

РЕМАРКА КАК СРЕДСТВО ПЕРЕДАЧИ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

*Работа представлена кафедрой фонетики английского языка
Московского педагогического государственного университета.*

Научный руководитель – кандидат филологических наук, профессор М. А. Соколова

Данная статья представляет собой обобщение результатов экспериментально-фонетического исследования, которое было посвящено анализу роли ремарки в просодической реализации замысла драматургического произведения соответственно авторскому намерению.

This article presents the results of the phonetic experimental research which was devoted to the analysis of the role of stage directions in the oral presentation of the author's message.

В последние годы пристального внимания исследователей заслуживает вопрос о роли просодии в передаче замысла произведения словесно-художественного творчества соответственно авторскому намерению¹. Особое значение описание характера речевого поведения персонажей приобретает в драматургических произведениях, так как в большинстве случаев они создаются для последующей устной реализации.

Результаты многочисленных исследований в области психологии и психолингвистики свидетельствуют о том, что характер речевого поведения человека в значительной степени определяется его эмоциональным состоянием в момент произнесения высказывания, а также его отношением к собеседнику или предмету разговора. В свою очередь, выражение эмоции и оценки, т. е. передача модально-эмоциональной информации, осуществляется за счет вербальных и невербальных средств. Следовательно, для просодической реализации замысла драматургического произведения соответственно авторскому намерению интерес представляют ремарки, в которых содержится информация об эмоциональном состоянии персонажа в момент речи, его отношении к собеседнику и к событиям, происходящим с его участием, а также дается характеристика его речевого и кинесического поведения, т. е. указания на средства переда-

чи модально-эмоционального содержания реплики.

Ремарки, содержащие информацию об эмоциональном состоянии персонажа в момент произнесения реплики и его отношении к собеседнику или предмету разговора, в лингвистической литературе принято называть **интроспективными**². К данным ремаркам относятся такие, как *angrily, outraged, contemptuously, ironically, bitterly, sadly, frightened, triumphantly, cheerfully, calmly, genially, sweetly, displeased, not quite liking this, satisfied, approvingly* и т. п. Несмотря на то что в интроспективных ремарках отсутствуют указания драматурга на просодические средства передачи модально-эмоционального содержания реплики, актер не свободен в их выборе, так как эмоциональные и оценочные реакции являются социально отработанными и закрепленными, о чем свидетельствуют многочисленные лингвистические исследования по изучению проявления эмоциональности и оценочности в речи.

Ремарки, в которых представлены указания драматурга относительно просодических средств передачи модально-эмоциональной информации реплики, т. е. характера речевого поведения персонажа, исследователи называют **просодическими**³. К просодическим ремаркам относятся такие, как *dropping his voice, moderates his tone, tonelessly, raising his voice, thundering, loudly,*

in a low voice, in a low key, rapidly, hastily, slowly и т. п. Следует отметить, что указания на характер просодических средств передачи модально-эмоционального значения реплики достаточно часто связаны со степенью его насыщенности. Так, например, реализация указаний на повышение (понижение) тонального уровня реплики находит выражение в более сильной (слабой) степени насыщенности модально-эмоционального значения реплики по сравнению со степенью насыщенности модально-эмоционального значения, переданного в предыдущей реплике персонажа. Средством актуализации модально-эмоционального значения реплики с просодической ремаркой выступает преимущественно ее микрореконструкция, под которым следует понимать последовательность реплик персонажей, посвященных обсуждению одной из множества затронутых в произведении тем.

В редких случаях в ремарке может быть представлена информация как о модально-эмоциональном значении реплики, так и о просодических средствах его передачи, например: *tenderly, lowering his voice; slowly and bitter*.

