

УДК 81`42:821.111-2(045)

*М.М. Шляхова***НАРЕЧНЫЕ РЕМАРКИ И ИХ ФУНКЦИИ В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ**

Статья посвящена авторским ремаркам как конструктивному элементу драматургического дискурса, а именно, наречным ремаркам и функциям, которые они выполняют в паратексте драмы. В задачи входит структурно-семантический анализ наречных ремарок, их классификация на основе выполняемых ими функций и установление роли данного типа ремарок в развитии сюжета, создании образов и репрезентации доминантных смыслов драматического произведения. Материалом для исследования послужили наречные ремарки отобранные методом сплошной выборки из пьес Тома Стоппарда. В статье дается определение таким базовым понятиям как «драматургический дискурс», «паратекст» драмы, а также приводятся классификации наречных ремарок с учетом их функционального диапазона и выделяемому признаку. Содержательно и экспрессивно насыщенная, наречная ремарка усиливает диалог, полилог или монолог и развивает сюжет, нередко выступая в качестве смысловых аттракторов пьесы. Реализуя такие стилистические функции как дескриптивная, экспланаторная и характерологическая, ремарка соединяется с репликами и создает единую «ткань» драмы, тем самым преобразуя текст пьесы в многоплановое, сложно устроенное и неоднозначное драматургическое произведение.

Ключевые слова: драматургический дискурс, паратекст, авторские ремарки, наречные ремарки, наречия образа действия, наречные ремарки как смысловые аттракторы в паратексте драмы, ремарки интонационной характеристики реплики, психологизм.

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-4-785-792

Развитие драматургии на современном этапе характеризуется все более возрастающей ролью ремарок в построении драматургического дискурса, вследствие чего увеличивается количество исследований, им посвященных. Рассматривая ремарки в диахроническом аспекте, ряд исследователей приходит к выводу о том, что в XX в. увеличивается их объем, усложняются функции, что делает ремарки обязательным компонентом текста драмы и предполагает их внимательное прочтение. Ремарка может выступать как своеобразный текст в тексте и служит способом выражения авторской позиции. Ремарки, таким образом, перестают быть нейтральным сценическим указанием, выполняющим чисто служебную функцию, и постепенно превращаются в конструктивный элемент драматургического дискурса, приобретая многофункциональный характер. Как отмечает П. Павич, ремарки содержат указания для режиссера и актеров и образуют «механизм сцепления между текстом и сценой, между ситуацией и возможным референтом и текстом пьесы, между драматургией и воображаемым социальным миром эпохи» [15, с. 394]. Ремарка выступает одним из объектов филологических исследований, как тех, в которых она изучается целенаправленно, так и тех, где она рассматривается как неотъемлемый компонент паратекста драмы [5; 12].

Сказанное обуславливает **актуальность** проблемы, рассматриваемой в настоящей статье, **объектом** которой являются наречные ремарки в паратексте драмы, а **предметом** – функции, которые они выполняют в паратексте драмы. Избирая в качестве самостоятельного объекта исследования ремарочный компонент паратекста драмы, мы исходим из того, что в ремарке как прагматически нагруженном средстве экспликации плана содержания произведения пересекаются фактуальная, концептуальная и модально-оценочная составляющие смыслового пространства пьесы. В **задачи** статьи входит структурно-семантический анализ наречных ремарок, их классификация на основе выполняемых ими функций и установление роли данного типа ремарок в развитии сюжета, создании образов и репрезентации доминантных смыслов драматического произведения. **Материалом** для исследования послужило 450 наречных ремарок, отобранные методом сплошной выборки из 10 пьес английского драматурга чешского происхождения Тома Стоппарда, произведения которого представляют собой уникальное сочетание словесной игры, комических выдумок, парадоксов, абсурда и философских вопросов. Каждая его пьеса самобытна по проблематике и сюжетной линии. Стоппарда по праву считают одним из самых интеллектуальных современных драматургов. Он смело рассуждает на серьезные философские темы и использует все возможные драматургические приемы.

Прежде чем перейти к анализу материала, остановимся кратко на базовых понятиях, которые положены в основу нашего исследования. К числу этих понятий относятся драматургический текст, паратекст и наречная ремарка. Вслед за Е.С. Кубряковой, мы рассматриваем драматургические произведения

как «такие результаты дискурсивной деятельности, которые представлены в форме пьес; это тексты с особым строением, своей собственной архитектурой и организацией. Иначе говоря, это специфические форматы знаний, своеобразные по «упаковке» содержащейся в них событийной информации, распределяющейся между определенным кругом лиц – участниками пьес и ее главными героями» [8, с. 4].

