

ИННОВАЦИОННЫЙ ЕВРАЗИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
МАГИСТРАТУРА
Кафедра «ПДиМПАЯ»

Магистерская диссертация

**ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ РЕМАРОК В ПЬЕСЕ
БЕРНАРДА ШОУ**
6N0502 «Филология (английская)»

Исполнитель _____ Кали С.М.

Научный руководитель

Профессор, д.ф.н. _____ Темиргазина З.К.

Допущена к защите:

Заф. кафедрой «ПДиМПАЯ»

Доцент _____ Хамитова Г.А.

Павлодар, 2006

РЕФЕРАТ

Данная диссертационная работа изложена на 54 страницах. Структура диссертации определена основной целью и выдвинутыми задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников, включающего 69 наименований.

В качестве **объекта исследования** выступают ремарки в пьесе Бернарда Шоу «Профессия миссис Уоррен».

Предметом исследования являются прагматические функции ремарок в пьесе Б. Шоу.

Целью диссертационного исследования является изучение прагматических функций ремарок в пьесе Бернарда Шоу.

Новизна исследования заключается в том, что в ней впервые производится комплексный анализ прагматических функций драматургических ремарок в пьесе Бернарда Шоу. В работе выявляются особенности прагмалингвистического подхода к описанию ремарок.

Методы исследования. Основным методологическим принципом диссертационной работы является положение о взаимосвязи языка и мышления, языка и объективной действительности, разработанные в трудах классиков отечественного языкознания А.А. Потебни, Ю.Д. Апресяна, В.В. Виноградова и др. С целью выявления наиболее оптимальных условий функционирования ремарок в пьесе Б. Шоу используются описательный метод, метод семантико-прагматического анализа ремарок. На этапе подбора эмпирического материала использовались методы сплошной выборки и систематизации.

Фактический материал исследования представлен 364 ремарками из пьесы Бернарда Шоу «Профессия миссис Уоррен». Русский текст, использованный нами в диссертации, переведен З.Т. Гражданской /Шоу Б. Пьесы. – М.: Правда, 1982. – 352с./

Результаты работы. Анализ показывает, что ремарки могут выполнять следующие прагматические функции: эмоционально-прагматическая, статусно-ролевая, кинетико-прагматическая, стимулирующая, невербально-речевая, экспрессивно-прагматическая, гиперболическая. Ремарки также выполняют выразительно-регулятивную функцию. Вместе с вербальной речью они являются средством общения, передачи какого-либо сообщения. Ремарки могут уточнять, пояснять какие-то моменты, выполнять контакто-регулирующую функцию, эмотивную; функцию самопрезентации. Кроме того, ремарки в пьесе указывают тон, интонацию, темп речи, что тоже несет особую прагматическую нагрузку в коммуникации.

Данный перечень частных функций ремарок не является исчерпывающим, а классификация - условна, поскольку одна и та же ремарка, одно и то же невербальное средство могут актуализировать несколько функций.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1. Ремарки в драматургических произведениях	
1.1. Роль ремарок в пьесах	7
1.2. Драматургическое новаторство Б. Шоу	11
1.3. Взгляд Б. Шоу на ремарки	15
Глава II. Прагматика ремарок в пьесе «Профессия миссис Уоррен»	
2.1. Типы ремарок по семантике	17
2.2. Эмоциональные ремарки с точки зрения прагматики	20
2.3. Прагматические функции кинетических ремарок	32
2.4. Персонифицирующие ремарки	39
2.5. Прагматические функции интродуктивных ремарок	45
Заключение	48
Список использованных источников	51

ВВЕДЕНИЕ

Закономерным итогом развития языкознания в XX веке явился отчетливо выраженный интерес к функциональной природе языка. Стремление выяснить, как употребляется язык в различных условиях общения, привело к возникновению новой дисциплины – прагмалингвистики, развивающейся под воздействием сопредельных областей знания – психолингвистики, учения о референции, теории речевых актов, коммуникативной лингвистики, логического анализа языка и др. Философской основой прагмалингвистики является учение о соотношении естественного языка, объективной действительности и субъекта речи.

Прагматическая лингвистика описывает факты языка в аспекте человеческой деятельности, а именно деятельности общения. Прагматика представляет собой реальную ситуацию общения, которая определяет смысл высказывания, обуславливает выбор языковых средств для реализации коммуникативной задачи, замысла, намерения автора высказывания читающим /слушающим. Прагматика изучает ту часть смыслового содержания высказывания, которая раскрывается на фоне реального общения, обусловленного экстралингвистическими факторами, и способствует анализу оттенков употребления языковых единиц в их отношении к процессу общения, т.е. к конкретным лицам, которые пользуются языком, к конкретной внелингвистической ситуации, к целям и задачам конкретного высказывания [1].

Прагматику речевого общения следует искать, прежде всего, в сфере внеязыковой, во взаимоотношениях людей, участвующих в процессе коммуникации. Эффективному речевому общению способствует диалогическое взаимодействие участников речевой ситуации. Диалоги насыщены прагмакоммуникативным значением, что делает их объектом изучения прагмалингвистики, сущность которой заключается в том, что она всем своим содержанием нацелена на воздействие. Это воздействие обеспечивается рядом факторов, в первую очередь, отбором языковых средств, наполненных особым прагматическим содержанием, регулирующим угол зрения и восприятия смыслового содержания, а также невербальными сообщениями, условиями (например, временем и местом) протекания коммуникации и единичными коммуникативными ситуациями, так называемым «ситуативным поведением».

Лингвистическая прагматика дает возможность по-новому взглянуть на изучаемый языковой материал, отражающий сегодняшнюю речевую ситуацию, особенно в области живой разговорной речи и языка художественной литературы, в частности, и драматического произведения, которое всегда привлекало к себе внимание лингвистов [2].

Коммуникативный процесс не только складывается из текста, но и включает невербальные корреляты, обуславливающие процесс общения и конституирующие коммуникативную ситуацию как совокупность реальных временных, пространственных и предметных условий общения [3]. Поскольку в драматическом произведении невербальная характеристика персонажей

заключается в авторской речи, то будет весьма справедливо сказать, что ремарки представляют большой интерес для лингвистов.

В нашем исследовании мы рассматриваем ремарки в пьесе Бернарда Шоу, реализующиеся в письменной форме и ориентирующиеся на выполнение заранее намеченной цели сообщения.

Основы теории драмы и ее композиции в языкознании были рассмотрены в трудах В.М. Волькенштейна [4], В.А. Сахновского-Панкеева [5], В.Г. Белинского [6, 7], В.Б. Блока [8], Е.Г. Холодова [9], Д.Н. Катышевой [10, 11] и др. Что касается ремарок и их классификации в функциональных и прагматических аспектах, проблема остается малоизученной.

Итак, **актуальность диссертационного исследования** определена малоизученностью общих вопросов ремарок, их функционального и прагматического аспектов.

Новизна исследования заключается в том, что в ней впервые производится комплексный анализ и классификация ремарок в пьесе Бернарда Шоу на функциональном и прагматическом уровне. В работе дается подробный анализ ремарок как самостоятельных категорий, с позиций современных подходов в прагматике, учитывающих их специфику в контексте драматургического произведения, выявляются особенности прагмалингвистического подхода к описанию ремарок.

В качестве **объекта исследования** выступают ремарки в пьесе Бернарда Шоу «Профессия миссис Уоррен».

Предметом исследования являются прагматические функции ремарок в пьесе Б. Шоу.

Целью диссертационного исследования является изучение прагматических функций ремарок в пьесе Бернарда Шоу.

Для осуществления названной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

- определить понятие ремарки, выяснить цель ее использования;
- рассмотреть типы ремарок;
- охарактеризовать драматургическое новаторство Б. Шоу;
- изучить прагматику авторской речи в пьесе;
- описать прагматические функции разных типов ремарок в пьесе.

Методы исследования. Основным методологическим принципом диссертационной работы является положение о взаимосвязи языка и мышления, языка и объективной действительности, разработанные в трудах классиков отечественного языкознания А.А. Потебни, Ю.Д. Апресяна, В.В. Виноградова и др. С целью выявления наиболее оптимальных условий функционирования ремарок в пьесе Б. Шоу используются описательный метод, метод семантико-прагматического анализа ремарок. На этапе подбора эмпирического материала использовались методы сплошной выборки и систематизации.

Фактический материал исследования представлен 364 ремарками из пьесы Бернарда Шоу «Профессия миссис Уоррен». Русский текст,

использованный нами в диссертации, переведен З.Т. Гражданской /Шоу Б. Пьесы. – М.: Правда, 1982. – 352с./

Теоретическая значимость заключается в том, что в ней представляется попытка решения, уточнения и дополнения ряда положений теории диалога и драмы с позиций современных исследований в лингвистике, рассматриваются принципы типологии ремарок с точки зрения семантики и прагматики.

Практическая ценность диссертационной работы определяется возможностью использования материалов и результатов исследования при чтении лекционных курсов современной теории коммуникации, литературоведения изучаемого языка, при чтении спецкурсов по актуальным проблемам лингвистической прагматики.

Структура диссертации определена основной целью и выдвинутыми задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников, включающего 69 наименований.

Апробация работы. Основные положения данной работы апробированы на научно-практической конференции «VI Седельниковские чтения», посвященной памяти ученого-лингвиста, профессора Е.А. Седельникова, проводимой НИИ Языкознания (ПаУ, июль 2005).; в публикациях в Вестнике ПаУ (ПаУ, март 2006), на научно-практическом семинаре, проводимом НИИ Языкознания (ПаУ, апрель 2006).

Глава I. РЕМАРКИ В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

1.1. Роль ремарок в пьесах

Драматургическое произведение есть вид художественной литературы, изображение действия, точнее – изображение конфликтов, то есть действий, наталкивающих на противоборство, на контрдействие. В отличие от лирического поэта, дающего непосредственное выражение своего чувства, автор пьесы выражает свой замысел посредством действующих лиц. В отличие от романа, наряду с широкими описаниями природы и быта, изображающего социально-психологические конфликты, драма развивает конфликты в виде диалогов своих персонажей и ремарок, фиксирующих поступки, физические действия, события, существенно влияющие на ход действия, место и время действия и т.п. [4].

Первоначальное предназначение пьесы, в отличие от романа и поэмы, состояло в его воспроизведении на сцене. Известно, что произведения драматургов античности не издавались, они использовались как материал для театральных представлений. Известно и то, что произведения У. Шекспира не были изданы при жизни, что свидетельствовало не о пренебрежительном отношении современников к его творчеству, а предполагалось, что пьесу должно смотреть в театре, а не читать. Как писал Марстон, в предисловии к своей пьесе «Фавн», «комедии пишутся для того, чтобы их произносили, а не читали». Изменения происходят с XVIII века, когда пьесы чаще издаются и читаются [5]. Провозвестием этих перемен был читательский успех Корнеля и особенно Расина. Однако право пьесы быть прочитанной утверждается в общественном мнении с великим трудом. Массового читателя драматургия завоевывает лишь на рубеже XIX и XX веков; на Западе первыми усердно читаемыми современными драматургами становятся Ибсен и Гауптман, в России – А.П. Чехов [12].

Для нашей работы представляет интерес письменный текст пьесы, предназначенный для чтения, содержащий в себе ремарки. Ремарка - это (от франц. *remarque* — «замечание», «примечание») — драматургический термин. Это – одна из особенностей драматической формы, которую мы не встречаем ни в эпосе, ни в лирике [13]. Ремарки существуют практически в каждой пьесе и служат для указания автора на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия. Основная функция ремарки служебная, однако, она может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения [8].

В эволюции ремарки отразилась эволюция драматической формы в целом, но, прежде всего история взаимосвязей драмы и театра. Античная драматургия обходилась без ремарки. Весь интерес концентрировался на внутреннем действии, разработанном в диалогах, монологах, песнях хора; внешнее действие сводилось к минимуму и, в основе своей, было заранее известно зрителю. Не было необходимости указывать выходы персонажей, их

расположение на сценической площадке, отмечать, кому адресована реплика. Самый тип спектакля делал подобные разъяснения излишними [14].

Необходимые сведения о месте и времени действия, душевном состоянии, поступках героев содержались в песнях хора, которые до известной степени можно рассматривать как звучащий прообраз ремарки, а участие драматурга в спектакле избавляло его от необходимости фиксировать советы исполнителям. На более поздних этапах мы встречаемся с пренебрежением к ремарке в случаях, когда драматург писал пьесу в расчете только на свой театр.

В емкой и гибкой драматической реплике может быть опосредованно выражено содержание множества ремарок, указывающих на сценическую среду, на действия и реакции персонажей. Эти возможности эффективно реализовывались на протяжении многих столетий: персонажи как бы перенимали ремарочные функции античного хора. Однако включение сведений такого рода в текст, произносимый героями, постепенно вступило в явное противоречие с тенденцией к максимальной действенности диалога. Эпическая повествовательность снижала его драматическую напряженность. Кроме того, возникало своего рода дублирование информации для зрителя – ему рассказывали о том, что он видел. Необходимые для актера или читателя сведения оказывались излишними для зрителя. Поэтому целесообразность требует выделения вспомогательных пояснений в стилистически обособленный, не звучащий со сцены слой пьесы.

Приведем пример пьесы, чтобы уяснить, какие задачи способна выполнить ремарка. В пьесе «Ревизор» ремарки отмечают выход или уход персонажа, называют адресата реплики («слуге»), вскрывают ее эмоциональную природу («в негодовании», «с изумлением», «в сердцах»), описывают совершаемое действие («Упирается первому руками в брюхо и выпирается вместе с ним в прихожую, захлопнув за собою дверь»), состояние персонажа («запыхавшись»), отмечают важную паузу («после некоторого молчания»). К ним следует добавить скупые указания на место и вещественную обстановку действия: «Комната в доме городничего», «Маленькая комната в гостинице. Постель, стол, чемодан, пустая бутылка, сапоги, платяная щетка и прочее». Этим гоголевские ремарки и ограничиваются, они относительно немногочисленны и весьма лаконичны [15].

Эти ремарки называют простейшими, или «служебными», которые до конца XIX века продолжали оставаться функциональным элементом пьесы. Иначе говоря, к пьесе, как к произведению литературы, она вообще отношения не имела. Со сменой методов художественного освоения мира, утверждались новые стили, но на характере ремарок это не сказывалось. Так, правоверный классицист Расин, и ненавистник классицизма Гюго использовали один и тот же набор служебных ремарок. Ремарка не несла на себе отпечатка метода, стиля, художественной индивидуальности, тем самым она оказалась вне литературы. Ее единственное назначение ограничивалось связующей нитью между драмой и сценой [5].

Служебные ремарки сохранили свое значение и в настоящее время. Но это не дает оснований считать их единственно законными, как то делали

некоторые теоретики драмы. Так, В.М. Волькенштейн, перечислив виды служебных ремарок, считает, что «все же остальные ремарки, дающие подробные описания обстановки, вообще описания, сделанные ради «быта», или ремарки, подробно описывающие психологическое состояние действующих лиц, их разнообразные эмоции или мысли, мелькающие в их сознании, и т.п., или ремарки, дающие подробную общую характеристику действующих лиц и подробное описание их внешности, одежды и т.п., - все такие ремарки являются либо навязчивой, ненужной беллетристкой, либо комментарием изображаемых событий, либо, наконец., режиссерской работой, фиксирующей какую-нибудь определенную постановку, как, например, ремарки Ибсена к «Врагу народа», ремарки и примечания Гоголя к «Ревизору», но работой, необязательной для автора пьесы и для театра, который ее ставит» [4].

Известно, что театр не обязан полностью соблюдать такие ремарки. Но это не свидетельствует об их бесполезности. Упомянутые В.М. Волькенштейном ремарки к «Врагу народа» и «Ревизору» дают театру представление о спектакле, рисовавшемся автору, и открывают возможные пути исканий, служат дополнительным импульсом для фантазии режиссера, художника, актера. Театр может поставить «немую сцену» не так, как наметил ее Гоголь, но ремарка *«почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение»* нацелит режиссера к углубленной разработке сцены.

Высказывание В.М. Волькенштейна примечательно тем, что сделано оно в то время, когда «необязательные» ремарки прочно вошли в обиход драматургии. Сама же точка зрения не являлась новой, особенной – противники ремарок нового типа объявились с тех пор, как эти ремарки возникли. Еще в 1904 году А.Р. Кугель признавался: «По «староверству» своему, я не вижу особого преимущества или отрадного показателя в развитии ремарки» [Цит. по: 16]. По его мнению, такая ремарка представляет собой вторжение эпоса в драматическую поэзию и потому драматургии противопоказана. Замечание это было сделано в ходе дискуссии о ремарке, развернувшейся на страницах журнала «Театр и искусство». Сам факт проведения такой дискуссии сам по себе показателен тем, что в театральной критике до конца XIX века в трудах по теории драмы вопрос о ремарке не поднимался. Она стояла вне круга эстетических размышлений.

