает положительные и отрицательные стороны пьесы. Для британской дискурсивной практики будет характерна сдержанная оценочная деятельность. Критик, пишущий для британской газеты, стремится дать максимально объективную оценку, что проявляется на уровне отбора лексических средств и их использования в тексте: *As an actors' director, Grandage obviously deserves credit for the canniness of Law's portrayal.* (<http://www.theguardian.com/stage/2013/dec/03/henry-v-review-jude-law>); *If you wanted an understanding of his strengths and weaknesses as an actor...* (<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/>

11750668/Richard-II-Shakespeares-Globe-review-a-production-for-tourists.html). В первом примере автор стремится подчеркнуть объективность оценки, используя наречие *obviously*. Во втором случае критик противопоставляет полярные по семантике языковые единицы *strengths and weaknesses*, одновременное появление которых в одном контексте предполагает, что оба понятия одинаково важны для автора, следовательно, он постарается дать максимально объективную интерпретацию постановки.

Американские критики также соблюдают определенную структуру рецензии, порой напоминая реципиенту, что критик просто обязан найти и сильные, и слабые стороны: *Now after stating the mandatory critical negatives, this critic can move on and hopefully shed some light onto the elite, jaded, aristocratic opinions of some New York theatergoers.* (<http://www.theatrereviews.com/>). Тем не менее, в целом американский критический дискурс значительно отличается от британского. Различие прежде всего заключается в эмотивном компоненте.

Театральное искусство призвано выражать и одновременно порождать эмоции. Лингвисты выделяют несколько универсальных эмоций, представленных во всех лингвокультурах: гнев, радость, удивление, грусть, страх [Зайцева 2013]. Такие эмоции находят отражение в различных видах дискурса, проявляясь на языковом уровне в качестве «эмотивов» и «эмотивных кинем» [Шаховский 2008]. Театральные рецензии британских газет обладают высокой степенью эмотивности, несмотря на сдержанность, которая неизбежно ассоциируется с данной лингвокультурой. Для британского критического дискурса, как правило, характерно прямое наименование эмоции, использование соответствующего эпитета, либо комбинация эпитета и наименования эмоции: *anger; troubled; a chilling fervor; a violent rage* (<http://www.theguardian.com/stage/2013/dec/03/henry-v-review-jude-law>); *excitement; melancholy* (<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/11750668/Richard-II-Shakespeares-Globe-review-a-production-for-tourists.html>). Иногда можно встретить эмотивную кинему, которая будет относиться к сценическому действию: *draws a sword* (<http://www.theguardian.com/stage/2013/dec/03/henry-v-review-jude-law>).

Приведенные примеры относятся к персонажам пьесы и показывают, насколько актер справился с задачей передачи эмоций. Эмотивная составляющая драматургического дискурса в неизменном виде проникает в дискурс критический. Для критика это важный компонент, который он обязательно отметит в выводах: *...and the preview I saw lacked the emotional charge that would set the play alight* (<http://www.theguardian.com/stage/2016/feb/23/betrayal-review-pinter-northcott-exeter>).

Для американского дискурсивного пространства на первый план выдвигаются не те эмоции, которые стремится передать актер, а эмоции зрителя. Американские критики фокусируются на эмоциональных переживаниях реципиента, что ведет к повышению общей эмотивности такого критического дискурса. Плотность появления эмотивно-заряженной лексики здесь значительно выше. Часто происходит сращение оценочного и эмотивного компонентов, вследствие чего рецензии изобилуют эмотивно-окрашенной оценочной лексикой с большим количеством интенсификаторов: *with irrepressible talent and energy; an incredibly talented cast* (<http://www.theatrereviews.com/>).

Проникновение эмотивного компонента в дискурсивное пространство и его трансформация и сращение с оценочным компонентом, кажется, разрушает его изнутри, заставляя постепенно трансформироваться в более субъективную разновидность, доступную восприятию широкой аудитории. Даже афиши театральных пьес на американских сайтах буквально пронизаны эмотивностью. Дискурсивное пространство маркировано эмоционально-окрашенными прилагательными, призванными не столько выразить, сколько сформировать оценку у реципиента дискурса: *hilarious new play* (<http://www.vineyardtheatre.org/on-stage/now-playing/>); *an incendiary drama* (<http://www.vineyardtheatre.org/indecent/>); *a whip-smart comedy; brilliant and thorny artists; legendary director/writer/producer Garry Marshall* (<http://www.vineyardtheatre.org/billy-ray/>); *an ordinary; humdrum workday* (<http://www.vineyardtheatre.org/gloria/>); *relationships we hold most dear* (<http://www.vineyardtheatre.org/upcoming-season/>).

