

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

Факультет романо-германской филологии
Кафедра английской филологии

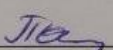
КУРСОВАЯ РАБОТА

ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОГО ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
ДИСКУРСА

Работу выполнила  М.В. Черняк

Направление подготовки: 45.03.01 Филология курс 2

Направленность (профиль) Зарубежная филология

Научный руководитель
канд. филол. наук, доц.  А.А. Подгорная

Нормоконтролер
д-р филол. наук, проф.  А.В. Зиньковская

Краснодар

2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1 Дискурс как общее понятие	5
1.1 Понимание дискурса в лингвистике	5
1.2 Дискурс и текст. Дискурс-анализ как инструмент исследования дискурса.	8
2 Основные аспекты драматургического дискурса	11
2.1 Драма и драматургия: сходства и различия	11
2.2 Драматургический дискурс как коммуникативное явление.....	13
3 Особенности английского драматургического дискурса.....	16
3.1 Драматургия У. Шекспира	16
3.2 «Пигмалион» Б. Шоу как новая ступень в развитии драматургического дискурса	21
3.3 Черты современного драматургического дискурса на примере мюзикла “Six”	24
Заключение	27
Список использованных источников	29

ВВЕДЕНИЕ

Драма, будучи одним из трёх основных родов литературы, развивалась на протяжении многих веков. Сама концепция театра как «места для зрелищ» с течением времени мало менялась. Театр берёт начало в далёком прошлом, восходя к религиозным обрядам самых ранних человеческих сообществ. Театр оставался театром вне зависимости от происходящих в мире событий, однако с развитием общества менялось его наполнение, его роль в жизни общества, менялось и то, что и как показывалось на сцене. Находясь на стыке литературы и театра, драма является неким «мостиком» из жизни написанной в жизнь реальную – на сцене оживают и становятся осязаемыми выдуманные автором герои, переживаемые ими события – более весомыми. Для существования театра в современном понимании необходимы автор (иногда он же режиссёр) оригинального текста, предназначенного для сцены, актёры, передающие авторскую задумку, и зрители, эмоционально вовлеченные в действие, но не принимающие в нём прямого участия. Именно с этой точки зрения интересен драматургический дискурс, как особенный вид дискурса, существующий только в театре и только в момент наблюдения за событиями на сцене.

Актуальность данной работы обусловлена тем, что проблема понимания дискурса является одной из наиболее важных в современном языкознании. Само понятие «дискурс» интересовало и интересует исследователей, являясь одним из центральных точек интереса лингвистики. С течением времени появляются всё более и более сложные социальные явления, часто затрудняющие ситуацию общения и понимания текста. Плодотворное протекание дискурса в любой среде, в том числе в сфере драматургии, зависит напрямую от осведомлённости участника дискурса о его основных законах и принципах, особенностях культуры места протекания общения.

Цель курсовой работы – рассмотреть основные особенности английского драматургического дискурса и их развитие и изменение с течением времени.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи:

- рассмотреть общее понятия дискурса в лингвистике;
- определить сходства и различия дискурса и текста;
- рассмотреть понятие дискурс-анализа как инструмента исследования дискурса;
- раскрыть понятие драматургического дискурса, рассмотреть законы его работы;
- определить различия между понятиями «драма» и «драматургия»;
- рассмотреть драматургический дискурс как коммуникативное явление;
- провести дискурсивный анализ драматургических произведений английских авторов разных эпох.

Объектом исследования является дискурс в широком его смысле, а также драматургический дискурс как его часть.

Предметом исследования являются особенности английского драматургического дискурса на основе произведений Уильяма Шекспира, Бернарда Шоу, а также Тоби Марлоу и Люси Мосс.

Решение поставленных задач предполагает использование следующих методов исследования:

- анализ литературы по теме исследования;
- лингвистическое наблюдение;
- интерпретация художественного текста.

Структура курсовой работы обусловлена целью и задачами исследования и включает в себя введение, три главы, заключение и список использованных источников.