Но никакое «староверство» не могло остановить процесс быстрого и интенсивного развития ремарки – он был вызван не желаниями отдельных драматургов, а потребностями новой драматургии и соответственно изменившимся типом сценического представления.

Принципы критического реализма, предусматривающие историческую и социальную достоверность изображения, постепенно реформировали поэтику драмы. В ней утверждалась психологическая и бытовая конкретность, все большую роль приобретала среда в самом широком смысле этого понятия – от общественной структуры, воздействующей на героя, до бытовых подробностей. Соответственно в ремарке усиливались элементы описания – она подробнее

характеризовала психологическое состояние и мотивы поступков героев, обстановку, в которой разворачивается действие.

В первоначальной редакции «Семейной картины» (известной под названием «Исковое прошение») А.Н. Островский ограничился «В доме Пузатовых» ремаркой: *«Комната в доме Пузатова, меблированная без вкуса; над диваном портреты, на потолке райские птицы, на окнах разноцветное драпирование и бутылки с настойкой»* [17]. Появилось несколько деталей и вместе с ними – ощущение совершенно определенной бытовой атмосферы.

Ремарки периода реалистической драмы второй половины XIX века способствовали перелому, отразившемуся в творчестве Гауптмана и Чехова. Гауптман преодолел функциональную ограниченность ремарки, когда ее ролью стало не только указание на действие или состояние, но и передача настроения, атмосферы действия. *«Лурпурные облака плывут над горами. Солнце заходит. Над поляной веет прохладный ночной ветерок», «Белый туман проникает сквозь открытую дверь»* – типичные ремарки из «Потонувшего колокола». Конечно, автор не рассчитывал на сценическую имитацию ремарок, не предлагал театру поджигать кусок серы и пускать дым на сцену. Ремарка здесь входит в образный строй пьесы, воспринимается в эстетическом единстве со словами и действиями героев. Для Чехова каждая деталь важна не только в своем непосредственном бытовом значении, но и поэтически. Изъять любую из них – значит, нанести ощутимый ущерб образному строю пьесы и спектакля. Вся партитура чеховской пьесы сложена и из реплик, и из ремарок, которые существенно дополняют картину жизни, отражают изменчивость чувств и намерений героев, улавливая цвета и звучания. В целом драматургия Гауптмана и Чехова не только расширила функции ремарки, но и изменила ее эстетическую структуру – ремарка впервые стала образной. Однако и это не исчерпало ее возможностей.

В пьесах М. Горького был сделан следующий шаг – использование ремарки как средства выражения авторского отношения. Так описана в «Мещанах» обстановка дома Бессеменовых: *«Слева от двери – огромный, тяжелый шкаф для посуды, в углу сундук, справа старинные часы в футляре. Большой, как луна, маятник медленно качается за стеклом, и, когда в комнате тихо, слышится его бездушное – да, так! да, так! В левой стене – две двери: одна в комнату стариков, другая к Петру. Между дверями печь, облицованная белыми изразцами. У печи – старый диван, обитый клеенкой, перед ним – большой стол, на котором обедают, пьют чай. Дешевые венские стулья с тошнотворной правильностью стоят у стен. Слева же, у самого края сцены – стеклянная горка, в ней – разноцветные коробочки, пасхальные яйца, пара бронзовых подсвечников, ложки чайные и столовые, несколько штук серебряных стаканчиков, стопок. В комнате за аркой, у стены против зрителя – пианино, этажерка с нотами, в углу кадка с филодендромом. В правой стене – два окна, на подоконниках – цветы, у окон – кушетка, около нее у передней стены – маленький стол»* [18].

В этой ремарке зафиксирована театральная планировка – ее нетрудно воспроизвести графически; даны точные и весьма многочисленные бытовые

детали, обобщенный образ мещанского бытия, сквозь который просматривается вся жизнь Бессеменовых: образ медленно качающегося маятника, издающего «бездушное – да, так! да, так!» и эпитет «бездушное», и слова «тошнотворная правильность» обнажают авторское отношение к «бессеменовщине».

Итак, эволюция ремарки начинается с усиления в ней эпического, описательного начала, но вскоре вторгается в нее и лирический элемент – в ремарке драматург обретает возможность непосредственно высказать свой взгляд на мир, открыто утвердить свои гражданские и человеческие пристрастия. Авторский голос, непосредственно обращенный к читателю, теперь нередко слышен в ремарке. Возникает, по сути, лирический монолог автора, не произносимый со сцены, обращенный лишь к читателю.

Как видим, сама драматическая форма предъявляет к читателю весьма высокие требования – лишенный авторского комментария, авторской подсказки, он вынужден полагаться лишь на свою проницательность и фантазию, чтобы на основе голого диалога представить объемную и многокрасочную картину действительности. От читателя пьесы требуется активная творческая работа, причем в объеме, который для многих оказывается чрезмерным.

1.2. Драматургическое новаторство Б. Шоу

Творчество Бернарда Шоу (1856–1950) – английского драматурга, одного из основателей реалистической драмы XX века, талантливый сатирик, юморист, философ и прозаик, критика своего вызывает всеобщий интерес. В литературоведении создалась целая наука о творчестве Бернарда Шоу. Ее основы были заложены А.В. Луначарским [19, 20], проявившим глубокий и сочувственный интерес к поискам, противоречиям и творческому своеобразие писателя. Исследованием творчества Б. Шоу занимались русские исследователи А.А. Аникст [12, 21, 22], А.С. Ромм [23, 24], З.Т. Гражданская [25, 26], ряд работ, посвященных драматургическому методу Бернарда Шоу и его влиянию на английский и европейский театр, были написаны А.Г. Образцовой; также творчеством Б. Шоу занимались зарубежные исследователи Х. Пирсон [27], про[28], [29].

В истории литературы Англии имя Бернарда Шоу стоит рядом с именем Вильяма Шекспира, хотя их разделяет три века, оба они внесли неоценимый вклад в развитие национального театра Англии и отразились на развитии театрального искусства за ее пределами. Пережив свой наивысший расцвет в эпоху Возрождения, английская драма поднялась на новую высоту лишь с приходом в нее Бернарда Шоу. Он – единственный, достойный соратник Шекспира. Шоу был создателем глубокоидейной, остросоциальной драмы XX века. Оригинальный и смелый художник, он открыл перед европейским театром новые перспективы художественного развития, проложив свой особый путь, по которому вслед за ним пошли многие представители мировой драматургии. Продолжив на новой основе традиции ибсеновского театра, Шоу

создал драматургическую систему, неповторимое своеобразие которой явно ощущается даже при самом поверхностном взгляде на его произведения [21].

Шоу уже в молодости решил зарабатывать на жизнь литературным трудом, и хотя рассылаемые статьи возвращались к нему с удручающей регулярностью, он продолжал осаждать редакции. Только одну его статью приняли к печати, заплатив автору пятнадцать шиллингов, – и это было все, что Шоу заработал пером за девять лет. За эти годы он написал пять романов, которые отвергли все английские издательства [25].

В 1884 Шоу вступил в Фабианское общество и вскоре стал одним из самых успешных его ораторов. Одновременно он совершенствовал свое образование в читальном зале Британского музея, где познакомился с писателем У. Арчером (1856–1924), который приобщил его к журналистике. Поработав какое-то время внештатным корреспондентом, Шоу получил место музыкального критика в одной из вечерних газет. После шести лет, отданных музыкальному рецензированию, Шоу в течение трех с половиной лет работал театральным критиком в «Сатердей ривью».

Если Шоу – фабианец пытался бороться за новое общество, то Шоу – театральный критик возглавил борьбу за новую драму. А в деятельности Шоу – драматурга, которая началась в 1882 году постановкой «Домов Вдовца», слились оба эти стремления.

Английский театр второй половины XIX века был заполнен незначительными, «хорошо сделанными» пьесами, где сентиментально-любовная линия обычно приводила к счастливому концу, а какое-либо социальное обличение было просто невысказанным. Одновременно в большинстве театров шли традиционные шекспировские спектакли. Но почти нигде не ставились глубоко проблемные и уже завоевавшие сцены других европейских стран пьесы Ибсена. Это возмущало Шоу; свою борьбу за новую драму, актуальную и проблемную, он начал с пропаганды творчества Ибсена.

В 1890 году фабианское общество организовало ряд лекций, посвященных наиболее прогрессивным писателям эпохи – Льву Толстому, Тургеневу, Золя и Ибсену. Лекцию об Ибсене прочел Шоу. Она легла в основу его книги «Квинтэссенция ибсенизма», вышедшей в 1891 году. В ней Шоу дал не только яркую и оригинальную характеристику творчества норвежского драматурга: он выдвинул в ней ряд проблем и требований, необходимых, по его мнению, для современной драмы. Так, главную цель Ибсена, а, следовательно, и цель современного театра Шоу видит в срывании масок с респектабельного буржуазного мира, в разоблачении лживой буржуазной морали; новаторство Ибсена он видит также в наличии острых конфликтов и умных, тонких дискуссий. Дискуссия – в самых различных ее формах – стала основным стержнем пьес самого Шоу [30].

Мастер сатиры, Шоу избирает основным оружием своей борьбы с социальной несправедливостью смех. Это оружие служило ему безотказно. «Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду», – эти слова Бернарда Шоу помогают понять своеобразие его обличительного смеха, громко звучащего с подмостков сцены уже целое столетие.

Б. Шоу уделяет большое внимание не тому, что происходит с героями, а как они пытаются осознать, как они обсуждают, что с ними происходит. Потому самое важное в пьесах Шоу – что герои думают о той ситуации, в которой они оказались. А их позиции реализуются через диалог, через дискуссию. Но это не просто пьесы-дискуссии ради каких-то споров, обсуждений, обсуждения ради обсуждений. Каждый из участников дискуссии имеет прямое отношение к определенной идее, которую хочет донести до читателя.

Борясь за новую драму, Жи-Би-Эс (статьи он подписывал инициалами «GBS») неожиданно обрушился на Шекспира. Это вызвало негодование прессы и читателей, стало предметом бесчисленных карикатур на Шоу. В своем «разоблачении барда» Шоу был весьма разнообразен. Он помещал мистифицирующие письма «читательниц», в которых добродетельные провинциалки выражали возмущение грубостью пьес Шекспира; писал серьезные статьи, где под предлогом рецензий на шекспировские спектакли давались критические оценки философских концепций самого Шекспира; озаглавливал предисловия к собственным пьесам «Лучше, чем Шекспир?»¹. Однако в войне Шоу против Шекспира была одна парадоксальная сторона, которую несомненно уловили возмущенные обыватели: он знал и любил Шекспира гораздо больше, чем кто-либо из них. Он был редким знатоком его творчества, одним из инициаторов создания национального Шекспировского театра в Стрэтфорде; он не выносил ни малейшего искажения шекспировского текста или шекспировской мысли на сцене.

Но для английских коммерческих театров шекспировские спектакли превратились в своеобразное убежище консерватизма, в укрытие от живой действительности и современной, актуальной драматургии. Вот почему Шоу решил выступить против Шекспира. В одном из своих писем он писал: «Шекспир для меня – одна из башен Бастилии, и он должен пасть».

Борьба за новый театр велась Бернардом Шоу в самых разнообразных формах. Он поддерживал в своих театральных рецензиях прогрессивные начинания английского театра и прогрессивных актеров [22].

Б. Шоу один из тех, кто активно поддержал Независимый театр, основанный в 1891 году прогрессивным режиссером Джекобом Грейном и стремившийся пропагандировать современную проблемную драму. Именно для этого театра и была написана первая пьеса Шоу – «Дома вдовца». Первая постановка этой пьесы Независимым театром Грейна в декабре 1892 года прошла в бурной обстановке, всегда знаменующей рождение прогрессивной драмы. Пьеса была воспринята как грубый памфлет, как зашифрованная социалистическая пропаганда.

Разруганная и вскоре сошедшая со сцены пьеса «Дома вдовца» была началом долгого и славного пути. В течение восьми лет (с 1892 по 1899 гг.) создаются три драматических цикла: «Неприятные пьесы», «Приятные пьесы» и «Пьесы для пуритан». Десять пьес, самых разнообразных по жанру и

¹ Предисловие к «Пьесам для пуритан», раздел, посвященный «Цезарю и Клеопатре»

тематике, были пронизаны общим чувством саркастического гнева по адресу буржуазных фарисеев, стремлением сорвать маски с «добродетельных» столпов общества и семьи, с великолепных завоевателей, почитаемых героями, с исторических и современных кумиров буржуазного общества. Они были объединены и новаторским методом драматурга – его настойчивым и смелым обращением к парадоксу, к постоянному выворачиванию наизнанку прописных истин, к аргументированной и острой дискуссии. Герои ведут спор в любых ситуациях и обстановке – в светских салонах, в мрачных жилищах пуритан, в египетских дворцах, над трупами убитых врагов, перед лицом несправедливых судей, с петлей на шее. Это были самые настоящие драмы с живыми героями и острыми конфликтами: в Англию пришел, наконец, долгожданный драматург, способный возродить ее национальную славу, завещанную Шекспиром, Шелли, комедиографами XVII и XVIII веков.

Для драматургии Шоу имели переломное, решающее значение события Октябрьской революции. Им он обязан своей «второй жизнью». Эта вторая эпоха в творчестве Шоу непохожа на первую. Она отмечена новым резким ростом критических, сатирических тенденций. Шоу одним из первых выступил на путь интересного и откровенного гротеска и, тем самым, еще раз стал у истоков сатирической традиции в драматургии XX века. Парадоксальность, ранее проявлявшаяся более зашифровано и тонко в построении и раскрытии характеров, в речах персонажей, теперь была вынесена на поверхность его пьес, стала их ведущим принципом. Все в поздних драмах Шоу стало кривозеркальным, карикатурным, граничащим с фантастикой.

Шоу всегда стремился к новаторству, был иконоборцем. Ради проблемной интеллектуальной драмы он когда-то обрушился на Шекспира. Тогда его союзником был Ибсен, позднее – Чехов. Теперь он уходит от Ибсена, Чехова, Толстого, уходит потому, что они уже превратились для него в классику. Порывая с привычными и устоявшимися формами критического реализма, Шоу вступал на очень трудный и опасный путь. Но вместе с ним вступала на этот путь и вся зарубежная драматургия [31].

Последние годы Шоу были омрачены второй мировой войной. На долю престарелого писателя выпало много трудных испытаний, но он вынес их, не сломившись. Последние шесть лет своей жизни он (уже одинокий, так как жена его умерла во время войны) провел в Эйотт-Сент-Лоренс, в загородном доме, купленном еще в начале века. Он работал до конца своей почти столетней жизни, и не только пером, но и физически – возделывая свой сад. Голова его оставалась ясной. В 1946 году Англия и все человечество отметили его девяностолетие, а после этого он написал еще несколько пьес, и во всех этих пьесах мы узнаем прежнего Шоу, его талант. Шоу умер девяноста четырех лет [26].

Но он жив в сердцах людей, его бесчисленных зрителей и читателей на всем земном шаре, – тех, что смеются его остротам, задумываются над его парадоксами, спешат в театр, если там идет пьеса Шоу или о Шоу. Теперь, спустя много лет после его смерти, человечеству становится ясно, что таких, как он, нельзя потерять – они остаются с нами.

1.3. Взгляд Бернарда Шоу на ремарки

Стремление сделать пьесы читаемыми многое определило в эволюции драматической формы, в частности -- радикально сказалось на облике и сущности ремарки. Процесс этот был двусторонним – драматург пошел навстречу читателю, читатель, в свою очередь, двинулся к драматургу.

Потребность в ремарке нового типа, ремарке литературной Бернард Шоу связывал именно с тем, что на рубеже XIX – XX веков у пьес появился читатель. Шоу настаивал на том, чтобы ремарки перестали быть сценической технологией, чтобы ремарка стала картиной жизни, перестав быть инструкцией по постановке спектакля. Суммируя свой опыт и опыт ближайших предшественников, Шоу советовал драматургам: «Помните: все, что актер или декоратор показывают публике, должно быть описано в ремарке не как в технической спецификации, а живо, образно, остроумно, - словом, художественно нарисовано писателем для читателя. Описывая сцену, постарайтесь мысленно перенести на нее читателя, как вы бы сделали это в повествовании. Ваши вымышленные герои не должны звать друг друга «из-за кулис»; вы не должны сообщать публике, что «часть пола сцены снята, чтобы был виден вход в подвал». Для описания обстановки вам понадобится вся ваша изобретательность, чтобы режиссер мог воспроизвести ее на сцене так, как вы ее описали; и вы не должны помещать в своих ремарках ни одного слова, которое напоминало бы читателю о театральных подмостках. Все это вполне достижимо. Наградой за труды вам будет то, что люди смогут читать ваши пьесы...» [12].