Ремарки, в которых драматург описывает кинесические средства передачи модально-эмоциональной информации реплики, т. е. особенности жестомимического поведения персонажа, его позы и информативно значимые телодвижения в момент речи, получили название **кинесических**⁴. Важно отметить, что характер кинесического поведения персонажа не только способствует передаче определенной модально-эмоциональной информации, но и оказывает влияние на выбор соответствующих просодических средств реализации данной информации. В качестве примера кинесических ремарок можно привести следующие: *with a gesture of despair, making a wry face, frowning, beaming, grinning, glaring, with a look of mock surprise, shrugging her shoulders, coming grimly to her, stamping at him* и т. п.

На современном этапе развития филологической науки общепризнанным является

положение о том, что письменной форме произведения словесно-художественного творчества соответствует несколько вариантов его устных реализаций, основанных на разных интерпретациях авторского замысла.

Многие лингвисты наличие вариантов интерпретации замысла автора связывают с тем, что процесс извлечения информации из произведения сопровождается как некоторой потерей информации, так и некоторым приростом к ней. В обоих случаях существенное влияние оказывает личный, общекультурный, общественно-исторический, эстетический и любой другой опыт реципиента произведения⁵. В последнее время широкое распространение получило мнение о том, что вариативность понимания замысла произведения словесно-художественного творчества в значительной мере зависит и от интертекстуального опыта получателя текста. Под интертекстуальным опытом следует понимать совокупность представлений читателя обо всех текстах, которые являлись объектом его изучения⁶.

По мнению театроведов, одной из основных причин существования разных устных реализаций замысла одного и того же драматургического произведения является неоднозначность трактовки предлагаемых обстоятельств пьесы режиссерами, а также их разное истолкование художественных концепций сценических образов. Образ персонажа, созданный режиссером на основе анализа предлагаемых драматургом обстоятельств пьесы, в дальнейшем подвергается изменению актером в соответствии с его личным пониманием сверхзадачи исполняемой им роли. Под сверхзадачей роли практики театрального искусства вслед за К. С. Станиславским понимают все без исключения задачи, направленные на отражение взглядов автора при устной реализации его произведения⁷.

Рассматривая причины возникновения вариантов устных реализаций замысла драматургического произведения, внимания заслуживает мнение лингвистов и театроведов о том, что режиссер должен не просто следовать за пьесой, а выделить из

комплекса проблем, затронутых в ней, те, которые убедительно прозвучали бы сегодня. Такой подход к разработке устной реализации замысла драматургического произведения обусловлен тем, что на каждом этапе развития общества происходит смена системы ценностей, которая может привести к неадекватному пониманию эстетических и социальных проблем, затронутых драматургом, так как каждое новое поколение одно и то же произведение понимает по-своему⁸.

Вариативность интерпретации модально-эмоционального содержания реплики может быть вызвана и предшествующей данной реплике ремаркой. В первую очередь это касается ремарок, образованных многозначными словами. В качестве иллюстрации можно привести следующий пример:

VIVIE. You must have said all that to many a woman, mother, to have it so pat.

MRS. WARREN. (*Passionately.*) What harm am I asking you to do?

B. Shaw. Mrs. Warren's Profession

В семантике слова *passionately*, образующего интроспективную ремарку, заключены указания на разные модально-эмоциональные значения. В зависимости от режиссерской концепции спектакля и сверхзадачи роли актриса, исполняющая роль миссис Уоррен, может произнести реплику либо убежденно, либо рассерженно.

Разный характер просодических средств передачи модально-эмоциональной информации реплики может быть обусловлен также тем, что ремарка, образованная несколькими словами, содержит указания на разные модально-эмоциональные значения. Данное наблюдение можно проиллюстрировать следующим примером:

NORA. I don't think you know the sort of man you are at all. Whatever may be the matter with you, it's not want of feeling.

BROADBENT. (*Hurt and petulant.*) It's you who have no feeling. You're as heartless as Larry.

B. Shaw. John Bull's Other Island

В данном случае в реплике с интроспективной ремаркой *hurt and petulant* может быть передана обида с оттенком раздражения или раздражение с оттенком обиды.