1 Дискурс как общее понятие

1.1 Понимание дискурса в лингвистике

Дискурс как явление и понятие имеет долгую историю развития. Этимологически слово «дискурс» имеет латинские корни – *discursus*, что означает «беседа, разговор» [7, 9], и долгое время термин понимался как устное и письменное общение, острой необходимости в его выделении не было. Лишь в эпоху Возрождения, когда встал вопрос о генезисе древних текстов, а авторы перестали быть анонимными, понятие стало более актуальным. В наши дни дискурс является одной из центральных проблем рассмотрения лингвистики.

Термин «дискурс» полисемичен. Чёткого и общепризнанного определения дискурса, охватывающего все случаи его употребления, не существует, поскольку само понятие находится в междисциплинарном пространстве. По этой причине видим целесообразным привести несколько определений данного термина.

Как было сказано ранее, первые упоминания относятся к V в. н.э., когда латинское слово *discursus* означало «беседа, разговор» [9]. Несмотря на довольно однозначное значение слова, *discursus* имел больший уклон в философию, нежели в лингвистику. Многие исследователи до сих пор отталкиваются именно от такой трактовки, хотя термин имеет куда более широкое значение, чем непосредственно речевой акт.

Дискурс рассматривается как связный текст, протекающий одновременно с и зависимо от внешних и внутренних факторов; это «речь, погружённая в жизнь», отмечает Н. Д. Арутюнова [2]. Именно поэтому его анализ невозможен без комплексного рассмотрения всех сопутствующих ему факторов, как то: социокультурные, прагматические, лингвистические и другие. С близкой этой позиции дискурс понимается как общение людей, рассматриваемое с точки зрения их принадлежности к той или иной

социальной группе [12], поскольку именно социальные факторы более всего влияют на протекание дискурса. В речи людей разных социальных статусов и групп прослеживаются присущие только им особенности речи. Эти особенности могут быть связаны не только с тем, какие языковые средства использует человек, но и с совершенно незаметными на первый взгляд особенностями языкового поведения и психики. Иными словами, дискурс – это совокупность вербальных и невербальных высказываний, сформированная в результате взаимодействия общающихся со своим особым концептуальным миром, с учётом экстралингвистических факторов их порождения и восприятия [24]. В этой связи, считаем данную трактовку термина наиболее подходящей к теме исследовательской работы.

В зависимости от толкований термина существует множество типологий дискурса по различным признакам. При рассмотрении дискурса как общения людей разных социальных групп В. И. Карасик выделяют следующие типы:

- персональный (лично-ориентированный);
- институциональный [12].

Персональный тип предполагает, что говорящий выступает как личность, наделённая уникальными качествами, раскрывающимися в процессе общения изнутри [12].

Персональный тип в свою очередь подразделяется на бытовой и бытийный. Бытовой дискурс характеризуется зависимостью от ситуации, спонтанностью, нарушением структурного выражения высказывания. Бытийный же дискурс является основной чертой литературных произведений; в них производится попытка наиболее полно раскрыть внутренний мир человека, чего обычно не происходит, если речь идёт о бытовом дискурсе [12].

Институциональный дискурс является общением в заданных рамках. Рамки очерчиваются в зависимости от ситуации общения и института, при котором оно происходит [12]. Эти рамки нерушимы, их невозможно обойти или изменить, поскольку чаще всего они имеют формальную фиксацию.

Кроме ситуаций общения, дискурс также можно рассмотреть в сферах общения. Одним из критериев классификации дискурса является ориентированность на реципиента [15]. Так, можно выделить следующие типы дискурса:

- политический дискурс;
- исторический дискурс;
- медиадискурс;
- дискурс среды обитания;
- дискурс ритуалов, традиций, носящих эмоциональный характер;
- дискурс тела;
- арт-дискурс, в том числе драматургический дискурс [15].

Этот далеко не полный список может быть дополнен, поскольку социальные сферы весьма неоднородны и исторически изменчивы, потому велика вероятность их слияния и деформирования с течением времени.