Шоу склонен был даже считать, что «идейно связанная драма» может быть создана лишь при условии развитого ремарочного комментария. Еще в 1898 году в предисловии к сборнику «Неприятных пьес» он отмечал, что «дело не в том, чтобы напечатать и выпустить в свет диалог пьесы, а в том, чтобы донести ее содержание до читателя. А для этого нужно создать новый вид искусства; и я верю, что не пройдет и десяти лет после выпуска предлагаемых ниже двух томиков, как моя слабая и несовершенная попытка в этом направлении будет далеко превзойдена, и в пьесах, которые будут печататься тогда, краткая и сухая мизансцена, помещаемая в начале акта, разовьется в целую главу или даже ряд глав» [32].

Хотя это предсказание в полной мере и не сбылось, но, несомненно, «краткая и сухая» ремарка с тех пор решительно оттеснена ремаркой нового типа, позволяющей, как того требовал Шоу, постигнуть «идейный смысл пьесы и ее конкретную обстановку» и несущей иные смысловые и эмоциональные задачи, которых Шоу тогда предвидеть не мог.

Это сыграло существенную роль и в том, что читательский интерес к пьесе в последние десятилетия значительно возрос. Свидетельство тому – увеличение тиражей пьес, наблюдаемое повсеместно. В начале 1968 года был отмечен знаменательный рекорд – тираж пьесы современного автора, написанной десять лет назад, достиг миллиона экземпляров. Эта пьеса – «Смерть коммивояжера» А. Миллера. При всей значительности общественной

проблематики, психологической глубине, образной силе, она, однако, едва ли завоевала бы столь огромный читательский рынок, если бы форма ее не оказалась более доступной для рядового читателя – за счет усиления эпического, описательного начала, превратившего неприметную некогда ремарку в важнейший элемент образного строя [33].

Радикальное расширение функций ремарки, в конечном счете, обусловлено процессом «стирания граней» между родами словесного творчества, столь характерным для литературы нашего времени. Уже не раз отмечалась тенденция сближения эпоса и лирики с драмой, вторжения в драму эпических и лирических элементов. Частный случай этого общего процесса – изменение, усложнение задач, оказывающихся посильными чисто служебной ранее ремарке.

Итак, в данной главе мы рассматриваем, во-первых, эволюцию ремарки на протяжении нескольких столетий: в античной драматургии в ней практически не нуждались, затем она преобразовалась в небольшие пояснения автора, выполняя чисто служебную функцию, и указывала она на выход или уход персонажей, направление речи и небольшое описание обстановки, однако со временем она преобразовалась в нынешний развернутый, повествовательный элемент, неотъемлемую часть современного драматургического произведения, что стало объектом нашего исследования. Во-вторых, в этой главе мы описываем драматургическое творчество Бернарда Шоу, его роль для английской драматургии, как он повлиял на «новое становление» этого жанра, а также его отношение к ремарке нового типа. Б. Шоу считал, что суть пьесы заключается не в том, чтобы напечатать и выпустить в свет диалог пьесы, а в том, чтобы донести ее содержание до читателя. А для этого нужно создать новый вид искусства, с развитым ремарочным комментарием.

Глава II. ПРАГМАТИКА РЕМАРОК В ПЬЕСЕ «ПРОФЕССИЯ МИССИС УОРРЕН»

2.1. Типы ремарок по семантике

Текст драматического произведения всегда привлекал к себе внимание лингвистов. Расстановка центральных персонажей и создание их речевых партий являются, несомненно, одним из самых важных моментов создания литературного произведения, а исследование прагматики литературного произведения - одна из главнейших проблем лингвистики текста, в изучение которой внесли свой вклад выдающиеся филологи М.М. Бахтин [34, 35] и В.В. Виноградов [36].

«В драматической речи, - пишет В.В. Виноградов, - слово выражает свои значения сквозь призму восприятия и понимания разных героев. Драматизация слова воспроизводит отражение действительности в сознании разных персонажей. Оно выражает не только различия предметов, но и различия в точках зрения на них со стороны действующих лиц. Драматизация речи увеличивает субъективную изменчивость, подвижность слова. Субъективная «многоголосость» произведения ведет к многозначности слова, к углублению его значений, многообразию индивидуальных применений» [37].

В драматическом тексте коммуникация персонажей происходит почти непрерывно и протекает в реальном времени. Ситуация общения здесь имеет первостепенную роль. Это психологические, социальные и другие факторы (возраст, статус, пол, взаимоотношения собеседников), а также время и место протекания общения. При устном общении ситуация состоит из интонации, жестов, содержания предшествующих фраз. Однако писатель-драматург ограничен в средствах повествовательного изображения, авторская речь сводится к авторским ремаркам, которые могут содержать краткое описание места и времени действия, объяснить ситуацию, охарактеризовать действующих лиц, чтобы помочь читателю включиться в действие и участвовать в судьбе персонажей.

Авторский комментарий выполняет следующие функции в драматургическом тексте: 1) вводит участников диалогического общения, место и время протекания речевого акта; 2) дает характеристику персонажам пьесы; 3) описывает события, относящиеся к предмету речи, т.е. выделяет те элементы ситуации общения, которые необходимы для понимания смысла речи персонажа.

Прагматику авторских ремарок в тексте пьес следует рассматривать на основе категорий эмотивности и экспрессивности. Рассмотрение категории эмотивности в прагматическом аспекте свидетельствует о том, что отклонения от норм речевого общения сопутствуют реализации данной категории в тексте произведения. Экспрессия проявляется на лексическом уровне, путем выбора автором экспрессивной или образной лексики, что также влияет на интерпретацию текста читателем.

Исследователь З.С. Дотмурзиева подразделяет авторские ремарки на следующие виды [38]:

Персонификаторы - ремарки, определяющие характер персонажа через его поведение в определенной ситуации, его внешний вид, одежду. Они дают прямую или скрытую оценку поведения персонажа (колебание, нерешительность, настойчивость, вспыльчивость, навязчивость и т.д.). Этот вид часто встречается среди ремарок, вводящих новый персонаж в действие пьесы. Используя различные средства, автор последовательно раскрывает характер персонажа, описывая не только его внешность, но действия и манеры. С помощью такой прагматической информации читатель интерпретирует дальнейшие действия персонажа, сопоставляя их с действиями и репликами персонажей. Например:

[She (nurse Guinness) carries the table back to its place by the door and is hurrying out when she is intercepted by Lady Utterword, who bursts in much flustered. Lady Utterword, a blonde, is very handsome, very well dressed, and so precipitate in speech and action that the first impression (erroneous) is one of comic silliness] [39].

[Она (няня) ставит столик обратно на место около двери и поспешно идет к выходу, но сталкивается с леди Эттеруорд, которая врывается в комнату в страшном волнении. Леди Эттеруорд – очень красивая, прекрасно одетая блондинка. У нее такие стремительные манеры и она так быстро говорит, что с первого взгляда производит ошибочное впечатление смешной и глуповатой].

Автор обращает внимание читателя в первую очередь не на внешность героини, а на ее действия, выраженные глаголами *to intercept* и *to burst in*, которые характеризуют ее как импульсивного, «живого» человека. Персонификация происходит не только через описание внешности героини, но и с помощью иронической оценки автора, который призывает взглянуть на персонажа его глазами (*so precipitate in speech and action that the first impression (erroneous) is one of comic silliness*).

Кинетические ремарки – ремарки, передающие жесты, мимику и движения персонажей. Такие ремарки обычно направлены на описание коммуникативного акта в конкретной речевой обстановке, создание образа персонажа, который не только говорит, но и двигается, выполняет какие-то действия. Описание передвижения действующего лица по сцене (*to open the door, to enter, to exit* и т.п.) является неперменным компонентом текста пьесы. От него необходимо отличать эмоциональные характеристики речевого акта в виде жестов, мимики и телодвижений, которые относятся непосредственно к теме разговора. Так, в следующем диалоге можно проследить отношение героини к предмету разговора - сначала равнодушное, беспечное, а затем - напряженное, переход в наступательную позицию - на примере глагола *to lean* *наклоняться* (*leaning back on the sofa* → *leaning forward*, *наклониться назад* → *наклониться вперед*):

Lady Windermere [*leaning back on the sofa*]. *You look on me as being behind the age. - Well, I am! I should be sorry to be on the same level as an age like this.*

[...] Lord Darlington [*smiling*]. *Oh, anything is better than being sacrificed!*
Lady Windermere [*leaning forward*]. *Don't say that* [40].

Леди Уиндемир [*откинувшись на диване*]. ...

Лорд Дарлингтон [*улыбаясь*]. ...

Леди Уиндемир [*наклонившись вперед*]. *Не говорите так!*

Эмоциональные (эмотивные) – ремарки, показывающие, в каком эмоциональном ключе протекает конкретный процесс коммуникации. Это реакция персонажа на какое-то действие или сказанную фразу: волнение, удивление, радость, страх, сильное чувство, которые могут повлиять на восприятие и оценку высказывания или действия персонажа читателем и определить, является ли правдивым или ложным высказывание, а также дают намек на какие-то скрытые действия, которые можно определить по реакции персонажа. Они могут существовать как в «чистом» виде, так и в качестве эмоционального компонента в составе кинетических ремарок.

Лексика, описывающая эмоции персонажа, состоит из описания героев, их жестов, поз, мимики, действий, громкости произнесения фраз, которые представлены в форме наречий в односложных ремарках или предложениях; также нередко описание эмоций в виде глагольных сочетаний, прилагательных, наречий в ремарках репрезентируют лексику, номинирующую эмоции. Как правило, они состоят из одного слова: *cheerfully, impatiently, worried, startled*.

Но эмоции персонажей описываются также и в более сложных ремарках: Lady Windermere. *Ah, give me time to think, I cannot answer you now* [*passes her hand nervously over her brow*] [40].

Леди Уиндемир. *Ах, дайте мне время подумать, я не могу ответить вам прямо сейчас* [*нервно проводит рукой по своей брови*].

В данной ремарке наблюдается совмещение кинетики *passes her hand over her brow* и эмоционального компонента - наречие *nervously*.

Все перечисленные группы ремарок могут пересекаться и образовывать смешанные группы: эмоционально-кинетические, персонифицирующую кинетику (т.е. когда характер персонажа передается с помощью его жестов и мимики, которые ему присущи), эмоциональные персонификаторы.

Ремарки *pause (пауза), silence (тишина)* и их варианты способствуют созданию напряженности коммуникативного акта и свидетельствуют о высокой интенсивности испытываемых эмоций. Такие ремарки являются одним из средств организации нереплицированного диалога. Так, в пьесе Г. Пинтера "The Old Times" на протяжении всего первого акта пьесы реплики персонажей прерываются 64 раза ремаркой *pause*, трижды - *slight pause*, в 4-х случаях - *silence*. Прагматическая значимость этих реплик заключается в том, что молчание характеризует нежелание продолжать разговор, либо выполняет экспрессивно-оценочную функцию. Его конкретное значение определяется условиями конкретного речевого акта.

Интродуктивные - ремарки, описывающие место действия, интерьер, предметы мебели, вещи, которые окружают героев. Их прагматическая ценность для коммуникативного акта состоит в том, что сцена действия

обязательно развивается на фоне окружающей обстановки, влияющей на коммуникативные факторы («ситуацию общения»).

Таким образом, прагматика авторских ремарок в тексте, реализуясь на уровне эмоциональности и экспрессивности, влияет на прагматику текста пьесы в целом. При анализе драматургического произведения следует исследовать прагматические ситуации с учетом места, времени, цели, намерения говорящего, его социального положения, профессии, пола, возраста, а также других экстралингвистических обстоятельств и характеристик коммуникантов, создающих среду осуществления конкретного акта коммуникации. Поэтому мы еще раз подчеркиваем важность авторского комментария, который заключается в ремарках, для пьесы.

2.2. Эмоциональные ремарки с точки зрения прагматики

В данной главе будет предпринята попытка исследовать ремарки в пьесе Бернарда Шоу «Профессия миссис Уоррен» с прагматической точки зрения.

Пьеса «Профессия миссис Уоррен» - одна из пьес Б.Шоу, запрещенная театральной цензурой, поскольку в ней раскрываются социальные проблемы английского общества того времени. Честная, умная девушка Виви узнает, что ее богатая «респектабельная» мать является собственницей огромного треста публичных домов. Она уходит от матери и решает жить самостоятельно, зарабатывая собственным трудом. Эта пьеса вызвала бурю реакционной критики, что отрицательно сказалось на судьбе многих актеров, игравших роли в этой пьесе [41]. Попытка поставить эту пьесу в Америке вызвала враждебность со стороны американской прессы. Впервые эта пьеса, написанная в 1893 году, была поставлена в 1902 году.

В пьесе автор использует детальные сценические ремарки, из-за чего она читается как роман. Эта пьеса, как писал Шоу, призвана заставить зрителей «взглянуть на неприятные факты, на несоответствие между аристократическими замашками представителей среднего класса и неприглядными источниками их доходов». Ремарки в данной пьесе имеют большое значение, поскольку только благодаря детальным описаниям автора читатель может понять и оценить всю полноту содержания произведения и намерение автора.

Анализ пьесы с точки зрения, приведенной нами ранее классификации З.С. Дотмурзиевой, показал, что наибольшее количество здесь составляют эмоциональные ремарки, реализующие одну из основных прагматических нагрузок в произведении. Сопоставляя их с репликами персонажей, читатель интерпретирует смысл высказываний, антиципирует дальнейшие их действия, определяет правдивость или ложность высказываний, они способствуют наведению читателя на завуалированные действия персонажей.

С точки зрения семантики эмоциональные ремарки в произведении разделяются на собственно-эмоциональные (*suspiciously, with a touch of temper*) и синкретические (*turning angrily on his elbow, rising in a frenzy of repudiation*).

Собственно-эмоциональные ремарки представляют собой группу «чисто» эмоциональных ремарок, описывающих состояние человека, его эмоции, тон, голос, выражение лица (*нервно, уязвленный почти до слез, в абсолютном недоумении*).

Ремарки способны пересекаться и образовывать смешанные группы – синкретические ремарки: эмоционально-кинетические, эмоциональные персонификаторы (*вскакивая вне себя от возмущения, резко повернувшись на локте, сурово прерывает его*).

Эмоциональные ремарки несут в себе особую прагматическую информацию для читателя, поскольку сами реплики персонажей информируют нас лишь о том, о чем они говорят. Ремарки, в свою очередь, показывают манеру речи персонажа, интонацию, голос, выражение лица, что немаловажно в процессе коммуникации. Зачастую мы говорим то, что должны говорить, чего от нас хотят услышать или чего от нас требует общество и хорошие манеры, но не то, что мы хотим сказать на самом деле. Поэтому трудно определить, искренен ли говорящий, или лжив, доволен или зол, радостен или печален. На материале письменного текста это сделать вдвойне сложнее. Читатель не видит говорящего и, соответственно, не получает от него невербальных сообщений, что намного усложняет процесс восприятия и интерпретации сказанного. Здесь и приходят на помощь ремарки.

Среди эмоциональных ремарок в пьесе «Профессия миссис Уоррен» наиболее часто используемыми являются собственно-эмоциональные ремарки, каждая из которых выполняет свою определенную функцию, свой замысел автора. Рассмотрим следующие примеры:

Vivie [*aggressively*]. *Is she (mother) coming?*

Praed [*surprised*]. *Didn't you expect us?*

Vivie. *No.*

Виви [*агрессивно*]. *Она (ее мать) приезжает?*

Прейд [*удивленно*]. *Вы не ждали нас?*

Виви. *Нет.*

Praed. *Hadn't we better go to the station to meet your mother?*

Vivie [*coolly*]. *Why? She knows the way.*

Praed [*disconcerted*]. *Er – I suppose she does.*

Прейд. *Не лучше ли нам пойти на станцию встречать вашу матушку?*

Виви [*равнодушно*]. *Зачем? Она знает дорогу.*

Прейд [*огорченно*]. *Э -- полагаю, что да.*

Каждая незначительная деталь, выраженная в ремарке, передает читателю определенную информацию: ремарки *aggressively*, *coolly* говорят о том, что Виви абсолютно не рада приезду своей матери, что говорит о сложности их взаимоотношений. Оттенок этой ремарки откладывает отпечаток на отношение читателя к героиням в развитии всего произведения. Ремарка *surprised* отражает изумление собеседника. Реакция могла быть иной (ирония, расстройство, разочарование), в этом случае поменялся бы и смысл сказанного, однако автор конкретизирует его ремаркой.

Обратимся к другому примеру:

Vivie. *They took me to the National Gallery –*
 Praed [*approving*]. *Ah! [He sits down, much relieved.]*
 Vivie [*continuing*]. – *to the Opera –*
 Praed [*more pleased*]. *Good!*

Виви. *Они водили меня в Национальную галерею –*
 Прейд [*одобрительно*]. *Ага! [Успокоившись, садится на место.]*
 Виви [*продолжает*]. – *в оперу –*
 Прейд [*еще более довольный*]. *Хорошо!*

Эти ремарки говорят о том, что Прейд действительно одобряет девушку, искренне рад за нее. В совокупности с репликами они дают более полную информацию о Прейде: творческий, искренний человек, ценящий искусство и ее роль в жизни каждого человека, что говорит о его духовном богатстве. Ремарки в данном примере использованы для подтверждения искренности слов говорящего.