Специфика драмы состоит в том, что элементы невербальной коммуникации остаются за рамками реплик диалога и речи персонажей. И здесь следует отметить, что диалог персонажей пьесы активно взаимодействует с ремарками, адресованными актерам и режиссеру, или работникам сцены, поскольку предназначение пьесы – сценическое воплощение. Кроме того, данный комментарий предназначен и для читателя, которому доступен весь текст пьесы. Основная функция ремарки в таком случае – давать информацию о ходе действия или выражать интенции автора. Е.С. Кубрякова говорит об особой предназначенности драматургических текстов: все они создавались для того, чтобы быть разыгранными на сцене, выступать в виде определенного спектакля, определенного зрелища, чтобы реализовать в возможно более конкретной и доступной зрителю форме тот отрезок жизни, который представляла пьеса. «Подобная функциональная ориентация драматургических произведений привела к появлению у них необычного для нормального дискурса свойства двойной адресации текста, ибо совершенно очевидным образом этот текст делился на две части. Одна часть предназначалась непосредственно зрителю, который должен был услышать реплики действующих лиц пьесы (и соответственно – актеров), другая – постановщику, который должен был обеспечить надлежащее произнесение этих реплик и способствовать тем самым реализации общего замысла пьесы. Таким образом, у текста пьес всегда оказывалось два адресата: одним из них являлся постановщик пьесы, ее режиссер, а другим – зритель» [8, с. 5].

Говоря о паратексте, следует отметить, что в современных исследованиях драматургического дискурса используются различные термины для обозначения текста, не относящегося к диалогу или репликам персонажей. Так, Ю.В. Кабыкина использует термин «рамочный текст» [6], С.Ю. Бочавер – «метатекст» [1], К.В. Толчеева и С.О. Носов – «паратекст» [20; 13], Е. В. Хализев – «авторский текст», «побочный текст» [23], А.Н. Зорин – «ремарочный текст» [5], Е.С. Кубрякова – «текст сценических ремарок» [8]. Если отвлечься от терминологического разнообразия, ясно, что всякий раз речь идет об одном явлении, о совокупности служебных элементов драматургического текста: список действующих лиц, ремарки, деление текста на части (действия, сцены, явления, картины). Мы считаем наиболее приемлемым термин *паратекст* на том основании, что он позволяет провести аналогию между вербальными средствами как основными средствами коммуникации и паравербальными, сопровождающими вербальные и вносящими свой вклад в выражение смысла.

Паратекст оказывается в драме таким же значимым, как и ее основной текст. По мнению Е.В. Титовой, паратекст образует ядро драмы, зачастую именно в нем содержатся базовые установки восприятия, при этом под паратекстом драмы понимается «вспомогательный текст, сопровождающий диалоги и монологи персонажей и традиционно включающий в себя список действующих лиц, описание декораций, временные и пространственные указатели и др.» [19, с. 30-40].

Сам термин «паратекст» стал востребованным сравнительно недавно и впервые был упомянут в статье французского лингвиста Жана-Мари Томассо в 1984 г. и предназначался для замены таких узкоспециальных терминов как «дидаскалии» и «сценические указания», которые использовали советские и российские литературоведы рубежа XX–XXI вв. для обозначения текста, сопровождающего реплики. Рассмотрим специфику данных терминов подробнее. Так, сценические указания являются скорее формальной стороной паратекста, и данный термин не может заменить термин «паратекст» в силу своей узконаправленности. Термин «дидаскалия» является наиболее древним, употребляется со времен античности, что послужило причиной его выхода из современного словоупотребления. И, наконец, термин «паратекст» оказывается предпочтительнее термина «рамочный текст», так как он не содержит в себе коннотации отграниченности, а, наоборот, подчеркивает однородность и взаимодействие внетекстовых элементов с текстом драмы, поэтому целесообразнее говорить о рамочной функции паратекста наряду с информационной, структурообразующей, метатекстуальной, оценочной и другими функциями.

Паратекст в формулировке Томассо, перешедший затем в ряд словарей, означает «совокупность выполняющих металингвистическую роль непроизносимых актерами авторских ремарок, находящихся в системе корреляций с диалоговой частью пьесы и эксплицирующих главную интенцию автора» [цит. по 21, с. 32-33]. Сущностной особенностью паратекста в драме является его двойственная природа: с одной стороны, он отличается относительной самостоятельностью, автономностью, а с другой – расчленяет дискурсивный континуум на отдельные дискурсивные события [21, с. 34-35].