Как уже было сказано, значительное влияние на дискурс оказывает среда, в том числе – культурная: дискурс отличается в разных странах и культурах, везде имеет свои особенности, связанные с менталитетом или другими культурными установками, связанными с употреблением языка. Так, О. А. Сулейманова выделяет следующие особенности англоязычного дискурса:

- опора на факты и аргументы (проверенные источники) для придания максимальной объективности высказыванию;
- позитивная установка (*positive thinking*) – стремление носителей языка по возможности избегать негативных высказываний, заменяя их позитивными конструкциями;
- политкорректность – нейтральный, толерантный по отношению к членам социума язык;
- простота – избегание абстрактных понятий, широких обобщений и ненужных аллюзий;

– практическое отсутствие различий между терминологическим и нетерминологическим языком [23].

Это самые общие черты англоязычного дискурса, выделенные Сулеймановой на основе наблюдения за языком и ситуациями общения. Хотя автор в большей мере говорит о них в контексте языка последнего десятилетия, считаем справедливым предположить, что эти особенности складывались долгие годы до нашего времени, и, читая тексты, например, прошлого столетия, мы скорее всего сможем найти их и в них.

1.2 Дискурс и текст. Дискурс-анализ как инструмент исследования дискурса.

Термины «дискурс» и «текст» довольно близки по своему значению, однако не тождественны друг другу.

Для языкознания текст – самый важный предмет исследования. Без текста невозможно исследовать язык, поскольку непосредственно сам язык недоступен наблюдению и исследованию. Обычно под текстом понимается объединённая смыслом последовательность языковых знаков [1]. Исходя из этого, можно судить о линейной природе текста. Он рассматривается непосредственно как законченный результат языковой деятельности, не подразумевающий и не включающий в себя понимание текста читающим или слушающим. Эта особенность делает текст статичным и неизменным во времени и в зависимости от времени.

Дискурс же более широкое понятие, текст – его компонент. Как уже было оговорено, дискурс – это связный текст, рассматриваемый в совокупности с неязыковыми факторами, поэтому дискурс стоит рассматривать как языковую единицу, включающую в себя как процесс речевой деятельности, так и её результат. В этой связи дискурс также трактуют как коммуникативное событие [1], то есть он, в отличие от текста, имеет участников, активных или пассивных. Из этого также следует, что дискурс нацелен на живую аудиторию, поскольку он происходит «здесь и сейчас».

Живое протекание дискурса делает его, с одной стороны, многосторонним, с другой – ограниченным во времени и пространстве, поскольку чаще всего он включает в себя ограниченное количество участников, в то время как установить количество читающих текст невозможно.

Итак, можно установить некоторую взаимозависимость текста и дискурса: любой дискурс – это текст, но не любой текст – дискурс. Дискурсом текст становится в тот момент, когда он вступает в реакцию с аудиторией.

На основе лингвистики, социологии, психологии и других наук сформировался дискурс-анализ, или дискурсивный анализ.

Дискурс-анализ – это совокупность подходов к критическому исследованию дискурса, которые рассматривают его в отношении понимания текста людьми, а также при социальных изменениях в обществе [11]. Это междисциплинарная область знания, которую наряду с лингвистами изучают социологи, психологи, литературоведы и другие учёные.

Дискурсивный анализ – сравнительно молодая дисциплина, поэтому нельзя выделить каких-либо общих устоявшихся подходов, тем не менее это некоторые из них:

- лингвистические и психологические;
- анализ бытового диалога;
- кратологические;
- семиотические, рассматривающие дискурс как культурный код;
- социо-коммуникативные;
- постмодернистские;
- критический дискурс-анализ [11].

Критический дискурс-анализ является одним из наиболее важных. В нём дискурс рассматривается как совокупность социальных практик, обладающих семиотическим содержанием [11], то есть явление дискурса исходит в первую очередь из созданных таким же способом установок. Из этого следует цель дискурсивного анализа – установка социального контекста, находящегося за

устной и письменной речью (или в их содержании), а также исследование взаимосвязи между языком и общественными явлениями [20].

В настоящее время дискурс-анализ является вполне самостоятельным научным направлением, находящимся, однако, в междисциплинарном поле.