Было бы несправедливо упрекать героев Шоу в холодности, отсутствии эмоций. Герои Шоу – эмоциональны. Смена эмоций происходит у них мгновенно. Чувства рождаются стремительно и выражаются бурно:

Vivie... [*quickly, evidently scenting aggression*]. *No.*
 Praed [*surprised*]. ...*Your mother arranged that she was to come down from London and that I was to come over from Horsham to be introduced to you.*
 Vivie [*not at all pleased*]. *Did she? ... She hasn't come.*
 Praed [*embarrassed*]. *I'm really very sorry.*
 Vivie [*throwing off her displeasure*]. *It's not your fault, Mr. Praed, is it? And I'm very glad that you've come. You are the only one of my mother's friends I have ever asked her to bring to see me.*
 Praed [*relieved and delighted*]. *Oh, now this is really very good of you, Miss Warren!*

Виви ... [*быстро, агрессивно*]. *Нет.*
 Прейд [*в изумлении*]. ...*Ваша мамушка условилась со мной, что она придет из Лондона, а я приеду из Хоршема для того, чтобы познакомиться с вами.*
 Виви [*отнюдь не радостно*]. *Вот как? ... Она не приехала.*
 Прейд [*в смущении*]. *Мне, право, очень жаль.*
 Виви [*сменив гнев на милость*]. *Ведь это же не ваша вина, мистер Прейд! И я очень рада, что вы приехали. Из всех знакомых моей матери вы единственный, кого я просила привезти ко мне.*
 Прейд [*успокоенный и обрадованный*]. *Вот это действительно мило с вашей стороны, мисс Уоррен!*

В указанном выше примере именно ремарки иллюстрируют быструю смену настроения, эмоций персонажей, они обрисовывают нам общую эмоциональную картину протекания разговора, дополняя вербальную речь. Во всех вышеперечисленных примерах ремарки выполняют эмоционально-прагматическую функцию, определяя для читателя эмоциональное состояние, психологическую атмосферу коммуникативного действия.

Рассмотрим другой пример:

S. Gardner [*astounded*]. *But married to him! – Your daughter to my son! Only think: it's impossible.*

Mrs. Warren [*nettled*]. *Why not? Isn't my daughter good enough for your son?*

S. Gardner. *But surely, my dear Mrs. Warren, you know the reasons –*

Mrs. Warren [*defiantly*]. *I know no reasons...*

С. Гарднер [*пораженный*]. *Но выйти за него! – ваша дочь за моего сына! Только подумайте: это невозможно.*

Миссис Уоррен [*сердито*]. *Почему нет? Разве моя дочь недостаточно хороша для вашего сына?*

С. Гарднер. *Но конечно, моя дорогая миссис Уоррен, вы знаете причины –*

Миссис Уоррен [*твердо*]. *Не знаю никаких причин ...*

Эти ремарки несут информацию о манерах и характере миссис Уоррен: слегка надменная, решительная, непоколебимая особа, твердо знающая, о чем говорит. Здесь имеет место статусно-ролевая функция ремарок: поведение и манера общения во многом зависят от статуса человека, его роли и места в обществе. Как мы видим из примера, миссис Уоррен держится весьма непринужденно и высокомерно. Она считает, что, зарабатывая много денег, она является «респектабельной дамой из высшего общества»; и пытается демонстрировать это всем, даже своей дочери, тоном, манерой вести разговор, вальяжным поведением. Приведем еще ряд примеров с ремарками, выполняющими статусно-ролевую функцию:

[*Vivie appears with two more chairs. Crofts hurries to her assistance.*]

Mrs. Warren [*patronizingly*]. *Let Sir George help you with the chairs, dear.*

Vivie [*pitching them into his arms*]. *Here you are.*

Mrs. Warren ... [*briskly*]. *Come! Sit up, George; and take your stick out of your mouth.*

[*Crofts sulkily obeys*]. ...

Mrs. Warren. ... *What's the matter with Praed? What does he take it like that for?*

Crofts [*morosely*]. *You're afraid of Praed.*

Mrs. Warren. *What! Me! Afraid of dear old Praddy! Why, a fly wouldn't be afraid of him.*

Crofts. *You're afraid of him.*

Mrs. Warren [*angry*]. *I'll trouble you to mind your own business, and not try any of your sulks on me. ...*

Виви несет еще два стула. Крофтс спешит ей помочь.

Миссис Уоррен [*покровительственно*]. *Пускай сэр Джордж тебе поможет, милочка.*

Виви [*сует ему оба стула*]. *Вот вам.*

Миссис Уоррен ... [*с живостью*]. *Ну же! Сядьте прямо, Джордж, и выньте палку изо рта.*

[*Крофтс неохотно подчиняется*]. ...

Миссис Уоррен. ... *Что с Прейдом такое? Чего это он расстроился?*

Крофтс [*угрюмо*]. *Вы боитесь Прейда.*

Миссис Уоррен. *Что? Я? Боюсь нашего милейшего Предди? Да его ни одна муха не боится.*

Крофтс. *А вы боитесь его.*

Миссис Уоррен [*сердито*]. *Я попрошу вас не соваться, куда не следует и не срывать зло на мне, когда вы не в духе. ...*

В этом примере ремарки *patronizingly, briskly, angry* показывают покровительственное отношение миссис Уоррен, стремление подчинить себе всех окружающих и ей это удается, поскольку, как мы видим из отрывка, и Виви, и Крофтс *неохотно подчиняются* ей.

Интенсивные ремарки подчеркивают глубину эмоционального отношения, отражая при этом в экспрессивно-прагматическую функцию:

Vivie [*staring at him*]. *Do you mean to say that you were my mother's business partner?*

Crofts. *Yes. ... Ask your mother whether she'd like to have to explain all her affairs to a perfect stranger.*

Vivie. *I see no difficulty, since I understand that the business is wound up, and the money invested.*

Crofts [*stopping short, amazed*]. *Wound up! ... Who told you that?*

Vivie [*her colour quite gone*]. *Do you mean that it is still - ? [She stops abruptly, and puts her hand on the sundial to support herself. Then she gets quickly to the iron chair and sits down]. What business are you talking about?*

Crofts. *Well, the fact is it's not what would be considered exactly a high-class business in my set -*

Vivie [*sickened, averting her face*]. *Yes: go on.*

Crofts ...

Vivie [*rising, almost beside herself*]. *Take care. I know what this business is.*

Crofts [*starting, with a suppressed oath*]. *Who told you?*

Vivie. *Your partner. My mother.*

Crofts [*black with rage*]. *The old -*

Виви [*смотрит на него в изумлении*]. *Вы хотите сказать, что вы были компаньоном моей матери?*

Крофтс. *Да. ... Спросите вашу матушку, захочет ли она рассказать обо всех своих делах постороннему человеку?*

Виви. *Не вижу, в чем тут затруднение. Насколько я понимаю, дело ликвидировано и капитал положен в банк.*

Крофтс [*остолбнев от изумления*]. *Ликвидировано! ... Кто это вам сказал?*

Виви [*меняясь в лице*]. *Вы хотите сказать, что оно все еще ... [Резко обрывает фразу и хватается за солнечные часы, чтобы не упасть. Потом быстрыми шагами идет к стулу и садится]. О каком деле вы говорите?*

Крофтс. *Собственно говоря, это дело не такое, чтобы оно могло считаться ... ну, первоклассным, что ли, в моем кругу -*

Виви [*с отворачиванием, глядя в сторону*]. *Да, продолжайте, пожалуйста.*

Крофтс ...

Виви [*встав, почти вне себя от гнева*]. *Берегитесь! Я знаю, какое это дело.*

Крофтс [*едва удерживаясь от гнева*]. *Кто вам сказал?*

Виви. *Ваш компаньон – моя мать.*

Крофтс [*задыхаясь от ярости*]. *Старая - ...*

Здесь ремарки дополняют контекст, определяя тон, манеру речи говорящего, что помогает читателю дать прагматическую оценку образов персонажей, их взаимоотношений. Ремарка *stopping short, amazed* дополняет вербальную речь персонажа, показывая его изумление. Ремарки *her colour quite gone* и *She stops abruptly, and puts her hand on the sundial to support herself. Then she gets quickly to the iron chair and sits down*, в свою очередь, демонстрируют эмоциональное потрясение героини. Новость, которую она услышала, повергает ее в шок, что выражено с помощью невербального компонента, она для нее столь неожиданна, ошеломляюща, что героиня не может говорить и еле держится на ногах. Следовательно, ремарки здесь передают эмоции, которые сопровождают речь, выполняя при этом экспрессивно-прагматическую функцию. Иными словами, невербальное действие во всем отрывке выражает отрицательную эмоциональную реакцию – шок, гнев, ярость [42].

Рассмотрим другой пример:

Praed ... *What does it matter who her father was?*

Crofts [*suspiciously*]. *Then you know who he was?*

Praed [*with a touch of temper*]. *I said no just now. Did you not hear me?*

Прейд ... *Какое это имеет значение, кто был ее отцом?*

Крофтс [*подозрительно*]. *Так вы знаете, кто он?*

Прейд [*с нарастающим раздражением*]. *Я ведь только что сказал, что нет. Разве вы не слышали?*

Крофтс не верит Прейду, в свою очередь, Прейда начинает раздражать этот разговор. Читатель посредством ремарок видит выражения лиц героев, интонацию (*наклонившись вперед, суженные глаза, с хитрой ноткой в голосе или нахмутив брови, резким тоном*), что вносит дополнительные прагматические характеристики героев.

Mrs. Warren ... *Don't you remember me?*

S. Gardner [*very red*]. *I really – er –*

Mrs. Warren. *Of course you do. Why, I have a whole album of your letters still...*

S. Gardner [*miserably confused*]. *Miss Vavasour, I believe.*

Mrs. Warren [*correcting him quickly in a loud whisper*]. *Tch! Nonsense! Mrs. Warren: don't you see my daughter there?*

Миссис Уоррен... *Вы не помните меня?*

С. Гарднер [*сильно покраснев*]. *Я действительно – э –*

Миссис Уоррен. *Конечно, помните. У меня до сих пор хранится целый альбом ваших писем...*

С. Гарднер [*ужасно сконфуженный*]. *Мисс Вавасур, кажется?*

Миссис Уоррен [*быстро поправляет его громким шепотом*]. *Тс! Ерунда! Миссис Уоррен: разве вы не видите там мою дочь?*

В этой сцене надменная миссис Уоррен пытается осадить пастора, при этом сама не испытывая никакого дискомфорта. Все это мы наблюдаем через гиперболическую функцию ремарки, например, *ужасно сконфужен, сильно покраснев*. которые, описывая коммуникативный акт, вводят читателя в конкретную речевую обстановку, дают возможность оценить, интерпретировать дальнейшее развитие событий и отношения между говорящими.

Пьеса Шоу наполнена ремарками такого типа, фиксирующими эмоциональное состояние героев, автор словно дирижирует их чувствами, набрасывает своего рода эмоциональные партитуры для каждой роли [43]. Интересный опыт можно проделать, выбрав ремарки из одной сцены произведения и создав своего рода режиссерскую партитуру эмоций:

Frank [*exulting*]. Vivie [*preoccupied and serious*]. Frank [*without remarks*]. Vivie [*rather grimly. She sits down on the settle*]. [*He sits besides her.*] Exchange of phrases without remarks. Vivie [*with intense contempt for them*]. ...Frank [*attempts to take her face caressingly in his hands.*] Vivie [*striking his hands down sharply*]. ...*She rises and comes forward to the other side of the room.* Frank [*following her*]. Vivie [*stamping at him*]. Frank [*without remarks*]. Vivie [*cutting him short*] ... [*She opens the inner door*].

Фрэнк [*торжествующе*]. Виви [*задумчиво и серьезно*]. Фрэнк [*без ремарки*]. Виви [*довольно сухо*]. ...[*Виви садится на скамью*]. [*Фрэнк усаживается рядом с ней*]. Обмен репликами без ремарок. Виви [*со всей силой презрения*]. ... Фрэнк [*нежно берет лицо Виви в свои руки*]. Виви [*резко отводя его руки*]. ...[*Виви встает и переходит на другую сторону комнаты*]. Фрэнк [*следуя за ней по пятам*]. Виви [*топает на него*]. Фрэнк [*без ремарки*]. Виви [*резко прерывает его*]. ... [*Отворяет дверь в кухню*].

В этом отрывке мы опустили все реплики персонажей, оставив лишь сопровождающие их ремарки, которые достаточно экспрессивно и ясно обрисовывают нам происходящую сцену: Фрэнк настойчиво пытается ухаживать за Виви, следуя за ней по пятам. Однако Виви не принимает от него него ухаживаний и выражает неприязнь к собеседнику, т.е. все попытки юноши напрасны, ему не удастся очаровать девушку. Эти ремарки еще раз доказывают, насколько важна их роль в пьесе. Здесь мы видим и неразрывность и единство ремарки и диалога, их гармоничное единство, которые в совокупности друг с другом оказывают соответствующее воздействие на читателя [6].

Ремарки позволяют определить и истинность ситуации общения, например:

Frank. So I have.

Mrs. Warren [*turning on him with a sharp note of alarm in her voice*]. What?

Frank. Vivie and I are ever such chums.

Mrs. Warren. What do you mean? Now see here: I won't have any young scamp tampering with my little girl. Do you hear? I won't have it.

Frank [*quite unabashed*]. My dear Mrs. Warren; don't you be alarmed... She doesn't need looking after half so much as her mother. She ain't so handsome, you know.

Mrs. Warren [*taken aback by his assurance*]...

Фрэнк. Я и так ухаживаю.

Миссис Уоррен [*резко оборачиваясь к нему, с тревогой в голосе*]. Что?

Фрэнк. Виви и я – большие приятели.

Миссис Уоррен. В каком это смысле? Вот что я вам скажу: я не потерплю, чтобы всякий беспутный мальчишка заигрывал с моей маленькой девочкой. Слышите? Не потерплю.

Фрэнк [*несколько не смущаясь*]. Дорогая миссис Уоррен, не беспокойтесь... Она не нуждается в присмотре хотя бы наполовину, как ее мама. Она, знаете ли, не такая красивая.

Миссис Уоррен [*откинулась назад от его наглости*]...

Реплики героев не всегда выдают их истинные чувства, мысли, реакцию на происходящее, тогда как через ремарки мы можем это увидеть. Например, миссис Уоррен пытается говорить весьма грозно и внушительно, однако мы видим, что она встревожена, о чем говорит *тревога в голосе*. Невозмутимость действий напористого юнца Фрэнка также повергает властную миссис Уоррен в замешательство, это мы наблюдаем в ремарке *taken aback by his assurance*, выполняющей кинетико-прагматическую функцию: движение тела назад выражает реакцию героини на неожиданное высказывание.

Эмоциональные ремарки в составе синкретической группы отличаются присутствием в них элементов персонифицирующих и кинетических ремарок, придающие глубокую эмоциональную экспрессию, например:

Vivie ...*When I'm tired of working, I like a comfortable chair, a cigar, a little whiskey, and a novel with a good detective story in it.*

Praed [*rising in a frenzy of repudiation*]. *I don't believe it. I'm an artist.*

Виви ...*Когда я устаю от работы, люблю удобное кресло, сигару, немного виски и хороший детективный роман.*

Прейд [*вскакивая вне себя от возмущения*]. *Не верю! Я – художник...*

В данном случае ремарка достаточно экспрессивно выражает реакцию коммуниканта на услышанное и его отношение: он не может примириться с тем, что юная леди может курить сигары, пить виски и говорить об этом с невозмутимым спокойствием и раскованностью. Он полон негодования, возмущения. Он – художник, ему этого не понять. Это еще раз говорит о духовном богатстве и наивности джентльмена. Таким образом, в подобных ситуациях ремарка, усиливая слова говорящего, отчетливо характеризует личность персонажей, подсознательно влияя на восприятие их читателем.

Существуют также ремарки «молчания» - паузы. Молчание в драме может выражать сопротивление, нежелание отвечать, скрывание, угрозу, мольбу и т.п. Его действенная природа, функции могут быть весьма разнообразны [5]. Многие известные ученые – лингвисты, такие как Н.Д. Арутюнова [44, 45], Г.Г. Почепцов [46], А.А. Стриженко [47], исследовали феномен молчания. Прежде всего, важно разграничить коммуникативно-значимое и коммуникативно-незначимое молчание. Коммуникативно-незначимое молчание – это молчание, как физиологическое состояние человека. В качестве примера можно привести молчание во время сна, в состоянии покоя,

в процессе выполнения каких-либо производственных операций и т.д. Такое молчание значимо только в поведенческом отношении, но не в коммуникативном [48].