Представление о паратексте как непосредственном предмете филологического анализа было представлено в работе Жерара Женетта «Пороги» (1987). В данном исследовании термин «паратекст» трактуется как комплекс вербальных и невербальных компонентов художественного произведения, которые, не будучи частью текста, оказывают значительное влияние на его восприятие [3]. Исследователь, тем самым, определяет функциональные, локальные и темпоральные особенности паратекстовых элементов к собственно тексту драмы, при этом паратекст выступает неотъемлемой и порождающей дополнительные коннотации и смыслы константой по отношению к вербально очерченному пространству диалога между взаимодействующими актантами пьесы.

В специальной литературе получили описание различные группы ремарок, выделяемые по нескольким критериям: по расположению в тексте, по семантике, по роли в сюжетообразовании и функциям в тексте. Приведем лишь две наиболее полные, на наш взгляд, классификации, которые мы используем при анализе фактического материала нашего исследования.

Так, моделируя художественное время и пространство произведения, ремарки могут указывать:

1. на место или время действия;
2. на действия героев;
3. на особенности поведения или психологического состояния персонажей в момент действия;
4. на невербальную коммуникацию;
5. на адресата реплики;
6. на реплики в сторону, связанные с саморефлексией персонажа, принятием им решения.

По семантическому признаку, а также с учетом их функционального диапазона, выделяются следующие типы авторских ремарок:

1) Описательные (панорамные, локативные, темпоральные, обстановочно-описательные, ремарки предметного мира, интродуктивные, вводные, словесные декорации).

2) Эмотивно-экспрессивные (интонационно-декламационные, модально-эмотивные, эмоциональные, просодические, интроспективные, коммуникативно-направленные, ремарки психологического состояния, персонификаторы, характеризующие психоэмоциональное состояние персонажа, ремарки паузы и молчания).

3) Кинетические, акциональные (мизансценические, проксемические, жестовые, мимические, визуальные, портретные).

4) Структурно-композиционные, функциональные (декупаж текста, идентификация говорящего субъекта и его адресата, находящихся на сцене действующих лиц и их перемещения (уход со сцены, выход на сцену) [21].

Принимая во внимание лексическое и конструкционное разнообразие ремарок, считаем, что специального описания заслуживают их конкретные разновидности, в частности – наречные ремарки. Наречными (адвербиальными) ремарками мы называем такие иннективные, непосредственно сопровождающие реплики лиц, ремарки, которые выражены самостоятельно (изолированно) употребленным наречием, а именно наречием с суффиксом – *ly* как наиболее многочисленной группировки наречий в классе наречий, например: “*Bgice: (angrily)*” [31].

Как известно, функциональный диапазон наречий отличается значительным многообразием и включает такие значения, как качественная, количественная, темпоральная и локальная характеристика действия, интенсивность проявления действия или признака, оценка и аспект рассмотрения предмета анализа или оценки. Наибольшей частотностью обладает наречие, выражающее качественную характеристику действия, что вполне закономерно, поскольку большинство таких наречий образуются от качественных прилагательных, наследуя при этом значение качества [7, с. 383]. Именно эти наречия используются в качестве ремарок, указывающих на образ действия, характеризуют неназванное речевое действие и относятся к сценическим ремаркам межрепликового характера, выступающих до или после произнесения персонажами соответствующих реплик (классификация по месту ремарки). В структурно-семантическом плане такие ремарки представляют собой регулярный вариант реализации модели глагольно-наречной ремарки. Соответственно, однокомпонентные ремарочные конструкции могут быть развернуты до двухкомпонентных, так как семантика наречия имплицитно связана с глаголами, обозначающими речемыслительную деятельность человека или действия и состояния, сопровождающие речь, и подразумевающие присутствие глагольной формы (*say, pronounce, shout*). Так, ремарка *apologetically* разворачивается до глагольно-наречной конструкции *he says apologetically; quietly – says/pronounces quietly*. В таких случаях на месте пропущенного предиката можно поставить практически любой глагол со значением «говорить». В ряде случаев такие ремарки сопутствуют вторичным иллокуциям, которые «формируют такие речевые акты, как мольба, угроза, жалоба и пр. Они как бы

накладываются на основные иллокутивные акты и выражаются в композиции с последними. Сообщения и вопросы могут приобретать угрожающий, жалобный, умоляющий тон, но они не перестают при этом быть сообщениями и вопросами» [29, с. 486]. Обратимся к примерам:

(1) Foot: (*Hysterically*) I will not warn you again! [30].

(2) Hannah: (*Furiously*) Well, tell me! Honestly, I could kill you [31].

При помощи наречий *hysterically*, *furiously*, здесь эксплицируется иллокутивная семантика речевых актов угрозы и мольбы, осуществляемых посредством последующих реплик персонажей и одновременно выражается психологическое состояние говорящего. Выражение того или иного психологического состояния является условием искренности речевого акта и может охватывать разные иллокутивные акты, так, намерение объединяет угрозу, как в примере 1; желание – приказ, как в примере 2.