2 Основные аспекты драматургического дискурса

2.1 Драма и драматургия: сходства и различия

Необходимо определить, что из себя представляет драма. Отсутствие полной ясности в определении этого понятия позволяет рассматривать его двояко: в качестве рода литературного произведения и вида искусства [10].

Самое общее определение драмы следующее: драма – это род литературы, принадлежащий одновременно театру и литературе [22]. В этих особенностях и состоит формальное отличие драмы от эпоса и лирики – действия драмы изображаются в их протекании, в момент их совершения, в то время как эпические произведения в основном описывают уже произошедшие события; драма раскрывает мотивы и цели персонажей, лирика – внутренний мир, эмоции и чувства. Это довольно строгое и грубое разделение, традиционно принятое в литературе, однако, по нашему мнению, довольно часты случаи «смешения» данных черт.

Драма также понимается как текст (произведение), написанный для ролей в диалоговой форме, в основе которого лежит конфликт [26], как правило, не имеющий сверхличного характера. Его специфику составляют сюжетность, конфликтность действия и его членение на сценические эпизоды, сплошная цепь высказываний персонажей, отсутствие повествовательного начала [22]. Авторская речь в таких произведениях минимальна – сводится к краткому описанию действующих лиц, их действий и места действия. Сюжет составляют главным образом диалоги персонажей и их взаимодействие. Это связано в основном с тем, что тексты предназначены для исполнения на сцене, а не для обычного чтения. К тому же, часто авторы, как, например, Уильям Шекспир, сами имеют возможность быть режиссёрами собственных произведений, поэтому излишнее описание будет только усложнять текст. Несмотря на то, что автор как писатель всё ещё может использовать все доступные ему языковые средства, их разнообразие весьма ограничено:

изображение действия в момент его протекания накладывают определённые рамки, не позволяющие (или сильно ограничивающие) использование языковых средств. И тем не менее, слово в драме имеет куда более сильное значение: оно не только «мост между двумя действиями» - оно само действие, более острое и чёткое, нежели действие физическое [5]. И. О. Чистюхин называет действие «имитацией человеческого поведения», отражаемой в пьесе [26]. Благодаря действенной структуре диалога, будь то «действие-поступок» или «действие-слово» [5], драма имеет одновременно как литературную природу, так и сценарную, то есть является руководством к действию для участников постановки произведения на сцене.

Одним из серьёзных ограничений, долго составляющих основу классической драмы, стало правило трёх единств:

- единство действия – выделение одной сюжетной линии, сведение к минимуму линий второстепенных;
- единство места
- единство времени – протекание действия в короткий промежуток времени [22].

Даже сейчас данные правила так или иначе продолжают действовать, однако заметно отклонение от них. Такие разграничения также связаны с особенностями драмы как рода литературы, поскольку она более театральна, чем литературна. Стоит отметить, что данные правила, скорее, несут технический смысл: на сцене будет крайне трудно полно показать действие с большим количеством второстепенных линий повествования, разворачивающихся в разных местах и в разное время.

Существует множество жанров драматических произведений, основные из них:

- трагедия, изображающая непримиримый жизненный конфликт, как правило, с печальным финалом;
- комедия, в которой ситуации, характеры и действия поставлены комично, часто с сатирой и юмором;

– мелодрама, раскрывающая духовный мир персонажей, основываясь на сильных контрастах добра и зла, любви и ненависти и других;

– водевиль, представляющий собой комедийную пьесу с песнями и танцами;

– фарс, являющийся комедией лёгкого содержания, часто с изображением забавных ситуаций и скандалов.

Рассмотрим понятие «драматургия». Несмотря на то, что многие трактовки приравнивают его к понятию «драма», они имеют существенные отличия, и, следовательно, не могут быть тождественны друг другу. Так, И. О. Чистюхин предлагает отделять их, основываясь на том, что драматургия это не род литературы и не литературно-художественная форма, но литература театральных возможностей [26]. Драматургия рассматривается как совокупность всех когда-либо написанных драматических произведений [22], а не как самостоятельный жанр. В отличие от драмы, драматургия не наделена эстетическими качествами и содержанием. В более широком смысле, драматургия – это теория и искусство построения драматического произведения [26], то есть её позиция в соотношении с драмой несколько выше. С этой точки зрения, драма – жанр драматургии.