Коммуникативно-значимое молчание можно подразделить на несколько типов. Первый тип такого молчания обусловлен универсальным законом речевого общения, заключающимся в том, что в диалоге роли говорящего и адресата выполняются обоими коммуникантами попеременно. Эта смена коммуникативных ролей рассматривается как важнейшая операция в механизме речевого общения. Смена ролей означает, что в некоторый отрезок времени правом слова располагает один коммуникант, в то время как другой ожидает своей очереди и соответствующего сигнала. Этому периоду ожидания обычно соответствует молчание. Оно не является пассивным, так как коммуникант, выполняющий роль адресата, воспринимает и перерабатывает в этот период сообщаемую ему информацию, с тем, чтобы в следующий период, когда право на молчание он уступит своему собеседнику, он мог построить свое высказывание таким образом, чтобы оно образовывало связную последовательность с ранее произнесенным высказыванием партнера. Более того, интервалы молчания адресат нередко прерывает вербальными и невербальными вставками, указывающими на то, что он внимательно слушает говорящего, соглашается с ним или тем или иным образом реагирует на сообщаемое. К числу невербальных вставок относятся кивки, выражающие обычно согласие, а также одобрительные взгляды и прочее. Эти средства обеспечивают обратную связь между говорящим и адресатом и не рассматриваются как смена ролей в диалоге: они выполняют стимулирующую и регулирующие функции в диалоге, например:

Vivie. *Oh! Have I been behaving unconventionally?*

Praed. *Oh no: oh dear no. At least, not conventionally unconventionally, you understand. [She **nods** and sits down. He goes on with a cordial outburst.]*

Виви. *А разве я вела себя неприлично?*

Прейд. *О нет, боже мой, нет! То есть это не то, что принято считать неприличным, вы же понимаете. [Виви **кивает** и садится. Прейд воодушевленно продолжает.]*

Рассмотрим два других примера:

Crofts. *Look here, Praed. I ask you as a particular favour. If you do know – [Movement of protest from Praed]*

- I only say, if you know, you might at least set my mind at rest about her. The fact is, I fell attracted.

Крофтс. *Послушайте, Прейд. Сделайте одолжение, прошу вас. Если вы знаете-*

[протестующее движение со стороны Прейда]

- Я только говорю, если вы знаете, вы могли бы хоть успокоить меня на ее счет. Дело в том, что она привлекает меня.

Vivie... *the papers were full just then of Phillipa Summers beating the senior wrangler. You remember about it, of course.*

Praed [*shakes his head energetically*]!!!

Vivie. *Well, anyhow, she did; and nothing would please my mother but that I should do the same thing.*

Виви... Газеты наперебой кричали с Филиппе Саммерс, которая выбила первое место. Вы, конечно, помните об этом –

Прейд [*энергично качает головой*]!!!

Виви. *Ну, тем не менее, она сделала это; и ничто не успокоило бы мою мать, пока я не сделала бы то же самое.*

В данном случае происходит сближение ремарки с драматургической репликой: вводится иннективная ремарка [49]. Действие персонажа, на которое указывает ремарка, представляет ответ на предшествующую реплику и является основанием для следующей. Ремарка не разрывает, а поддерживает разговор: ремарка является невербальным ответом на предшествующее высказывание, а реплика – вербальным ответом на реакцию Прейда. Посредством ремарки складывается диалог, таким образом, ремарка выполняет невербально-речевую функцию.

Рассмотренный выше тип молчания, как отмечает В.В. Богданов, можно определить как «молчание адресата» или «молчание слушания» [48]. Однако существует молчание второго типа, которое правильнее было бы назвать «молчанием говорящего» или «молчанием вместо говорения», поскольку в данном случае молчит тот, кому надлежит говорить по правилу смены ролей. Такое молчание расценивается адресатом как нулевой заместитель вербальной реакции и интерпретируется в зависимости от конкретной ситуации и конкретного смысла предшествующего высказывания. Оно может обозначать согласие адресата со словами говорящего, его нежелание сообщать необходимую информацию, его нерешительность или соблюдение принципа вежливости и т.д. При этом вероятность того, что коммуникант отреагирует на вербальную реплику своего собеседника молчанием, будет в существенной степени зависеть от темперамента коммуниканта, его текущего психического состояния, здоровья, степени знакомства с партнером, отношения к нему и от целого ряда других, нередко трудно поддающихся учету, факторов. Склонность или несклонность к молчанию зависит также от этнических, социальных и культурных причин. В некоторых социумах, например, в Японии, молчание коммуникативно более нагружено и ценится выше, нежели в Европе. Рассмотрим «молчание говорящего» в следующем примере:

Vivie [*indulgently*]. *That's all you have to say on the subject, is it, mother?*

Mrs. Warren [*puzzled, then angry*]. *Don't you keep on asking me questions like that? [*Violently*]. Hold your tongue.*

Vivie works on, losing no time, and saying nothing.

Mrs. Warren. *You and your way of life, indeed! What next? [*She looks at Vivie again.*]*

No reply.

Your way of life will be what I please, so it will.

Another pause.

I've been noticing these airs in you ever since you got that tripos or whatever you call it. If you think I'm going to put up with them, you're mistaken; and the sooner you find it out, the better. ...indeed! [Again rising her voice angrily] ...

Виви [снисходительно]. Больше вам нечего сказать по этому поводу, мама?

Миссис Уоррен [растерянно, потом сердито]. Что ты ко мне пристала? [В бешенстве]. Придержи язык!

Виви молча продолжает работать, не теряя времени.

Туда же со своим образом жизни, скажите, пожалуйста! Что дальше? [Опять смотрит на Виви. Та не отвечает]. Образ жизни у тебя будет такой, какой мне вздумается, вот и все.

Опять пауза.

То-то, я вижу, ты напустила на себя важность, с тех пор, как выдержала этот самый экзамен, как он там у вас называется? Если ты думаешь, что я буду это терпеть, то ошибаешься; и чем скорее ты это поймешь, тем лучше. ...Ну-ну! [Опять сердито повышает голос].

В данном примере мы видим, как паузы способствуют психологическому накалу: Миссис Уоррен пытается поставить свою дочь на место, однако Виви остается равнодушной, непреклонной, тем самым, раздражая свою мать. Миссис Уоррен приходит в бешенство оттого, что ее игнорирует собственная дочь. Здесь можно выделить эмоционально-волевою функцию ремарок.

В ходе исследования пьесы, можно проследить одну характерную черту автора: раскрыть характер персонажей через ремарки. Ремарки, служащие, казалось бы, только для передачи интонации и эмоций персонажей, оказываются символическими, и выполняют при этом персонифицирующую функцию. Так, если рассматривать ремарки в разговоре Фрэнка и пастора Сэмюэля Гарднера, можно заметить, что Гарднер постоянно говорит *боязливо, жалобно, грозно, но без достаточной уверенности* или *побагровев* и, в противопоставление ему, Фрэнк - *восторженно, галантно, посмеиваясь и торжествуя*: все это говорит о характере обоих (Гарднер – слабохарактерный, трусливый пессимист, Фрэнк, напротив, самоуверенный, галантный и неунывающий оптимист). С точки зрения символики интересны действия, показанные автором через ремарки. Можно заметить, что Гарднер всегда пытается угодить всем и предпочитает оставаться в тени. Фрэнк, напротив, любит быть на виду у всех, пытается очаровать своими манерами и разговорами.

Что касается главных героинь пьесы, миссис Уоррен говорит *покровительственно, снисходительно* или *надменно*, что свидетельствует о ее высокомерии и попытке быть светской дамой. Виви говорит *серьезно* и *решительно, твердо, сухо, равнодушно кивая головой*: она - решительная, не нуждающаяся в чьей-либо защите или опеке, самостоятельная девушка. В подтверждение приведем несколько примеров:

Frank talks about Vivie and Praed in a quite an impudent manner...

S. Gardner [*rising, startled out of his professional manner into real force and sincerity*]. Frank, once and for all, it's out of the question. Mrs. Warren will tell you that it's not to be thought of.

Frank [*with enchanting placidity*]. Is that so, Mrs. Warren?

Фрэнк говорит о Виви и Прейде в достаточно наглой манере...

С. Гарднер [*вставая, в испуге забывает о профессиональных манерах и говорит с искренним чувством и силой*]. Фрэнк, раз и навсегда, забудь об этом. Миссис Уоррен тебе скажет, что об этом и думать не стоит.

Фрэнк [*с чарующим спокойствием*]. Это так, миссис Уоррен?

или

Praed [*daunted and conciliatory*]. I'm afraid I appear intrusive.

Vivie [*unmoved*]. Rather a violent change of subject, Mr. Praed...

Прейд [*робко и миролюбиво*]. Боюсь, я немного помешал.

Виви [*непреклонно*]. Вы сильно уклонились от темы, мистер Прейд...

Таким образом, в пьесе Б. Шоу мы выделяем эмоциональные ремарки, выполняющие следующие прагматические функции:

- эмоционально-прагматическая функция: ремарки описывают эмоциональное состояние персонажей, атмосферу, взаимоотношения коммуникантов;

- кинетико-прагматическая функция: ремарки описывают жесты, мимику персонажей, тем самым, определяя эмоциональное состояние персонажа;

- статусно-ролевую функцию выполняют ремарки при описании тона разговора, манеры высказывания;

- стимулирующую функцию выполняют ремарки, которые стимулируют говорящего на дальнейшее развитие разговора;

- невербально-речевая функция, появляется наряду с иннективными ремарками: невербальная реакция на какое-либо высказывание, ремарка связывает одну реплику с другой;

- экспрессивно-прагматическая, или гиперболическая, функции выполняются, когда ремарка преувеличивает эмоциональность высказывания слов или состояния персонажа.

Так, эмоциональные ремарки, выполняя различные функции, несут основную прагматическую информацию для читателя, который, в свою очередь, интерпретирует мысль автора, антиципирует дальнейшее развитие событий. Они несут в себе особую прагматическую нагрузку, поскольку информируют читателя о манере речи персонажа, интонации, голосе, выражении лица. Необходимость говорящего выразить в речи и поведении уместные в обществе нормы не всегда отражают его эмоциональное состояние, истинность желаний и мыслей, что может способствовать непониманию собеседника, а неполучение читателем невербальных сообщений усложняет процесс восприятия и интерпретации сказанного. В данном случае читателю и автору помогают ремарки.

2.3. Прагматические функции кинетических ремарок

В процессе речевой коммуникации вербализуются не все компоненты содержания. Особую роль в речевом общении играют невербальные компоненты, которые образуют особый мир, сосуществующий и хорошо согласованный с вербальным. В процессе коммуникации люди всегда учитывают эти два мира. «В человеке, - отмечает И.Н. Горелов, - воспитывается с самого начала жизни навык распределения внимания между вербальной и невербальной частями коммуникативного акта, всегда включенного в более широкую сферу, чем собственно речевая деятельность» [50].

Как отмечают специалисты, невербальные средства являются транспортером основной массы коммуникации в процессе общения и источником построения точного образа партнера по общению [51], в нашем случае, персонажей пьесы. Так, в частности, исследователь невербальных средств коммуникации А. Мейерабиан отмечает, что 93 % информации в процессе взаимодействия передается по каналам невербальной коммуникации; из них 55% - мимикой, жестами, позами и 38% - высотой, тембром и интонацией голоса [52]. Как видим, невербальная система включает мимические, жестовые движения и позы, которые, являясь врожденными, способствуют активному взаимодействию коммуникантов как на эмоциональном, так и на поведенческом уровнях.

К числу невербальных компонентов обычно относят фонацию, кинесику, проксемику. В данном параграфе нас интересует кинесика. Под кинесикой понимают жесты, мимику и позы, которые выражаются в движении глаз, улыбке, подергивании плечами, похлопывании по спине, кивании, все эти средства используются для передачи информации о внутреннем состоянии говорящего, о его отношении к адресату и т.д., нередко выполняя при этом контактно-регулирующие функции. Например, взгляд говорящего в сторону реципиента означает, что речь обращена к нему. При этом взгляд может сопровождаться жестом или кивком головы. Взгляд слушающего в сторону говорящего свидетельствует о внимании. Если адресат время от времени не направляет свой взгляд в сторону говорящего, последний может решить, что его перестали слушать. Это может привести к прекращению коммуникации. С другой стороны, если говорящий не смотрит на слушающего, у того может возникнуть предположение, что речь адресована не ему. Это также может вызвать прерывание коммуникации. Взгляд обычно сопровождает и смену коммуникативных ролей в диалоге.

Обратимся к следующим примерам:

Mrs. Warren [to Praed, **looking at Crofts**]. *Just look at him, Praddy: he looks cheerful, don't he?*

Миссис Уоррен [Преиду, **глядя на Крофтса**]. *Поглядите-ка на него, Предди, просто сердце радуется, верно?* или

Mrs. Warren [pretends to laugh, **looks after him (Praed)** with perceptible concern. *Then she whispers to Crofts*]. *What's the matter with him?*

Миссис Уоррен [*притворно смеется, однако глядит ему (Прейду) вслед с заметной тревогой. Крофтсу, шепотом*]. *Что с ним такое?*

В обоих примерах ремарки, описывающие направление взгляда, уточняют, о ком идет речь, тем самым, помогая читателю сориентироваться в диалоге персонажей, здесь имеет место уточняющая функция.

Crofts. *...I'll tell you all about it if you like. I don't know whether you've found in travelling how hard it is to find a really comfortable private hotel...*

Vivie [*sickened, averting her face*]. *Yes: go on.*

Крофтс. *...Я вам расскажу, если хотите. Не знаю, случалось ли вам замечать, путешествуя за границей, как трудно найти действительно удобный пансион...*

Виви [*с отвращением, глядя в сторону*]. *Да, продолжайте, пожалуйста.*

В этом примере направленный в сторону взгляд в совокупности с эмоционально-окрашенным словом *sickened* указывают на нежелание девушки продолжать разговор, более того, ей неприятен ее собеседник, однако в силу каких-то обстоятельств ей приходится слушать, о чем он ей говорит.

Глаза человека функционируют в тесном единстве с мимикой. Контакт глаз представляет собой специфически знаковую систему, используемую в процессе коммуникации. Контакт глаз выдает отношение говорящего к адресату, т.е. глядя в глаза собеседнику, мы можем почерпнуть много информации о нем и его отношении к себе, а также к происходящему вокруг, например:

Mrs. Warren [*revolted*]. *Yes; it's the sort of thing that would grow in your mind.*

[*Crofts halts in his prowling; and the two look at one another, she steadfastly, with a sort of awe behind her contemptuous disgust: he stealthily, with a carnal gleam in his eye and a loose grin*].

Crofts. *Look here, Kitty: you are a sensible woman...*

Миссис Уоррен [*с возмущением*]. *Да, да, только такое и приходит вам в голову!*

[*Крофтс останавливается на полдороге, и оба они смотрят друг на друга: она прямо в глаза, с презрительной миной, за которой таятся страх, он – искоса, с плотоядным блеском в глазах, с циничной усмешкой искусителя*].

Крофтс. *Послушайте, Китти, вы рассудительная женщина ...*

Данная сцена определяет душевное состояние героев, их отношение друг к другу, а ремарки характеризуют их мысли, чувства.

Нами были выявлены случаи, в которых содержание невербального компонента коммуникации противоречит характеру эмоциональной реакции, испытываемой коммуникантом. Знание прагматического контекста необходимо для установления истинного характера эмоции. Например:

Praed. *But it was so charming of you to say that you were disposed to be friends with me! You modern young ladies are splendid: perfectly splendid!*

Vivie [*dubiously*]. *Really? [Watching him with dawning disappointment as to the quality of his brains and character]*.

Прейд. *Но как вы это прелестно сказали, что хотите дружить со мной. Вы, современные девушки, замечательный народ, просто замечательный.*

Виви *[с сомнением]*. Правда? *[Смотрит на него, начиная разочаровываться в его уме и характере]*.

Отсутствие ремарок могло бы свидетельствовать о сомнениях героини в искренности говорящего. Однако введение второй ремарки характеризует истинную реакцию – неожиданное разочарование девушки.

Жесты порой становятся основными, ведущими средствами общения. Совокупность определенных жестов – это настоящий, хотя и бессловесный язык [53]. И поскольку, как мы уже упоминали выше, с помощью жестов мы получаем значительную часть информации, будет справедливо сказать, что ремарки, описывающие жесты, несут релевантные для интерпретации диалога характеристики. Жесты функционируют чаще в тесном взаимодействии с вербальными средствами. Одновременное использование вербальных и невербальных средств обусловлено стремлением конкретизировать информацию, сделать ее более выразительной и значимой с тем, чтобы воздействовать на собеседника. Несмотря на то, что в связанном употреблении невербальные средства занимают "вторичный план" коммуникации, они выполняют функцию воздействия с большей эффективностью. Например:

Vivie. ... *And yet I can't tell you. The two infamous words that describe what my mother is ringing in my ears and struggling on my tongue; but I can't utter them: the shame of them is too horrible for me. [She buries her face in her hands. The two men, astonished, stare at one another and then at her. She raises her head again desperately and snatches a sheet of paper and a pen]. Here: let me draft you a prospectus.*

Frank. *Oh, she's mad. Do you hear, Viv? mad. Come! Pull yourself together.*

Vivie. *You shall see. [She writes]. ... [She writes the words and pushes the paper to them.] There! Oh no, don't read it: don't! [She snatches it back and tears it to pieces; then seizes her head in her hands and hides her face on the table].*

[Frank, who has watched the writing over her shoulder, and opened his eyes very widely at it, takes a card from his pocket; scribbles the two words on it; and silently hands it to Praed, who reads it with amazement, and hides it hastily in his pocket.]