Проведенный анализ практического материала показал, что среди наречных ремарок значительным лексическим разнообразием отличаются ремарки, указывающие на речевые проявления особенностей поведения и состояние персонажей; ремарки, описывающие интонационную окраску высказывания, тон или голос; межрепликовые ремарки, содержащие указание на то, как и в какой манере должен быть произнесен тот или иной текст. Ряд исследователей, например, Н.А. Николина утверждает, что основная функция ремарок прежде всего состоит в указании «на модуляции голоса героя» [12, с. 207], в других формулировках это «ремарки интонационной характеристики реплики» [5, с. 16, 32].

Смысловое осложнение наречий в позиции ремарки в таких примерах заключается во взаимодействии семы «характеристика ситуации общения», интегрирующей для всего класса адвербиальных ремарок, с семой, объективирующей особенности поведения, физического и психологического состояния персонажа, его намерений, отношение к ситуации и участникам. Об этом свидетельствует идеографический разброс наречий, выступающих в роли ремарки, их распределение по лексико-семантическим группам. Практический материал исследования позволил выделить следующие лексико-семантические группы наречий, выступающих в роли ремарок интонационной характеристики реплики. Наречия, в частности, характеризуют речь:

1. по особенностям голоса говорящего: *quietly, flatly, evenly, loudly, stiffly, faintly*;

2. по эмоционально-чувственным проявлениям: *happily, sadly, soberly, wearily, furiously, tiredly, bravely, unhappily, airily, worriedly, excitedly, wildly, fervently, nervously, tensely, triumphantly, wanly, hysterically, enthusiastically, cheerfully, witheringly, lugubriously*;

3. по выражаемому отношению к собеседнику: *derisively, apologetically, angrily, doubtfully, confidently, coldly, gravely, sharply, bitterly, humbly, mildly, helplessly, mournfully, aggressively, fastidiously, patiently, tactfully, earnestly, venomously, eagerly, warmly, respectfully, suspiciously, brusquely*;

4. по характеру коммуникативной тактики: *dramatically, simply, promptly, matter-of-factly, kinglily, casually, efficiently, primly, nicely, cautiously*;

5. по способу вербального выражения мысли, передачи сообщения: *thoughtfully, reflectively, actively, numbly, uncertainly*;

6. по темпу, скорости: *slowly, more calmly, rapidly, hastily*.

Наречные ремарки, выраженные качественными наречиями (наречия образа действия), являются действенным средством передачи внутреннего состояния персонажа, формирования определенного эмоционального фона, что является особенно важным для реализации общего замысла пьесы, усиления экспрессивности диалога пьесы и придания речи персонажей необходимого психологизма. Приведем примеры:

(3) *GUIL furiously* leaps to his feet as *CLAUDIUS* and *GERTRUDE* enter. [35].

(4) *ROSENCRANTZ* approaches “his” spy *doubtfully*. He doesn’t quite understand why the coats are familiar. *ROSENCRANTZ* stands close, touches the coat, *thoughtfully*. [35].

(5) *Agustus* nods several times. Then, rather *awkwardly*, he bows to her. A Regency bow, and invitation to dance. [31].

(6) *Holmes* enters *excitedly* with the ironing board. [30].

(7) He opens the door *cautiously* and looks out. *Septimus* and *Thomasina* are now waltzing *freely*. [31].

Подобные ремарки (примеры 3, 4, 5, 6, 7), как и вышеперечисленные лексико-семантические группы наречных ремарок свидетельствуют о намерении автора пьесы не только дать указания на эмоциональные реакции персонажей, но и отражают его стремление показать истинное отношение персонажей к сказанному, отражение работы сознания определенного персонажа и, даже, в какой-то степени, его внутреннюю речь, а это, в свою очередь, означает – дать подсказки постановщику и актерам, касающиеся того, как должна звучать речь, донести до зрителя не только сюжетный и событийный план пьесы, но и то, как и в какой форме он должен быть воплощен актерами. С позиций со-