Выбор актерами разных просодических средств передачи модально-эмоциональной информации реплики возможен и в случае с ремарками, не предполагающими вариативность их интерпретации. Передача в реплике модально-эмоционального значения, не предусмотренного ремаркой, может быть вызвана тем, что лексико-синтаксическое оформление реплики или ее микроконтекст указывают на иное модально-эмоциональное значение по сравнению с ремаркой. Иллюстрацией может служить следующий пример:

MRS. HUSHABYE. By the way (*sitting down beside him on the arm of the chair*), what's your name? It's not really Boss, is it?

MANGAN. (*Shortly.*) If you want to know, my name's Alfred.

B. Shaw. Heartbreak House

В приведенном примере ремарка *shortly* предполагает грубый ответ. Не исключена в реплике и передача легкой степени восхищения, так как персонаж может с гордостью произносить свое имя.

Разный характер просодических средств передачи модально-эмоциональной информации реплики может быть отмечен и в тех случаях, когда ремарка предшествует большой по объему реплике. Произнесение всей реплики в одном ключе, предлагаемом ремаркой, может привести к монотонности и однообразию. Следовательно, в какой-то части реплики влияние ремарки ослабляется, и в последующей ее части передача тех или иных модально-эмоциональных значений будет зависеть от актера, инициатива которого все же ограничена сверхзадачей роли и режиссерским решением спектакля. Рассмотренное выше положение можно проиллюстрировать следующим примером:

ALISON. You talk as though he were something you'd swindled me out of.

HELENA. (*Fiercely.*) And you talk as if he were a book or something you pass around to anyone who happens to want it for five minutes. What's the matter with you? You sound as though you were quoting *him* all the time. I thought you told me once you couldn't bring yourself to believe in him.

J. Osborne. Look Back in Anger

Можно предположить, что полная просодическая реализация интроспективной ремарки *fiercely*, указывающей на модально-эмоциональное значение сильной степени насыщенности – гнев, граничащий с яростью, будет представлена только в первом предложении реплики. В последующей части реплики будут переданы модально-эмоциональные значения более слабой степени насыщенности, например, раздражение или недовольство.

Важно отметить, что все изменения, затрагивающие роль ремарки в интерпретации модально-эмоционального содержания реплики с целью последующей устной реализации драматургического произведения, оправданы только в тех случаях, когда они направлены на отражение режиссерской концепции спектакля и не искажают замысла драматурга.

Изучение роли ремарки в просодической реализации замысла драматургического произведения соответственно авторскому намерению было проведено на материале двух британских радиореализаций пьесы Б. Шоу «Пигмалион», осуществленных в 1959 г. (R1) и в 2004 г. (R2). Детальному рассмотрению подверглись реплики одного из главных действующих лиц пьесы – профессора Хиггинса.

Сопоставление результатов, полученных в ходе электроакустического и аудиторского анализов реплик с интроспективными, кинесическими и просодическими ремарками, показало, что произнесение реплики в полном соответствии авторским указаниям в R1 было отмечено в 78% случаев, а в R2 – в 64% случаев. В нижеследующей таблице приведены данные о количестве полных просодических реализаций

интроспективных, кинесических и просодических ремарок по отношению к общему количеству ремарок в пределах каждого типа.

| | R1, % | R2, % |
|-------------------------|-------|-------|
| Интроспективные ремарки | 78 | 62 |
| Кинесические ремарки | 80 | 65 |
| Просодические ремарки | 72 | 74 |

Как видно из таблицы, передача в реплике модально-эмоционального значения, предусмотренного драматургом при помощи интроспективной или кинесической ремарки, чаще преобладала в R1; в R2 количество случаев передачи модально-эмоциональной информации реплики за счет просодических средств, описанных в просодической ремарке, незначительно превысило количество соответствующих случаев в R1.