Виви. ... *И все-таки я не в силах сказать вам. Позорные слова, определяющие, что такое моя мать, звучат в моих ушах, просятся на язык, но я не могу произнести их, я сгораю от стыда. [Закрывает лицо руками. Мужчины в изумлении смотрят друг на друга, потом опять на Виви. Она поднимает голову с отчаянной решимостью и берет лист бумаги и перо]. Вот что, я составлю вам проспект.*

Фрэнк. *Она с ума сошла! Слышите, Вив, вы сумасшедшая. Ну, возьмите себя в руки.*

Виви. *Вот увидите. [Пишет]. ... [Пишет и подвигает к ним листок.] Нет, нет, не читайте, не надо! [Берет бумагу и разрывает ее в клочки, потом, охватив голову руками, прячет лицо, прижав к столу.]*

[Фрэнк, который внимательно следил из-за ее плеча за тем, что она пишет, делает большие глаза, достает карточку из кармана и, нацарапав на ней два слова, молча передает Прейду, который в изумлении читает и поспешно прячет в карман.]

В указанном примере мы видим, что совокупность этих физических действий, жестов раскрывает читателю полный сюжет происходящего, а также передает эмоции героини: смятение, отчаяние, одновременно – решимость, ей трудно смириться с мыслью о том, кем является ее мать, и еще сложнее говорить об этом вслух. Все эти чувства трудно передать лишь через реплики героини. Автор в целях полной и правильной интерпретации своего замысла передает читателям такие эмоционально-кинетические подробности. Здесь реализуется эмотивная функция: при помощи выражения лица, различных жестов и поз демонстрируются разнообразные чувства и эмоции [54]. Иными словами, именно совокупность многих компонентов позволяет конкретизировать информацию и однозначно интерпретировать ее в данной коммуникативной ситуации.

О героях можно судить также и по манере их приветствия: пожатию руки, поклону и т.д. Рассмотрим два примера, когда одна и та же героиня приветствует разных людей:

1) The Gentleman [*daunted and conciliatory*]. *I'm afraid I appear intrusive. My name is Praed.*

Vivie... *Come in, Mr. Praed. Glad to see you. [She proffers her hand and takes his with a resolute and hearty grip].*

Джентльмен [*робко и миролюбиво*]. Я, кажется, помешал вам. Меня зовут Прейд.

Виви...*Входите, мистер Прейд. Рада вас видеть. [Решительно и приветливо пожимает ему руку].*

2) Mrs. Warren. Sir George Crofts: my little Vivie.

[Crofts advances to Vivie with his most courtly manner. She nods, but makes no motion to shake hands].

Crofts. May I shake hands with a young lady whom I have known by reputation very long as the daughter of one of my oldest friends?

Vivie [*who has been looking him up and down sharply*]. *If you like. [She takes his tenderly proffered hand and gives it a squeeze that makes him open his eyes].*

Миссис Уоррен. Сэр Джордж Крофтс: моя маленькая Виви.

[Крофтс подходит к Виви с самым галантным видом, на какой способен. Она кланяется, не подавая ему руки].

Крофтс. *Можу ли пожать руку молодой особе, с которой я давно знаком понаслышке, как с дочерью одной из самых моих старинных приятельниц?*

Виви [*недружелюбно меряя его взглядом*]. Если хотите. *[Берет галантно протянутую ей руку и жмет с такой силой, что у Крофтса глаза лезут на лоб].*

Оба примера говорят о решительности девушки, об ее твердом характере, а также искренности: всем своим видом она демонстрирует свое истинное отношение. Здесь можно выделить функцию самопрезентации; девушка с первых минут знакомства проявляет свою индивидуальность.

Мимике также принадлежит особая роль в передаче информации, потому что она обладает статусом образного языка общения, специфического кода для передачи многообразных чувств, оценок, отношений к событиям и явлениям: Mrs. Warren. ...*My girl's little finger is more to me than your whole body and soul.* [Crofts receives this with **a sneering grin**. Mrs. Warren, **flushing a little** at her failure to impose on him in the character of a theatrically devoted mother, adds in a lower key.]

Миссис Уоррен. ...*Мне один мизинец моей дочери дороже, чем вы со всеми вашими потрохами.*

[Крофтс отвечает ей **насмешливой улыбкой**. Миссис Уоррен, **покраснев** оттого, что не произвела впечатления в роли любящей матери, сбавляет тон.]

Этот пример иллюстрирует возможность бессловесного отношения героя к услышанному (*a sneering grin*) и воздействие одного мимического знака, в данном случае - улыбки, на человека: Миссис Уоррен краснеет от своего разоблачения, которое она считывает с лица своего собеседника.

Рассмотрим другой пример:

Frank [to Vivie]. *Kissums?*

Vivie [*fiercely*]. *No. I hate you. ...*

Frank [**grimacing**]. *Sorry.* [Mrs. Warren returns. He takes her hand]. *Good-night, dear Mrs. Warren. [He kisses her hand. She snatches it away, **her lips tightening**, and looks more than half disposed to box his ears. He **laughs mischievously** and runs off, clapping to the door behind him].*

Фрэнк [Виви]. *А поцеловаться?*

Виви. *Нет. Я вас ненавижу. ...*

Фрэнк [**с гримасой**]. *Жаль.* [Возвращается миссис Уоррен. Он берет ее за руку.] *Спокойной ночи, дорогая миссис Уоррен. [Целует ей руку. Она выдергивает руку, **поджав губы**, и, как видно, очень не прочь надрать ему уши. Фрэнк **лукаво смеется** и выбегает, хлопнув дверью].*

Гримасы и лукавая улыбка описывают читателю Фрэнка, характерное ему игривое, оптимистичное настроение в любой ситуации; а *поджатые губы* миссис Уоррен говорят об ее настроении и отношении к Фрэнку.

Важную роль играют также и позы. Так, например, во время разговора поворот к собеседнику боком, и тем более спиной свидетельствует о том, что данное лицо исключается из числа адресатов. Приведем пример:

Crofts [to Frank]. *You can't marry her; and that's all about it. [He gets up and stands on the hearth, with his back to Frank, frowning determinedly]. ...*

Mrs. Warren [to Frank]. ...*If you have no means of keeping a wife, that settles it; you can't have Vivie.*

Frank [*much amused*]. *What do you say, gov'nor, eh?*

Rev. S. *I agree with Mrs. Warren.*

Frank. *And good old Crofts has already expressed his opinion.*

Crofts [**turning angrily on his elbow**]. *Look here: I want none of your cheek.*

Frank [*pointedly*]. *I'm ever so sorry to surprise you, but you allowed yourself the liberty of speaking to me like a father a moment ago. One father is enough, thank you.*

Crofts [*contemptuously*]. *Yah! [He turns away again].*

Крофтс [*Фрэнку*]. *Вы не можете на ней жениться, вот и все. [Встает, подходит к камину и становится к Фрэнку спиной, решительно, нахмурившись]. ...*

Миссис Уоррен [*Фрэнку*]. *... Если у вас нет средств содержать жену, то это решает дело: Виви вам не достанется.*

Фрэнк [*посмеиваясь*]. *А вы что скажете, родитель?*

Пастор. *Я согласен с миссис Уоррен.*

Фрэнк. *А наш милейший Крофтс уже выразил свое мнение.*

Крофтс [*сердито поворачивается, опираясь на локоть*]. *Вот что: мне надоели ваши дерзости.*

Фрэнк [*колко*]. *Очень жаль, что приходится вас осадить, но вы сейчас позволили себе говорить со мной по-отечески. Мне и одного отца довольно, благодарю вас.*

Крофтс [*презрительно*]. *Пф! [Опять отворачивается].*

В этом отрывке мы видим, как Крофтс, отвернувшись от Фрэнка, демонстрирует, что ему больше не о чем говорить с последним и он не собирается этого делать, ставя точку в их разговоре; более того здесь просматривается явная неприязнь Крофтса к его собеседнику. Далее полуразворот его тела в сторону беседующих указывает на недолгое включение в разговор; ясно, что он не желает поддерживать беседу, а лишь хочет высказать свое мнение по поводу услышанного. Однако, снова оскорбившись, отворачивается. То есть, сидя ко всем спиной, он слышит все, о чем говорят присутствующие, но исключает себя из разговора, не желая обсуждать неприятные для него темы.

Роль кинетических средств существенно зависит от социальных и этнических факторов. Например, в японском диалоге взгляд считается важнее самих произносимых слов. На этом основании различие между японцами и европейцами интерпретируется как различие между «людьми зрения» и «людьми голоса». Полагают, что японцы посредством взглядов передают значительно больше информации, чем европейцы [55]. Поскольку пьеса «Профессия миссис Уоррен» раскрывает социальные проблемы, то для нас немаловажным является социальный фактор. Следующие синкретические ремарки изобличают миссис Уоррен, снимают с нее маску «уважаемой светской дамы»:

Mrs. Warren [*Frank makes a mock-piteous face, belied by his laughing eyes. She looks at him; then comes back to him. Takes his face in her hands and turns it up to her*]. *I know you through and through by your likeness to your father, better than*

you know yourself. Don't you go taking any silly ideas into your head about me. Do you hear?

Frank [*gallantly wooing her with his voice*]. *Can't help it, my dear Mrs. Warren: it runs in the family.*

[She pretends to box his ears; then looks at the pretty laughing upturned face of a moment, tempted. At last she kisses him, and immediately turns away, out of patience with herself.]

Миссис Уоррен [*Фрэнк делает жалобную гримасу, но глаза его смеются. Миссис Уоррен смотрит на него, потом встает и подходит ближе. Берет его лицо в свои руки и поворачивает к себе*]. *Я вас наизусть знаю, потому что вы – вылитый отец; знаю лучше, чем вы сами себя знаете. Так вот выкиньте меня из головы, оставьте эти глупости. Слышите?*

Фрэнк [*нежным голосом, стараясь пленить ее*]. *Ничего не могу с собой поделать, миссис Уоррен; это у нас фамильное.*

[Миссис Уоррен делает вид, что хочет надрать ему уши, с минуту смотрит на красивое, улыбающееся лицо Фрэнка, борясь с искушением, наконец, целует его и сейчас же отворачивается, сердясь на саму себя].

Миссис Уоррен пытается быть серьезной солидной женщиной, однако соблазн перед красивым молодым человеком берет верх: она поддается искушению, раскрывая свою истинную натуру «женщины из публичного дома».

Среди невербальных компонентов необходимо назвать акциональный компонент, который может иметь вид вставок в вербальное общение [56]. Например, в ответ на предложение или просьбу говорящего что-либо сделать (например, уйти с дороги, открыть окно, передать какой-нибудь предмет и т.д.) адресат может выполнить соответствующее действие без всяких вербальных комментариев. Приведем примеры из пьесы:

Mrs. Warren [*to Frank*]. *Get your father a chair. Frank: where are your manners?*

[Frank springs up and gracefully offers his father his chair].

Миссис Уоррен [*Фрэнку*]. *Подайте отцу стул, Фрэнк. Что за манеры?*

[Фрэнк вскакивает и с изящным поклоном уступает отцу свой стул].

или

Mrs. Warren [*within the kitchen*]. *Leave the door open, dearie. [Vivie frowns; but Frank checks her with a gesture, and steals to the cottage door, which he softly sets wide open]. Oh, Lord, what a draught! You'd better shut it, dear.*

[Vivie shuts it with a slam, and then, noting with disgust that her mother's hat and shawl are lying about, takes them tidily to the window seat, whilst Frank noiselessly shuts the cottage door].

Миссис Уоррен [*из столовой*]. *Не закрывай двери, милая. [Виви хочет возразить, но Фрэнк останавливает ее жестом, крадется на цыпочках к входной двери и бесшумно распахивает ее настежь]. Господи, какой сквозняк! Лучше закрой дверь, душенька.*

[Виви хлопает дверью и, с неудовольствием заметив, что шляпа и шаль ее матери валяются на стуле, аккуратно складывает их на подоконник. Фрэнк бесшумно закрывает входную дверь].

Ремарки здесь воссоздают полную картину действий, что было бы невозможным без включения ремарок. Также эти кинетические ремарки косвенно характеризуют героев: слова *возразить, хлопает, с неудовольствием*, с одной стороны говорят о враждебном настрое Виви, с другой - о ее твердом характере; что касается Фрэнка, здесь мы видим его находчивость, или даже, остроумие.

Таким образом, к кинетическим средствам общения, которые представляют собой группу кинетических ремарок, можно отнести следующие зрительно воспринимаемые движения человека: жесты, движения, передающие психическое состояние говорящего; мимику, отражающую внутреннее эмоциональное состояние; пантомимику – динамические состояния позы в конкретный момент общения; контакт глаз – интенсивность, длительность и частота обмена взглядом, направление взгляда и т.д. Они выполняют выразительно-регулятивную функцию. Вместе с вербальной речью они являются средством общения, передачи какого-либо сообщения. Кинетические ремарки могут уточнять, пояснять какие-то моменты, выполнять кинетико-прагматическую, контактно-регулирующую функции. Также кинетические ремарки могут выполнять эмотивную функцию, когда при помощи выражения лица, различных жестов и поз демонстрируются разнообразные чувства и эмоции; и функцию самопрезентации; когда персонажи с помощью каких-то жестов или телодвижений показывают свой характер, вообще свою сущность. Так, кинетические ремарки, выполняя в общении вспомогательную роль, сопровождают и дополняют вербальную речь, и несут важную прагматическую информацию.

2.4. Персонифицирующие ремарки

В русле развивающейся антропоцентрической парадигмы человеческий фактор в речевом общении начал играть исключительно важную роль. Это естественно, так как язык существует лишь потому, что имеются говорящие на этом языке люди. Тем не менее, в течение долгого времени язык изучался так, как если бы он существовал вне говорящих. Например, Ф. де Соссюр аспект речевой деятельности, связанный с говорящими, считал второстепенным. Однако в реальной коммуникации участвуют люди; причем люди определенного пола, возраста, психического склада, социального и культурного статуса и т.д. Все эти и многие другие признаки оказываются коммуникативно-релевантными, т.е. все признаки коммуникантов, существенные для понимания речевого общения, считаются лингвистически важными. Это объясняется расширением сферы интересов лингвистики, снятием с нее массы ранее действовавших ограничений. А.Е. Кибрик писал: «Все, что имеет отношение к существованию и функционированию языка, входит в компетенцию

лингвистики» [57]. Эта формулировка включает в себя и коммуникантов как важного компонента существования и функционирования языка.

В.В. Богданов к числу человеческих факторов, в наибольшей степени определяющих характер речевого общения, относит следующие: 1) языковая компетенция, т.е. знание коммуникантами некоторого языкового кода, с помощью которого они обмениваются информацией, 2) национальная принадлежность, 3) социально-культурный статус (социальная принадлежность, профессия, занимаемая должность, культурные нормы и обычаи, уровень образования, место жительства, семейное положение), 4) биолого-физиологические данные (пол, возраст, состояние здоровья, наличие или отсутствие физических недостатков), 5) психологический тип (темперамент, интровертная или экстравертная ориентация, элементы патологии), 6) текущее психологическое состояние (настроение, текущие знания, цели и интересы), 7) степень знакомства коммуникантов, 8) устойчивые вкусы, пристрастия и привычки, 9) внешний вид (одежда, манеры и т.д.).

Для нашего исследования наибольший интерес представляют социально-культурный статус, психологический тип, текущее эмоциональное состояние, степень знакомства коммуникантов, внешний вид, т.к. эти факторы являются собой группу, характеризующую персонифицирующие ремарки в пьесе.

Влияние профессии, уровня образования, общей культуры на характер речевого общения очевидно. Все эти факторы влияют и на объем энциклопедических знаний коммуникантов, и на темы разговора, и на выбор лексики и грамматики, и на поведение в целом. Коммуникант, не располагающий профессиональными знаниями в соответствующей области, не может вести продуктивное общение профессионального характера с теми, кто такими знаниями располагает.

Влияние психологических факторов также не требует доказательств. Встречаются люди чрезвычайно разговорчивые, которые не могут сидеть молча, в какой бы компании они ни находились. Обычно такие люди становятся центром оживленного общения. С другой стороны, существуют молчуны, которые с большим трудом дают разговаривать себя. Нередко склонность или несклонность к общению может быть обусловлена текущим состоянием человека, его одиночеством, горем, о котором хочется рассказать другому. В таких ситуациях человек ищет себе собеседника.