временной лингвистики это означает представление текста пьесы как дискурсивной деятельности, то есть как процесса общения персонажей в реальных условиях его протекания и в то же время – на глазах у зрителя. Проиллюстрируем вышесказанное на примере одноактной пьесы Т. Стоппарда «После Магритта» (*After Magritte*). Действующими персонажами пьесы являются пять человек: Харрис, его жена Тельма, мать Тельмы, а также инспектор Фут и констебль Холмс. С самого начала пьесы мы видим Харриса и его жену, которые разговаривают на повышенных тонах, что подтверждают многочисленные наречные ремарки: *furiously, heatedly* (неоднократно повторяется в пьесе), *rather aggressively, scornfully, strongly, shouting angrily*. Наречия образа действия используются автором для того, чтобы не только уточнить эмоциональное качество голоса персонажа, но и указать причины действия. Харрис упрекает Тельму в отсутствии порядка в их доме, Тельма же занята своими мыслями, но успевает реагировать на упреки супруга (автор снова прибегает к помощи наречий (THELMA looks at him *icily*. THELMA *independently* depresses the light switch, and the red warm-up light on the iron comes on). И в этот момент Харрис замечает полицейского, который заглядывает в помещение через окно и, по всей видимости, уже некоторое время наблюдает за ними (What's that policeman staring at?) Именно в этот момент Тельма подходит к окну и яростно задергивает занавески, реагируя не менее бурно, чем ее супруг и перенося свое возмущение на бесцеремонного полицейского:

(8) THELMA turns to the window, marches up to it and *viciously* draws the curtains together. [30].

Очевидно, что в данном примере автор использует наречие *viciously* не только для передачи эмоционального состояния героини в момент совершения действия, но и дает оценку происходящему, что подтверждается последующей ремаркой Тельмы: *Bloody nerve*. Полицейский вместе со зрителем видит в этой комнате, где царит беспорядок, женщину, накрытую белой простыней (мать Тельмы) и ошибочно делает вывод о том, что произошло преступление. Пьеса насыщена наречными ремарками, которые помогают понять характер происходящего, а также отношение персонажей друг к другу, как в следующем примере:

(9) The confusion ceases at once, THELMA replaces the phone and stands *quietly*. HARRIS stands *slightly* crestfallen. MOTHER regards him *glacially*. There is silence. [30].

Мать Тельмы ненавидит зятя, что объясняет ледяные взгляды (*regards him glacially*), которые она бросает время от времени на Харриса. Харрис, в свою очередь, ненавидит мать Тельмы и даже заявляет ей убираться из их дома, вступая в открытую конфронтацию с женой. Фут и Холмс проводят свое расследование, выдвигая несколько нелепых и противоречивых «картин» преступления. Автор вновь использует наречные ремарки для характеристики данных персонажей и степени их вовлеченности в происходящее, например: *triumphantly, vaguely, thoughtfully, smugly, wanly, sneeringly, furiously, hysterically, angrily, wearily, hastily*.

И за всеми этими метаморфозами наблюдают персонажи пьесы, за которыми, в свою очередь, наблюдает зритель. Все это напоминает излюбленный образ художника Магритта – иллюзию «окна» в окне – пространства в пространстве, что и объясняет название пьесы. Несмотря на детективный сюжет, на самом деле пьеса «После Магритта» откровенно комична, и зритель сталкивается лицом к лицу с живым воплощением сюрреалистической картины, где суть изображаемого не может отождествляться с совокупностью изображаемых предметов, то есть все увиденное, по мнению самого Магритта, – иллюзия, фата-моргана.

Анализ фактического материала показал, что качественные наречия отражают не столько объективные признаки происходящих событий, сколько результаты их субъективной интерпретации воспринимающим индивидом, что связано с выполняемой такими наречиями когнитивной функцией. Качественные наречия отражают наше стремление познать и представить с помощью языка события и поступки людей во всей их полноте, что позволяет им выступать в качестве смысловых аттракторов в паратексте драмы, моделируя художественное пространство пьесы, способствуя более полной реализации замысла автора. Проиллюстрируем сказанное на примерах из пьесы Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

(10) He regards ROSENCRANTZ *meaningfully* but ROSENCRANTZ returns the stare *blankly*. [35].

Главный персонаж пьесы Розенкранц слышит звуки барабанов и флейты, после которых появляется бродячая труппа, возглавляемая Актером. При виде публики в лице Розенкранца Актер ликует и представляет своих товарищей, перечисляя какие виды смерти готова разыграть его труппа и расценки на представления, а также надбавки за натурализм происходящего действия, надеясь этим впечатлить Розенкранца, что выражено в примере наречием *meaningfully*. Розенкранц сомневается в таланте актеров бродячей труппы (его реплика в тексте пьесы: ROSENCRANTZ (doubtful, innocent): What do they do?), несмотря на все заверения Актера о том, что труппа опытная и Розенкранца ожидает самое неве-

роютное шоу (PLAYER: Let your imagination run riot. They are beyond surprise.). Он приходит в ужас от цены на представление (ROSENCRANTZ (horrified): Ten guilders!) и намеренно игнорирует Актера, что находит свое отражение в использовании наречия *blankly*. Рассмотрим следующий пример:

(11) The two TRAGEDIANS, the two "SPIES" dressed in the same coats as ROSENCRANTZ and GULDENSTERN, are stabbed as before and the light is fading over the deaths which take place right upstage. (Dying amid the dying – *tragically, romantically*.) [35].