Проведенный аудиторский анализ показал, что в R1 нереализация указаний автора на передачу в реплике отрицательного модально-эмоционального значения чаще находила выражение в ослаблении степени его насыщенности по отношению к предусмотренной драматургом, а в R2, напротив, в усилении. В R1 гораздо чаще, чем в R2, была отмечена передача положительного модально-эмоционального значения вместо отрицательного модально-эмоционального значения, предполагаемого интроспективной или кинесической ремаркой. В R2 количество случаев передачи отрицательного модально-эмоционального значения вместо предусмотренного драматургом положительного модально-эмоционального значения незначительно превысило количество подобных случаев в R1. Иногда аудиторами в R2 наряду с предусмотренным драматургом отрицательным модально-эмоциональным значением сильной степени насыщенности был зафиксирован оттенок другого отрицательного модально-эмоционального значения. В R1 чаще, чем в R2, аудиторам

ми было отмечено усиление степени насыщенности положительного модально-эмоционального значения.

Лингвистическая интерпретация результатов аудиторского и электроакустического анализов позволила сделать вывод о том, что в R1, где чаще была отмечена реализация указаний драматурга, персонаж, несмотря на достаточно частое проявление высокомерия, предстал более добродушным, чем в R2, где аудиторы значительно чаще указывали на превосходство персонажа над окружающими и его ироническое отношение к ним.

Подводя итоги анализа влияния ремарки на просодическую реализацию замысла драматургического произведения, можно отметить, что указания автора не всегда бывают в полном объеме переданы актером. К основным причинам вариативно-

сти реализации указаний драматурга можно отнести уровень профессионального мастерства режиссера и актера, их индивидуальное понимание предлагаемых обстоятельств роли и ее сверхзадачи, а также разницу во времени между моментом создания произведения и его устной реализацией. Результаты, полученные в ходе исследования, позволили сделать вывод о том, что влияние ремарки на передачу предполагаемой автором модально-эмоциональной информации, необходимой для отражения замысла драматургического произведения в случае его радиореализации, значительно ослабло за последнее время. Передача модально-эмоциональных значений, не предусмотренных драматургом, вызвана, вероятно, происходящими в настоящее время изменениями в социальной жизни британского общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ватсон Е. Р.* Влияние авторской интонации на устное воспроизведение художественного текста: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998; *Яковлева Е. В.* Просодические образы в авторской речи: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2002; *Holler J., Beattie G.* How Iconic Gestures and Speech Interact in the Representation of Meaning: Are Both Aspects Really Integral to the Process? // *Semiotica*. Vol. 146. Berlin, N.Y., 2003. N 1. P. 81–116.

² *Николина Н. А.* Способы выражения авторской позиции в художественном тексте: заглавие, ключевые слова, имя собственное, ремарки // *Николина Н. А.* Филологический анализ текста. М., 2003. С. 208.

³ *Стриженко А. А.* Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в современной драматургии: На материале английского языка: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1972. С. 90.

⁴ Там же. С. 79.

⁵ *Арнольд И. В.* О стилистической функции // *Семантика, стилистика, интертекстуальность*: Сб. ст. И. В. Арнольд, СПб., 1999. С. 158–167; *Hare P. A.* Drama, Self & Audience // *Hare P. A. & Blumberg N. H.* Dramaturgical Analysis of Social Interaction. N. Y., etc., 1988. P. 3–53.

⁶ *Гаспаров М. Л.* Литературный интертекст и языковой интертекст // *Известия РАН. Серия: Литература и язык*. Т. 61. 2002. № 4. С. 3–9; *Riffaterre M.* Intertextuality vs. Hypertextuality // *New Literary History*. Vol. 25. 1994. № 4. P. 779–788.

⁷ *Станиславский К. С.* Сверхзадача. Сквозное действие // *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. В 9 т. Т. 2.: Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. М., 1989. С. 412.

⁸ *Яковлева Е. В.* Актерская и филологическая интерпретации художественного текста // *Предложение и текст*. Рязань, 1998. С. 108.