Знакомство или незнание коммуникантов оказывает огромное влияние на характер их речевого общения. Если знакомые люди находятся в хороших отношениях друг с другом, то в их речи высок уровень доверительности, речь их бывает максимально эллиптической и в ней большую роль играет фатический компонент. Немаловажную роль играет и внешний вид коммуникантов. Чем строже и официальнее одежда человека, которого мы только что встретили и с которым начинаем говорить, тем больше строгости и официальности в наших словах. И, наоборот, чем свободнее и непритязательнее наряд незнакомого коммуниканта, тем непринужденнее начинается разговор.

Мы кратко проиллюстрировали значение некоторых признаков коммуникантов для вербального общения. Теперь перейдем к примерам.

Поскольку этот вид наиболее часто встречается среди ремарок, вводящих новый персонаж в действие пьесы, необходимо, в первую очередь, рассмотреть, как их использует Бернард Шоу в пьесе «Профессия миссис Уоррен». Обратимся к следующему примеру:

[A gentleman walking on the common comes into sight from behind the cottage. He is hardly past middle age, with something of the artist about him, unconventionally but carefully dressed, and clean-shaven except for a moustache, with an eager susceptible face and very amiable and considerate manners. He has silky black hair, with waves of grey and white in it. His eyebrows are white, his moustache black. He seems not certain of his way. He looks over the palings; takes stock of the place; and sees the young lady].

The Gentleman *[taking off his hat]*. *I beg your pardon. Can you direct me to Hindhead View – Mrs. Alison's?*

[За коттеджем показывается джентльмен, идущий по лугу. Он уже немолод, похож на художника, одет не по моде, но очень тщательно, чисто выбрит, с живым, впечатлительным лицом, держится вежливо и просто. Шелковые черные волосы с сильной проседью. Брови седые, усы черные. Он, по-видимому, не вполне уверен, туда ли идет; подойдя к забору, заглядывает в сад и видит молодую девушку].

Джентльмен *[снимая шляпу]*. *Простите. Не можете ли вы сказать мне, где здесь Хайндхед-Вью, дом миссис Элисон?*

С первых слов автора мы понимаем, что вводимый персонаж является лицом вежливым, скромным, с приятными манерами и опрятной внешностью, о чем свидетельствует употребление слова *джентльмен* вместо, например, *мужчина*, или просто *человек*. Здесь же очевидно отношение самого автора к персонажу, который, в свою очередь, пытается произвести на читателя хорошее впечатление об этом герое.

В другом примере:

[Praed comes in.]

Vivie. *Glad to see you. [She proffers her hand and takes his with a resolute and hearty grip. She is an attractive specimen of the sensible, able, highly-educated young middle-class Englishwoman. Age 22. Prompt, strong, confident, self-possessed. Plain business-like dress, but not dowdy. She wears a chatelaine at her belt, with a fountain pen and a paper knife among its pendants].*

[Прейд входит].

Виви. *Рада вас видеть. [Решительно и приветливо пожимает ему руку. Это очень привлекательный образец здравомыслящей, дельной, образованной молодой англичанки средних классов. Ей двадцать два года. Живая, решительная, уверена в себе, хладнокровна. Платье простое, удобное для работы и в то же время изящное. На поясе среди брелочков висят на цепочке вечное перо и разрезальный нож].*

Использование автором ремарки *привлекательный образец, простое, но изящное платье, живая* дает достаточно полную информацию о новом персонаже. У читателя вырисовывается четкий образ персонажа, что, на наш

взгляд, облегчает его задачу, так как появляется общий портрет данной героини.

Еще один пример:

[Mrs. Warren and Sir George Crofts arrive at the gate. Mrs. Warren is between 40 and 50, formerly pretty, showily dressed in a brilliant hat and a gay blouse fitting tightly over her bust and flanked by fashionable sleeves. Rather spoilt and domineering, and decidedly vulgar, but, on the whole, a genial and fairly presentable old blackguard of a woman. Crofts is a tall powerfully-built man of about 50, fashionably dressed in the style of a young man. Nasal voice, reedier than might be expected from his strong frame. Clean-shaven bulldog jaws, large flat ears, and thick neck: gentlemanly combination of the most brutal types of city man, sporting man, and man about town].

[К калитке подходят миссис Уоррен и сэр Джордж Крофтс. Миссис Уоррен – женщина лет сорока пяти, видная собой, одета очень крикливо – в яркой шляпке и пестрой, в обтяжку кофточке с модными рукавами. Порядком избалованная и властная; пожалуй, слишком вульгарная, но, в общем, весьма представительная и добродушная старая мошенница. Крофтс – высокий, плотный мужчина лет пятидесяти; одет модно, в стиле молодого человека. Голос гнусавый, гораздо тоньше, чем можно ожидать, судя по его мощной фигуре. Гладко выбрит, бульдожьей челюсти, большие плоские уши, толстая шея – замечательное сочетание самых низкопробных разновидностей дельца, спортсмена и светского человека].

В описании персонажей заметна ирония автора, его неприязнь к людям подобного типа. На наш взгляд Шоу пытается показать читателю, истинную сторону «респектабельных, богатых» людей, которые пытаются сойти за людей из высшего общества, автор иронизирует, и тем самым, высмеивает весь социальный класс. Таким образом, персонификация происходит не только через описание внешности героев, но и через ироническую оценку персонажей автором.

Рассмотрим введение автором двух других персонажей через ремарки:

[Praed is hailed by a young gentleman who has just appeared on the common, and is making for the gate. He is pleasant, pretty, smartly dressed, cleverly good-for-nothing, not long turned 20, with a charming voice and agreeably disrespectful manner].

[Прейда окликает молодой человек, который только что появился на лугу и направляется к калитке. Это очень милый молодой человек лет двадцати, красивый, изящно одетый и совершенно ни к чему не пригодный, с приятным голосом и добродушно-фамильярными манерами].

[The Rev. Samuel Gardner, a beneficed clergyman of the Established Church, is over 50. externally he is pretentious, booming, noisy, important. Really he is that obsolescent phenomenon the fool of the family dumped on the Church by his father the patron, clamorously asserting himself as father and clergyman without being able to command respect in either capacity].

[Достопочтенному Сэмюэлю Гарднеру, пастору английской церкви, за пятьдесят. Внешне это претенциозный, шумливый, надоедливый человек. По существу – отмирающее социальное явление: сын – неудачник, пристроенный отцом к духовному сословию. Он тщетно пытается утвердить свой авторитет главы семейства и пастыря церкви и не способен внушить к себе уважение ни в той, ни в другой роли].

Используя эти ремарки, автор подсознательно манипулирует читателем, навязывая свою точку зрения, свое мировидение, заставляя воспринимать того или иного персонажа именно так, как ему нужно. Достаточно ясно обнажается авторское отношение к героям через такие характеристики, как *милый, изящно, приятным* и *добродушно-фамильярным*, и напротив, *отмирающее явление, неудачник, тщетно пытается, не способен внушить уважение* и т.д. Персонафикация происходит не через описание внешности, одежды, а через ироническое описание социального статуса, положения в семье, профессионального призвания.

Таким образом, автор с помощью ремарок воссоздает практически всю биографию действующих лиц, описывающую их социальное, семейное положение и т.д. – все, вплоть до мельчайших подробностей костюма. Все сказанное Шоу о герое очень важно. Читателям предъявляется своего рода развернутая ироническая визитная карточка каждого персонажа.

В пьесе встречаются ремарки, в которых автор снимает маску с персонажей, давая читателю понять, что на самом деле представляют те или иные герои, что скрывается за теми масками, которые они носят в обществе. Причем здесь важна роль именно ремарок, поскольку сам диалог не раскрывает истинные чувства и не дает полное представление. Например, в следующем отрывке автор прямо указывает в своих пояснениях на истинное происхождение миссис Уоррен:

Mrs. Warren. You! You've no heart. [She suddenly breaks out vehemently in her natural tongue – the dialectal of a woman of the people – with all her affectations of maternal authority and conventional manners gone, and an overwhelming inspiration of true conviction and scorn in her].

Миссис Уоррен. Ты! У тебя нет сердца. [Вдруг раздражается бурной тирадой на естественном для нее языке женщины из простонародья, махнув рукой на материнский авторитет и на светские условности и обретя новую силу в сознании собственной правоты].

Миссис Уоррен в потоке эмоций забывает об условностях, манерах, переходя на более знакомый и естественный для нее язык, здесь проявляется вся ее сущность, неприкрытая, незавуалированная.

Об этом также свидетельствуют следующие, незначительные на первый взгляд, ремарки:

Mrs. Warren [lapsing recklessly into her dialect] ...

Миссис Уоррен [забывшись, переходит на просторечие] ...

или

Vivie [*jarred and antagonized by the echo of the slums in her mother's voice*] ...

Виви [*настраиваясь враждебно; в голосе матери ей слышится эхо труппы*] ...

Еще в одном примере автор иронично подчеркивает то, как миссис Уоррен разными способами (даже одеждой) пытается быть «достопочтенной женщиной», но это удается ей не всегда, например:

[*Mrs. Warren comes in, looking apprehensively around for Vivie. She has done her best to make herself matronly and dignified. The brilliant hat is replaced by a sober bonnet, and the gay blouse covered by a costly black silk mantle. She is pitifully anxious and ill at ease: evidently panic-stricken*].

[*Миссис Уоррен входит и боязливо оглядывается по сторонам, ища Виви. Она сделала все возможное, чтобы выглядеть почтенной матроной. Яркую шляпу заменил темный ток, пестрая блузка скрыта под дорогой мантильей черного шелка. Вид у нее жалкий, встревоженный, ей не по себе – по-видимому, от страха*].

Следующий пример иллюстрирует нам отношение окружающих к одному положительному герою, их поведение в его присутствии:

[*The cottage door opens whilst Frank is reciting; and Praed comes in. He breaks off. Praed puts his hat on the dresser. There is an immediate improvement in the company's behaviour. Crofts takes down his legs from the settle and pulls himself together as Praed joins him at the fireplace. Mrs. Warren loses her ease of manner and takes refuge in querulousness*].

[*Во время декламации дверь отворяется; входит Прейд. Фрэнк умолкает. Прейд кладет шляпу на буфет. Манеры всего общества мгновенно изменяются к лучшему. Крофтс снимает ноги со скамьи и садится как следует, уступая Преиду место рядом с собою. Миссис Уоррен тоже подтягивается и отводит душу в воркотню*].

Данная ремарка свидетельствует о проявлении уважения окружающих к Преиду, даже Крофтс, не отличающийся хорошими манерами, проявляет уважение, *снимая ноги со скамьи и уступая место*; это подчеркивает светлую натуру Преида, его порядочность. Его наивность и добродушие делают снисходительными к нему даже негативных персонажей.

Таким образом, по Т.А Ван Дейку [58], прагматические интерпретации предопределяются прагматическим контекстом, то есть совокупностью когнитивных и социальных факторов, релевантных для использования данного высказывания [Цит. по: 59, с.2]. Иными словами, анализ драматургического произведения предполагает исследование прагматических ситуаций с учетом таких параметров, как место, время, цели, намерение говорящего, его социальное положение, профессия, пол, возраст, а также экстралингвистических обстоятельств и характеристик коммуникантов, создающих среду осуществления конкретного акта коммуникации.

2.5. Прагматические функции интродуктивных ремарок

Предметный мир – это те объекты, которые окружают коммуникантов или находятся в их поле зрения, а также те ситуации, в которых коммуниканты заняты. По словам Г.В. Колшанского [60], ситуация является «общим паралингвистическим средством» и интерпретируется как «совокупность реальных временных, пространственных и предметных условий, служащая как бы своеобразным тематическим индексом всей коммуникации» [61].

Из всех невербальных компонентов предметный мир, или обстановка, отличается наименьшей степенью значимости. Иначе говоря, коммуниканты воспринимают предметный мир не как своеобразную знаковую систему, а именно как мир предметный. Из этого следует, что интродуктивные ремарки, описывающие предметный мир, представляют собой менее релевантную информацию, они также представляют наименьшее количество ремарок в пьесе.

Шоу окружает своих персонажей множеством предметов быта и каждый из этих предметов старается использовать, чтобы оттенить ту или иную сторону личности его владельца. Например, при описании Виви автор дает следующие подробности:

[...In front of the hammock, and within reach of her hand, is a common kitchen chair, with a pile of serious-looking books and a supply of writing paper on it ...].

[...Перед гамаком, так, чтобы можно было достать рукой, стоит простой кухонный стул с грудой увесистых книг и солидным запасом бумаги ...].

На наш взгляд, такие детали помогают лучше представить образ героини: ремарки *чтобы дотянуться рукой* и *солидный запас бумаги* говорят о ее практичности, о том, что она все продумывает заранее и создает себе удобства для работы так, чтобы не отвлекаться затем на то, чтобы достать бумаги или дотянуться до нужной книги.

Еще один пример описания места работы двух женщин:

[Honorias Fraser's chambers in Chancery Lane. An office at the top of New Stone Buildings, with a plate-glass window, distempred walls, electric light, and a patent stove. ... There is a double writing table in the middle of the room, with a cigar box, ash pans, and a portable electric reading lamp almost snowed up in heaps of papers and books. This table has knee holes and chairs right and left and is very untidy. The clerk's desk, closed and tidy, with its high stool, is against the wall, near a door communicating with the inner rooms. ...].

[Квартира Онории Фрейзер на Чансери-лейн. Контора в верхнем этаже Нью-Стоун Билдингс; зеркальное окно, облезлые стены, электрическое освещение и патентованная печь.... Посреди комнаты большой письменный стол, заваленный грудями книг и бумаг; на нем коробка сигар, пепельницы и настольная электрическая лампа. С правой и с левой стороны стола – стулья. Конторка клерка, запертая и прибранная, стоит у стены, ближе к двери, ведущей во внутренние комнаты, возле нее – высокий табурет. ...].

Это описание конторы, где работают Виви с компаньоном; среди нейтральных описаний помещения мы встречаем *облезлые стены*, которые, на наш взгляд, характеризуют финансовое положение его хозяев: у Онории Фрейзер недостаточно средств для ремонта своего офиса, по всей видимости, дело, которым они занимаются, приносит недостаточно доходов. Что касается *стола, заваленного грудями книг и бумаг* то, его описание свидетельствует о большом количестве работы, наличие *электрической лампы* говорит о том, что героини усердно трудятся, можно предположить, что они работают допоздна. Все эти детали положительно характеризуют героинь, тогда как ремарки *коробка сигар и пепельницы* могут негативно повлиять на мнение читателя об этих персонажах.

Однако такого рода ремарки составляют небольшое количество в пьесе, в основном это описания местности, комнаты, которые помогают режиссерам в декорации спектакля.

Внимание Шоу часто задерживается и на картинах природы. Но человеку в его драмах чуждо слияние с красотой пейзажей. Персонажи находятся в большинстве случаев в отношениях иронического отчуждения со всем, что вне их, в том числе и с природой. Природа выполняет функцию усиления контраста в пьесах писателя, где все основано на резком сопоставлении и противопоставлении. Природа не созвучна людям в произведениях Шоу, она противостоит человеку, оттеняя и выявляя все уродливое, смешное, сатирическое [43]:

Vivie. Better let in some fresh air before locking up. [She opens the cottage door, and finds that it is broad moonlight]. What a beautiful night! Look! [She draws the curtains of the window. The landscape is seen bathed in the radiance of the harvest moon rising over Black down].

Mrs. Warren [with a perfunctory glance at the scene]. Yes, dear; but take care you don't catch your death of cold from the night air.

Виви. Надо впустить свежего воздуха, прежде чем запереть окна. [Она распахивает дверь, отдергивает занавеску на окне. Ярко светит луна. Все залито ее сиянием]. Какая красивая ночь! Посмотрите!

Миссис Уоррен [окидывая пейзаж небрежным взглядом]. Да, милая, только смотри не схвати простуду от ночного воздуха.

Ремарки *окидывая пейзаж небрежным взглядом* подчеркивают отдаленность героини от природы, ее приземленность, неумение оценивать истинную красоту, а лишь ее внешние стороны – одежда, украшения, внешний вид и т.д.

Таким образом, для коммуникации важна ситуация ее протекания, обстановка, в которой она развивается. Ее прагматическая ценность для коммуникативного акта состоит в том, что сцена действия обязательно развивается на фоне окружающей обстановки, влияющей на ситуацию общения.

Итак, подводя итоги данной главы, мы можем сказать, что ремарки несут существенную прагматическую информацию для читателя. Когда мы имеем дело только с диалогами, мы обращаем внимание лишь на то, что говорят

герои, что они обсуждают, как говорят и с кем. Но мы не должны забывать о том, что главным все же является сам человек со своими переживаниями, чувствами, эмоциями; его взаимоотношения с другими людьми. Поэтому мы еще раз подчеркиваем тот факт, что ремарки являются неотъемлемой частью драматургии, где важны не столь сами дискуссии, а те, кто ведет эти дискуссии.