Поступки персонажей данной пьесы абсурдны, реплики персонажей комичны, но суть и финал, как это часто бывает у Стоппарда – глубоко трагичны. Само название пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» – это аллюзия на пьесу Шекспира «Гамлет», а персонажи, вынесенные автором в название пьесы, входят в список погибших в финале трагедии Шекспира. Более того, практически вся пьеса статична, персонажи ведут философский диспут, не предпринимая никаких действий. Однако это не может обмануть ожидания читателя/зрителя, который с первой реплики персонажей/актеров понимает, что «большинство вещей кончается смертью». Сначала «умирает» Актер, которого убивает Гильденстерн и труп с интересом рассматривает тело и аплодирует ему. Затем, актеры, все еще в костюмах той эпохи, «умирают» своей смертью, воспроизводя финал «Гамлета»; умирают среди умирающих (*dying amid the dying*) трагично, романтично, что в примере 11 выражено наречиями *tragically, romantically*. Финальным аккордом в пьесе становятся слова измученного Розенкранца, который говорит о том, что умирание не романтично, смерть – это не игра, которая скоро кончится, а бесконечное время, которое нельзя вернуть.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы:

Паратекст оказывается в драматургическом дискурсе не менее значимым чем основной текст. В современных исследованиях драматургического дискурса паратекст рассматривается как ядро драмы, содержащее базовые установки восприятия, к которым относятся и авторские ремарки, в том числе выраженные наречием, которые послужили объектом нашего исследования. Ремарка, в особенности наречная ремарка, несет значительную часть информационно-характеристических нагрузок. Содержательно и экспрессивно насыщенная, она усиливает сам диалог, полилог или монолог (обмен репликами) и развивает сюжет пьесы. Использование наречий в функции ремарки способствует реализации доминантной смысловой установки автора на психологизм в художественном изображении человека и обеспечивает эффект коммуникативной организации текста пьесы. Практический материал исследования показал, что наибольшей частотностью обладают наречные ремарки, представленные в паратексте драмы наречием, выражающее качественную характеристику действия, что вполне закономерно, поскольку большинство таких наречий образуются от качественных прилагательных, наследуя при этом значение качества. Будучи модификаторами глагола, качественные наречия нередко расширяют диапазон своего семантического влияния и характеризуют не только само действие, но и его участников. По семантическому признаку большая часть проанализированных наречных ремарок относится к так называемым эмотивно-экспрессивным (включающим интонационно-декламационные, модально-эмотивные, эмоциональные, просодические, ремарки, характеризующие психоэмоциональное состояние персонажа и др.) и кинетическим или акциональным ремаркам. Реализуя такие стилистические функции как дескриптивная, экспланаторная и характерологическая, ремарка соединяется с репликами и создает единую «ткань» драмы, тем самым преобразуя текст пьесы в многоплановое, сложно устроенное и неоднозначное драматургическое произведение.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бочавер С.Ю. Синтаксис и семантика ремарки. О некоторых особенностях метаязыка театра // Под знаком «мета». Языки и метаязыки в пространстве культуры. М.: Изд-во ИЯ РАН, 2011. С. 334–341.
2. Женетт Ж. Посвящения. Пер., вступ. ст., примеч. Л. Семеновой // Антропология культуры. 2004. № 2. С. 187–218.
3. Зорин А.Н. Поэтика ремарки русской драматургии XVIII–XIX веков: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2008. 38 с.
4. Кабыкина Ю.В. Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н. Островский и А.П. Чехов): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М.: Изд-во МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009. 205 с.
5. Козлова Л.А. Функциональный диапазон английских наречий и их вклад в реализацию основных функций языка // Когнитивные исследования языка. 2016. № 24. С. 378–387.
6. Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Драматургические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) // Известия РАН. Серия «Литература и язык». 2008. Т. 67. № 4. С. 4–10.