На американских сайтах с афишами, как правило, расположены цитаты разных изданий и журналистов. В целом, такие цитатные включения обладают теми же характеристиками, что и принимающий их дискурс, однако эмотивно-маркированная лексика при этом принадлежит разговорной речи: *TERRIFIC, INTRIGUINGLY STRUCTURED AND SUSPENSEFUL! DON'T MISS THIS!* (Elyse Sommer, *CurtainUp*); *DAZZLINGLY DIFFERENT! A DYNAMITE NEW PLAY! 'GLORIA' IS JUST PLAIN GLORIOUS.* (Matthew Murray, *Talkin' Broadway*). В этих примерах языковые средства «экспрессивно-эмоционально-оценочной номинации» [Шаховский 2008] обладают широким значением и призваны оказать воздействие на обширную аудиторию реципиентов.

Приведенные выше примеры демонстрируют, что драматургический дискурс вступает в отношения интерференции со смежными видами дискурса, в результате чего происходит эволюция их эмотивного компонента. Критический дискурс пополняется языковыми средствами выражения эмоций. В британской традиции четко прослеживается тенденция к объективному освещению информации, языковая репрезентация эмоций здесь всегда связана со сценическим действием и актерским мастерством. Американский критический дискурс значительно трансформируется под влиянием эмотивного компонента, и вектор языковой репрезентации эмоций смещается из сферы освещения сценического действия в зрительный зал. Американские критики концентрируют внимание на эмоциональном состоянии зрителей в момент просмотра пьесы, что, в свою очередь, влечет за собой дополнительную эволюцию эмотивного компонента. Стремление к интерактивности приводит к более частотному употреблению эмотивов, при этом предпочтение отдается лексемам разговорного, неформального характера. Интересно, что такие языковые средства (чаще всего прилагательные с интенсификаторами и наречия) отличаются довольно широкой семантикой, что, очевидно, позволяет апеллировать к массовой аудитории зрителей-непрофессионалов.

Обозначенная выше трансформация прослеживается также в американском медиа-дискурсе, который взаимодействует с драматургическим дискурсом. В то время, как британские афиши и форумы выполняют прежде всего информирующую функцию, представляя реципиенту возможность сделать собственный выбор, дискурсивное пространство соответствующих американских сайтов трансформируется, приобретая элементы рекламного дискурса. Причины такой трансформации, очевидно, кроются в субъективном характере оценочной деятельности и стремлении сформировать определенное эмоциональное состояние у реципиента.

Способы и средства языковой репрезентации эмоций постоянно эволюционируют не только в рамках англоязычного драматургического дискурса, но и за его пределами. В результате взаимодействия и взаимовлияния смежные виды дискурса, вовлеченные в процесс интерференции, подвергаются значительным трансформациям.

Библиографический список

1. Зайцева В. Особенности мужской и женской речи в русском языке в аспекте лингвистической теории эмоций В.И. Шаховского: дисс...магистра философии. – Вена, 2013.
2. Лимановская И.Б. Динамика авторских ремарок в англоязычной драме XVI-XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – Самара, 2011.
3. Кривченко И.Б. Особенности выражения эмоциональных состояний персонажей в драматургическом дискурсе (на материале англоязычных пьес XXI века) // "Educatio" Ежемесячный научный журнал. – № 6 (13). – Новосибирск, 2015. – С. 83-85.
4. Старостина Ю.С., Харьковская А.А. Динамика негативной оценки в англоязычном драматургическом дискурсе. – Прага, 2014.
5. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: монография. – М: Гнозис. – 2008.
6. Шевченко В.Д. Введение в теорию интерференции дискурсов: монография. – Самара: СамГУПС, 2008.

I.B. Krivchenko
(Russia, Samara)

EVOLUTION OF LINGUISTIC REPRESENTATION OF EMOTIONS IN DRAMATIC DISCOURSE AND ITS ALLIED TYPES

The paper deals with the problem of interaction of dramatic discourse with its allied types including critical and media discourse. As a result of their interaction linguistic means and ways of expressing emotions undergo considerable evolution and cause transformation of the discourse under consideration.

Keywords: dramatic discourse; linguistic representation of emotions

Ю.Е. Плотницкий
(Россия, Самара)

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ САУНДТРЕКА КАК КОМПОНЕНТА КИНОТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ САУНДТРЕКА К СЕРИАЛУ «НАСТОЯЩАЯ КРОВЬ»)

В статье рассматриваются вопросы функционирования песенной лирики кинематографического саундтрека как вторичного вербального компонента кинотекста, понимаемого как креолизованный текст.

Ключевые слова: креолизованный текст, песенная лирика, кинотекст, южная готика, саундтрек

Данная работа выполнена в русле лингвокультурологических исследований текста, а объектом исследования послужил кинотекст, точнее, его компонент. Подход к рассмотрению кинофильма как текстового единства не является чем-то новым, это вполне устоявшаяся точка зрения, обоснованная в работах Ю.М. Лотмана, Ю.Г. Цивьяна,