Как отмечает Н. Д. Арутюнова, коммуникативная установка связывает высказывание с меняющимися участниками коммуникации — субъектом речи и ее получателем, фондом их знаний и мнений, ситуацией (местом и временем), в которой осуществляется речевой акт. Совокупность названных факторов образует мозаику широко понимаемого контекста, который как раз и открывает вход в прагматику. Контекст находится в отношении дополнительности к другому, центральному для прагматики понятию — речевому акту. Взаимодействие речевого акта и контекста, в нашей работе – реплик и ремарок, составляет основной стержень прагматических исследований [62].

При анализе драматургического произведения, как мы указывали выше, необходимо исследовать прагматические ситуации с учетом экстралингвистических обстоятельств и характеристик коммуникантов, таких как место, время, цель, намерение говорящего, его социальное положение, профессия, пол, возраст, а также других, создающих среду осуществления конкретного акта коммуникации. Поэтому мы еще раз подчеркиваем важность авторского комментария, содержащегося в ремарках, который информирует читателя о манере речи персонажа, интонации, голосе, выражении лица, об эмоциональном состоянии, отношениях коммуникантов и т.д.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги нашего исследования, определим основные выводы по работе в целом. Обращение лингвистов к функциональным моделям описания языка во второй половине XX века стало весьма активным. Были углублены знания о природе и сущности языка. Появились многие новые соответствующие теории, созданы новые дисциплины. Прежде всего, успехи были сделаны в области синтаксической семантики. Очень быстро эволюционировала лингвистическая прагматика, которая за короткое время по существу вобрала в себя теорию языкового общения, теорию текста, коммуникативную грамматику, новые концепции риторики, теорию высказывания, теорию речевых актов, теорию дискурса, теорию диалога и т.п. (т.е. все те дисциплины, которые имеют своим предметом использование языка человеком).

Лингвистическая прагматика изучает отношения знаков и их пользователей в конкретной речевой ситуации. Рассмотрение языка в функционально-прагматическом аспекте потребовало выдвижения на передний план лингвистических исследований проблемы языковой личности. Такая необходимость была обусловлена принципиально новым подходом к процессу общения, антропоцентрической парадигмой, где личность провозглашалась субъектом языковой коммуникации, организующим и прогнозирующим коммуникативную деятельность [63]. Лингвопрагматика дает возможность по-новому и непредвзято взглянуть на изучаемый языковой материал, отражающий сегодняшнюю речевую ситуацию, особенно в области живой разговорной речи и языка художественной литературы, в частности, и драматургического произведения, которое всегда привлекало к себе внимание лингвистов.

Итак, анализ данного драматургического произведения подразумевает общение персонажей. Коммуникативный процесс, как нам известно, состоит не только из высказываний говорящих, но и включает невербальный посыл, обуславливающий процесс общения. То есть каждое речевое действие является не простым сообщением информации слушающему, а сложным актом коммуникации, обладающим определенным набором факторов: обстановка, эмоциональное состояние, взаимоотношения говорящих и другие. По Д. Вундерлиху, прагматика занимается интерпретацией предложения или высказывания в обогащенном контексте, который включает в себя предшествующий связный текст, убеждения и ожидания участников коммуникации, их взаимоотношения, взаимные обязательства, совокупность имеющихся знаний и т.п. [Цит. по: 64, с. 3]. В драматическом произведении эти факторы описываются в ремарках.

Ремарки по семантике подразделяются на четыре типа: эмоциональные, кинетические, персонифицирующие и интродуктивные. Каждый из этих типов несет особую прагматическую нагрузку, выполняя при этом разные функции. Проанализированные примеры позволили сделать вывод о том, что в

большинстве случаев содержание ремарок согласуется с характером эмоциональной реакции, дополняя вербальную речь.

Анализ показывает, что ремарки могут выполнять названные в работе прагматические функции: эмоционально-прагматическая функция: ремарки описывают эмоциональное состояние персонажей, атмосферу, взаимоотношения коммуникантов. Статусно-ролевую функцию выполняют ремарки при описании тона разговора, манеры высказывания; кинетико-прагматическая функция реализуется, когда ремарки описывают жесты, мимику персонажей, тем самым, определяя эмоциональное состояние персонажа. Стимулирующую функцию выполняют ремарки, которые стимулируют говорящего на дальнейшее развитие разговора. Невербально-речевая функция появляется наряду с иннективными ремарками: невербальная реакция на какое-либо высказывание, ремарка связывает одну реплику с другой. Экспрессивно-прагматическая, или гиперболическая, функции выполняются, когда ремарка преувеличивает эмоциональность высказывания слов или состояния персонажа. Ремарки также выполняют выразительно-регулятивную функцию. Вместе с вербальной речью они являются средством общения, передачи какого-либо сообщения. Кинетические ремарки могут уточнять, пояснять какие-то моменты, выполнять контакто-регулирующую функцию, например, когда взгляд регулирует ход коммуникации. Также ремарки могут выполнять эмотивную функцию, когда при помощи выражения лица, различных жестов и поз демонстрируются разнообразные чувства и эмоции; и функцию самопрезентации; когда персонажи с помощью каких-то жестов или телодвижений показывают свой характер, свою сущность. Кроме того, ремарки в пьесе указывают тон, интонацию, темп речи, что тоже несет особую социальную нагрузку в коммуникации.

Данный перечень частных функций ремарок не является исчерпывающим, а классификация - условна, поскольку одна и та же ремарка, одно и то же невербальное средство могут актуализировать несколько функций.

Суммируя вышесказанное, необходимо еще раз отметить, что анализ драматургического произведения предполагает исследование прагматических ситуаций с учетом места, времени, цели, намерения говорящего, его социального положения, профессии, пола, возраста, а также экстралингвистических обстоятельств и характеристик коммуникантов, создающих среду осуществления конкретного акта коммуникации.

Таким образом, ремарки облегчают процесс восприятия текста в целом, несут важную прагматическую информацию для читателя, который, в свою очередь, благодаря им интерпретирует сказанное так, как задумал автор, антиципирует дальнейшее развитие событий, делает для себя какие-то выводы. Изучив сущность ремарок, их роль, можно утверждать, что ремарка может служить не только для объяснения неясных моментов действия или помощи актерам, но и для передачи читателям всей полноты психологической картины в ситуации действия. Также, через призму ремарок достаточно ясно просматривается авторская позиция и его намерение.

Таким образом, исследованные нами ремарки заключают в себе глубинный, а поэтому очень интересный для исследования прагматический потенциал, который помогает наиболее глубоко раскрыть суть произведения, замысел автора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Оспанова Ж.М. Структура художественного диалогического текста в русском языке: функциональные и грамматические аспекты // Материалы аспирант. диссер. - Алматы, 2002. – 118с.
2. Бердникова Л.П., Гурова Н.П. Коммуникация, культура, функция, интенция // Языковая структура и социальная среда. – Воронеж: ВГТУ, 2000
3. Мэцлер А.А. Прагматика коммуникативных единиц. - Кишинев: Штиинца, 1990. – 101с.
4. Волькенштейн В.М. Драматургия. Изд. 5-е. – М.: Советский писатель, 1969. – 336с.
5. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 232с.
6. Белинский В.Г. О драме и театре: [Сборник]. В 2-х т. - М.: Искусство, 1983
7. Белинский В.Г. Избранные статьи и высказывания. [Подготовка книги и вступит. ст. с.5-14]. - М.: Стандартгиз, 1948
8. Блок В.Б. Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. – М.: Искусство, 1983. - 294с.
9. Холодов Е.Г. Композиция драмы. - М.: Искусство, 1957
10. Катышева Д.Н. Некоторые проблемы композиции драмы. Учебное пособие по курсу «Теория драмы и основные принципы анализа театральных произведений». Вып. 2. - М.: Профиздат, 1974, - 48с.
11. Катышева Д.Н. Принципы анализа драматургических произведений. Учебное пособие для студентов заочного отделения. Вып. 1. - М.: Профиздат, 1967
12. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука, 1983. - С.198
13. Бояджиев Г. Ремарка. - 2002 // www.vspu.ru. – 3с.
14. Шоу Бернард. О драме и театре. [Сборник]. Пер. с англ. [Сост. и авт. вступит. ст., с.5-38, А. Аникст]. - М.: Изд. иностранной литературы, 1963. – 640с.
15. Гоголь Н.В. Повести. – М.: Художественная литература, 1984. – 350с.
16. Кугель А.Р. Театр и искусство. – 1897// <http://kdseparhia.ru/bibliot/nasled/kugel>
17. Островский А.Н. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1982. – 380с.
18. Горький М.А. Пьесы. – М.: Правда, 1983. – 357с.
19. Луначарский А.В. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах. Ч. 1. - М.; Л.: Гос. изд., 1930. - 238с.
20. Луначарский А.В. Литература нового мира: Обзоры. Очерки. Теория / Сост. Н. П. Машовца. - М.: Сов. Россия, 1982. - 320с.
21. Шоу Бернард. Пьесы [Сост. вступит. ст., с. 3-31, А. Аникст]. – М.: Детгиз, 1956. -- 445с.

22. Аникст А.А. Бернард Шоу (К 100-летию со дня рождения). – М.: Знание, 1956. – 32с.
23. Ромм А.С. Джордж Бернард Шоу 1856 – 1950. – М.: Искусство, 1965. – 252с.
24. Ромм А.С. Джордж Бернард Шоу. - М., 1965
25. Шоу Б. Пьесы. [Вступит. ст. З.Т. Гражданской] М.: Правда, 1982. – 352с.
26. Гражданская З.Т. Б. Шоу: очерк жизни и творчества. [Учеб. пособ. для пед. ин-тов]. – 2-изд. -- М.: Просвещение, 1979. – 175с.
27. Пирсон Х. Бернард Шоу. М., 1998
28. про
29. Дадайкина Е. Взаимоотношения учителя и ученицы в пьесе Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» // Материалы дипл. работы. - Самара, 2005
30. Хьюз Э. Бернард Шоу. М., 1968 // dad.udmnet.ru
31. Балашов П.С. Художественный мир Б.Шоу. – М.: Художественная литература, 1982. – 327с.
32. Шоу Б. Предисловие. Главным образом о себе самом [В сб. Бернард Шоу. Избранное]. - М.: Гослитиздат, 1953. - С.14
33. Образцова А.Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX–XX веков. - М.: Наука, 1974
34. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. -- М.: Художественная литература, 1975. - 502с.
35. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. - С.361-412
36. Виноградов. В.В. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. - М.: 1980.
37. Виноградов В.В. Стиль Пушкина, М.: Наука, 1941
38. Дотмурзиева З.С. Прагматика авторских ремарок в тексте английской драмы. -- Магас. – 2000 // www.vestnik.osu.ru – 3с.
39. Shaw B. The Heartbreak House // Selected Plays. – М., 2002
40. Wilde O. Lady Windemere' Fan // Selected Prose. - М., 2000
41. Морозов М.М. Шекспир, Бернс, Шоу М.: Искусство, 1967
42. Карташкова Ф.И., Вансяцкая Е.А. Языковые корреляты невербальных компонентов коммуникации, отражающих эмоциональные реакции человека (на материале английского языка). ИвГУ // <http://mylinguistics.ru>
43. Образцова А.Г. Драматургический метод Б. Шоу. – М.: Наука, 1965. – 315с.
44. Арутюнова Н.Д. Феномен молчания// Язык о языке. - М., 2000. - С.417-438
45. Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий. - М., 1994. - С.106-117
46. Почепцов Г.Г. Молчание как речевой акт// МГПИИЯ им. Мориса Тореза. Сб. науч. тр. - М., 1985. - Вып. 252. - С.43-52
47. Стриженко А.А. О коммуникативности паузы// Вопросы лексикологии, лексикографии и стилистики романо-германских языков. - Самарканд, 1975. - С.164-174

48. Богданов В.В. Речевое общение. Прагматические и семантические аспекты: Учебное пособие. – Л.: ЛГУ, 1990. – 87с.
49. Ходус В.П. Ремарка в драматургическом тексте А.П. Чехова // Материалы международной научной конференции. – Ноябрь, 2001.
50. Горелов И.Н. Невербальные компоненты коммуникации. М, 1980.
51. Аймаганбетова О.Х. Невербальные средства межэтнического общения // Вестник КазНУ. Серия психологии и социологии. - № 2 (13). – С.92-95
52. Лабунская В.А. Введение в психологию невербального поведения. Ростов-на-Дону, 1994
53. Красынтлова Е.В. Жест и структура высказывания в разговорной речи // Русская разговорная речь./Под. ред. Е.А. Земской. М., 1983 // <http://nauka.vkrk.ru>
54. Конецкая В.П. Социология коммуникации. Глава VI. Паралингвистический уровень // <http://lib.socio.msu.ru>
55. Сухарев В., Сухарев М. Психология народов и наций. – М.: Сталкер, 1997. – 400с.
56. Вербальные и невербальные коммуникации // <http://www.ssu.samara.ru/science/vestnik/index.htm>
57. Кибрик А.Е. Функционирование языка // <http://nauka.vkrk.ru>
58. Дейк Т.А. Вопросы прагматики текста// НЗЛ: Лингвистика текста. - Вып. XVIII.. – М: Прогресс, 1978. – С.259-333.
59. Дорджиева Е.В. Особенности прагматических исследований языка. Пятигорск, 2004 // <http://mylinguistics.ru>
60. Колшанский Г.В. Проблемы коммуникативной лингвистики// Вопросы языкознания. - 1979. -№6. – С.51-61.
61. Колшанский Г.В. Функции паралингвистических средств в языковой коммуникации // Вопросы языкознания, - 1973. - №1. - С.16 - 25
62. Арутюнова Н. Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. М.,1985. Вып. 16. С.8-42.
63. Садыкова И.А. Этнокультурные традиции в речевом поведении личности // Сборник статей. – 2000
64. Колпакова Г.В. Семантический признак, когнитивная теория, концептуальная репрезентация // <http://kds.eparhia.ru/bibliot/nasledpresemrii>

Использованные словари

65. Concise Oxford Russian Dictionary. Ed. by Colin Howlett. Oxford University Press, 1996. - 1007p.
66. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. A.S. Hornby et. al. Oxford, 1980 (ALD).
67. Longman Dictionary of Contemporary English. Harlow, 1978 (LDCE).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Shaw B. Mrs. Warren's profession // Chimera Classics, - СПб.: Антология, 2002. -- 160с.
Перевод:
2. Гражданская З.Т. Пьесы. – М.: Правда, 1982. – 352с.

БЕРНАРД ШОУДЫҢ ПЬЕСАСЫНДАҒЫ РЕМАРКАЛАРДЫҢ ПРАГМАТИКАЛЫҚ ҚЫЗМЕТТЕРІ

МАГИСТЕРЛІК ДИССЕРТАЦИЯСЫ

Қали Салтанат Маратқызы

АННОТАЦИЯ

Бұл магистерлік диссертацияның көлемі 54 бет. Бұл жұмыс кіріспеден, екі тараудан, қорытындыдан және пайдаланылған дерек көзі тізімінен тұрады. Зерттеу барысында 69 дерек көзі пайдаланылған.

Зерттеу объектісі Бернард Шоудың «Миссис Уорреннің професиясы» пьесасындағы ремаркалар. Жұмыстың мақсаты пьесаның ремаркаларын прагматикалық жағынан зерттеу. Зерттеу барысында баяндау әдісі, семантикалық-прагматикалық талдау әдісі және өңкей таңдау әдісі қолданылған.

Бұл диссертацияда Бернард Шоудың «Миссис Уорреннің професиясы» атындағы пьесаның ремаркалары прагматикалық жағынан қарастырылған. Ремаркалар мәтінді қабылдау процессін жеңілдетеді; оқырманға маңызды прагматикалық ақпарат береді. Олар түсініксіз жерлерін түсіндіру, әртіске көмектесу қызметтерімен қатар, оқырмандарға әр түрлі ахуалдардың психологиялық жағдайын жеткізу қызметін атқара алады. Ремаркалар тағы басқа көп қызметтер атқара алады және олар кейіпкерлердің интонациясын, екпінін көрсетеді.

Сонымен, ремаркалар зерттеу үшін терең және тартымды прагматикалық ақпарат қорытады, өйткені олар автордың ниетін және жұмыстың мәнін ашуға көмектеседі.

THE PRAGMATIC FUNCTIONS OF THE REMARKS IN BERNARD SHAW'S PLAY

MASTER DISSERTATION

Kali Saltanat Maratovna

ANNOTATION

This dissertation is written on 54 pages. It consists of the introduction, two chapters, conclusion and the list of used literature. During the research we used 69 sources.

The object of the work is represented by remarks of Bernard Shaw's play. The aim of the research is to study the pragmatic functions of the remarks. In this work descriptive, semantic-pragmatical methods and the method of complete sample are used.

This work observes the remarks of Bernard Shaw's play called "Mrs. Warren's profession" from the pragmatical point of view. Remarks facilitate the process of perception of the text; bear the important pragmatical information for the reader. They can serve for an explanation of unclear moments of action, for the help to actors, and also for transferring to readers the psychological atmosphere of various situations. The remarks carry many other functions and show the intonation, tone, tempo of the characters' speech.

Thus, the remarks present very interesting and deep material for pragmatic research as they help to show the essence of the work and author's intention.