7. *Лимановская И.Б.* Взаимодействие англоязычного драматургического дискурса с функциональным потенциалом авторской ремарки // Вестник Самарского гос. ун-та. 2011. № 1-1 (82). С. 225–2
8. *Николина Н.А.* Ремарки в тексте драмы // Филологический анализ текста. Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: «Академия», 2003. 77 с.
9. *Носов С.О.* Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме. Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.08. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2010. 18 с.
10. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
11. *Титова Е.В.* Драматургический паратекст: к постановке проблемы // Вестник РГТУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 30–40.
12. *Толчеева К.В.* Изучение драматургического паратекста в отечественной науке: проблемы типологии и взаимодействия с драматургическим диалогом // Вестник МГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2014. № 2. С. 125–129.
13. *Толчеева К.В.* Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста в модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка. Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.02.05. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2007. 24 с.
14. *Хализев Е.В.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 438 с.
15. *Шляхова М.М.* Концепт «образ действия» и средства его языковой репрезентации в современном английском языке: автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.02.04. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2003. 19 с.
16. *Stoppard Tom.* After Magritte. London: Faber & Faber, 1971. 47 p.
17. *Stoppard Tom.* Arcadia. London: Faber & Faber, 1993. 144 p.
18. *Stoppard Tom.* Dirty Linen & New-Found-Land. New York: Grove Press, 1976. 55 p.
19. *Stoppard Tom.* Dog's Hamlet, Cahoot's Macbeth. London: Faber & Faber, 1980. 80 p.
20. *Stoppard Tom.* Every Good Boy Deserves Favor and Professional Foul. New York: Grove Press, 1994. 188 p.
21. *Stoppard Tom.* Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. New York: Grove Press, 2017. 128 p.
22. *Stoppard Tom.* The Real Inspector Hound and Other Plays. New York: Grove Press, 1998. 211 p.
23. *Stoppard Tom.* The Real Thing. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984. 81 p.

Поступила в редакцию 22.02.2022

Шляхова Марина Михайловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет»
656031, Россия, г. Барнаул, ул. Крупской, 108 (корп. 2)
E-mail: schlyahova.m@yandex.ru

M.M. Shlyakhova

ADVERBIAL REMARKS AND THEIR FUNCTIONS IN DRAMATURGICAL DISCOURSE

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-4-785-792

The article is devoted to the author's remarks as a constructive element of the dramaturgical discourse, namely to the adverbial remarks and the functions they perform in the paratext of a drama. The aim is to conduct a structural-semantic analysis of the adverbial remarks, to classify them on the basis of the functions they perform and to establish the role of this type of remarks in the development of the plot, creation of images and representation of the dominant meanings of the dramatic work. The material for the study is the adverbial remarks, selected by the method of continuous sampling from the plays of Tom Stoppard. The article defines such basic notions as "dramaturgical discourse" and "paratext" of a drama, and also gives the classifications of adverbial remarks, taking into account their functional range and the distinguished feature. Contentually and expressively rich, the adverbial remark enhances the dialogue, polylogue or monologue and develops the plot, often acting as semantic attractors of the play. Realizing such stylistic functions as descriptive, explanatory, and characteristic, the remark connects with the lines and creates a single "fabric" of the drama, thus transforming the text of the play into a multidimensional, complex, and ambiguous dramaturgical work.

Keywords: drama discourse, paratext, author's remarks, adverbial remarks, adverbs of manner, semantic attractors in the paratext of a drama, remarks of the intonation characteristic of a line, psychologism.

REFERENCES

1. *Bochaver S.Yu.* Sintaksis i semantika remarki. O nekotoryh osobennostyah metayazyka teatra [Syntax and semantics of the remark. On some features of the meta-language of theatre]. Pod znakom «meta». Yazyki i metayazyki v prostanstve kul'tury [Under 'meta'. Languages and metalanguages in the space of culture]. 2011, pp. 334–341. (In Russian).

2. *Zhenett Zh.* Posvyashcheniya. Per., vstup. st., primech. L. Semenovoj [Dedications. Translated, preface, note by L. Semyonova]. *Antropologiya kul'tury* [Anthropology of culture]. 2004, no. 2, pp. 187–218. (In Russian).
3. *Zorin A.N.* Poetika remarki russkoj dramaturgii XVIII-XIX vekov. Avtoreferat dissertacii ... doktora filologicheskikh nauk: 10.01.01 [The Poetics of Mariva in Russian Dramaturgy in the 18th and 19th Centuries. D. in Philology : 10.01.01]. Saratov, STU Publ., 2008, 38 p. (In Russian).
4. *Kabykina Yu.V.* Ramochnyj tekst v dramaticheskom proizvedenii (A.N. Ostrovskij i A.P. Chekhov). Dissertaciya ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.08 [The Frame Text in a Dramatic Work (A.N. Ostrovsky and A.P. Chekhov). D. in Philology: 10.01.08]. Moscow, MSU Publ., 2009, 205 p. (In Russian).
5. *Kozlova L.A.* Funkcional'nyj diapazon anglijskix narechij i ih vklad v realizaciju osnovnyh funkcij yazyka [The functional range of English adverbs and their contribution to the basic functions of language]. *Kognitivnye issledovaniya yazyka* [Cognitive language research]. 2016, no. 24, pp. 378–387. (In Russian).
6. *Kubryakova E.S., Aleksandrova O.V.* Dramaturgicheskie proizvedeniya kak osobyj ob'ekt diskursivnogo analiza (k postanovke problemy) [Dramaturgical works as a special object of discourse analysis (to the problem statement)]. *Izvestiya RAN. Seriya «Literatura i yazyk»* [Izvestia RAN. Literature and Language Series], 2008, vol. 67, no. 4, pp. 4–10. (In Russian).
7. *Limanovskaya I.B.* Vzaimodejstvie angloyazychnogo dramaturgicheskogo diskursa s funkcional'nym potencialom avtorskoj remarki [The interaction of English-language dramaturgical discourse with the functional potential of the author's remark]. *Vestnik Samarskogo gos. un-ta* [Bulletin of the Samara State University], 2011, no. 1-1 (82), pp. 225–230. (In Russian)
8. *Nikolina N.A.* Remarki v tekste dramy. Filologicheskij analiz teksta. Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij [Remarks in the drama text. The philological analysis of the text. A textbook for students of higher education institutions]. Moscow, Akademiya Publ., 2003, 77 p. (In Russian).
9. *Nosov S.O.* Paratekst kak sredstvo konstruirovaniya hudozhestvennogo prostranstva v drame. Avtoreferat dissertacii ... kandidata filologicheskikh nauk : 10.01.08 [Paratext as a means of constructing artistic space in drama. D. in Philology : 10.01.08]. Tver, Tver State University Publ., 2010, 18 p. (In Russian).
10. *Pavi P.* Slovar' teatra [Theatre Dictionary]. Moscow. Progress Publ., 1991, 504 p. (In Russian).
11. *Titova E.V.* Dramaturgicheskij paratekst: k postanovke problem [Dramaturgical paratext: Towards a problem statement]. *Vestnik RGGU. Seriya «Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya»* [Bulletin of the Russian State University of Humanities. Literary Studies. Linguistics. Culturology], 2019, no. 2, pp. 30–40. (In Russian).
12. *Tolcheeva K.V.* Izuchenie dramaturgicheskogo parateksta v otechestvennoj nauke: problemy tipologii i vzaimodejstviya s dramaturgicheskim dialogom [The Study of Dramaturgical Paratext in Domestic Science: Problems of Typology and Interaction with Dramaturgical Dialogue]. *Vestnik MGU. Seriya «Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya»* [Bulletin of Moscow State University. Linguistics and Intercultural Communication Series], 2014, no. 2, pp. 125–129. (In Russian).
13. *Tolcheeva K.V.* Semantiko-strukturnye i funkcional'nye osobennosti parateksta v modernistskoj i postmodernistskoj dramaturgii: na materiale francuzskogo yazyka. Avtoreferat dissertacii ... kandidata filologicheskikh nauk : 10.02.05 [Semantic-structural and functional features of paratext in modernist and postmodernist drama: based on the French language. D. in Philology : 10.02.05]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2007, 24 p. (In Russian).
14. *Halizev E.V.* Teoriya literatury [Literary theory]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002, 438 p. (In Russian).
15. *Shlyahova M.M.* Koncept «obraz dejstviya» i sredstva ego yazykovoj reprezentacii v sovremennom anglijskom yazyke. Avtoreferat dissertacii ... kandidata filologicheskikh nauk : 10.02.04 [The concept "action image" and the means of its linguistic representation in modern English. D. in Philology : 10.02.04]. Barnaul, BGPU Publ., 2003, 19 p. (In Russian).
16. *Stoppard Tom.* After Magritte. London: Faber & Faber, 1971. 47 p.
17. *Stoppard Tom.* Arcadia. London: Faber & Faber, 1993. 144 p.
18. *Stoppard Tom.* Dirty Linen & New-Found-Land. New York: Grove Press, 1976. 55 p.
19. *Stoppard Tom.* Dog's Hamlet, Cahoot's Macbeth. London: Faber & Faber, 1980. 80 p.
20. *Stoppard Tom.* Every Good Boy Deserves Favor and Professional Foul. New York: Grove Press, 1994. 188 p.
21. *Stoppard Tom.* Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. New York: Grove Press, 2017. 128 p.
22. *Stoppard Tom.* The Real Inspector Hound and Other Plays. New York: Grove Press, 1998. 211 p.
23. *Stoppard Tom.* The Real Thing. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984. 81 p.

Received 22.02.2022

Shlyakhova M.M., Candidate of Philology, Associate Professor at Department of English Philology
 Altai State Pedagogical University
 Krupskoy st., 108, Barnaul, Russia, 656031
 E-mail: schlyahova.m@yandex.ru