2.2 Драматургический дискурс как коммуникативное явление

Как было установлено ранее, драматургический дискурс – один из типов дискурса, возникающий в сфере драмы и драматургии.

В самом общем виде драматургический дискурс – это, как уже было сказано, сложное коммуникативное явление, вбирающее в себя не только текст драматургического произведения, то есть лингвистические знаки, но и паралингвистические факторы, необходимые для полноценного понимания произведения, то есть экстралингвистические знаки [13]. Иными словами, дискурс в драме – это сообщение точки зрения и речевой механизм того, кто её обуславливает [26].

Необходимо разделять понятие драматургического дискурса и драматургического текста, поскольку между ними имеется коренное различие. Ранее мы установили взаимозависимость текста и дискурса. В драме «говорить» значит «действовать» [26] – это позволяет сделать речь персонажей не просто инструментом общения, но полноценным участником драмы. Именно в такой трактовке речи драматургический дискурс коренным образом отличается от текста, поскольку в тексте как таковом нет отдельного выделения речи персонажей, кроме структурных единиц, которые лишь позволяют читателю понять, кем была произнесена речь. Как только мы отходим от структуры и придаём словам более глубокое значение, учитывая контекст произведения, тогда мы можем говорить о драматургическом дискурсе, драматургический текст – лишь его составная часть.

Поскольку драматические произведения являются также произведениями искусства, то есть несущими определённую культурную или эстетическую ценность, можно говорить о драматургическом дискурсе как о дискурсе художественном. Художественный дискурс – это совокупность вербальных высказываний, сформированных в результате взаимодействия автора и читателя (слушателя), учитывая эстетические факторы возникновения этих высказываний [24]. Так, взаимодействие участников художественного дискурса можно описать схемой «автор – текст – читатель». Вне этих отношений существование художественного дискурса невозможно. Одним из основных отличий дискурса художественного произведения от других типов дискурса является цель, которую он подразумевает: писатель посредством своего произведения осуществляет попытку воздействия непосредственно на «духовное пространство» читателя как реципиента с целью воздействия на него и внесения некоторых изменений [8]. По своей структуре художественный дискурс имеет многообразный и неоднородный характер, он как бы состоит из большого количества «поддискурсов», которые и создают многообразие всего произведения [8].

Говоря о природе драмы – нахождении её на стыке театра и литературы – стоит отметить, что такое её положение значительно влияет на драматургический дискурс. Поскольку пьесы, являясь литературными произведениями, предназначены для постановки на сцене, то участников дискурса будет намного больше. Если художественный дискурс работает по вышеупомянутой схеме, то сценический дискурс больше можно описать схемой «автор – текст – режиссёр – сценарист – сцена – актёр – зритель». Это лишь гипотетическая схема, которая может быть дополнена, поскольку в постановке пьес на сцене обычно принимает участие большее количество людей. Исходя из этого, можем сделать вывод, что драматургический дискурс открыт для интерпретаций куда больше.

П. Пави выделяет следующие характерные черты драматургического (сценического) дискурса:

- дискурс нестабилен, поскольку участники постановки могут вносить свои коррективы в произведение (намеренно или неосознанно);
- дискурс сценичен и пластичен;
- воплощение дискурса в жизнь позволяет выявить в произведении те детали и подробности, которые в противном случае остались бы незаметными;
- дискурс более или менее диалектичен и связан с изменениями драматической ситуации [18].

Итак, драматургический дискурс является весьма живым и подвижным за счёт специфики возникновения ситуации общения. В отличие от других видов дискурса, на драматургический дискурс и его течение оказывает значительное влияние те люди и стадии, через которые проходит художественное произведение прежде, чем быть поставленным на сцене.

3 Особенности английского драматургического дискурса

3.1 Драматургия У. Шекспира

Творчество Уильяма Шекспира внесло значительный вклад в развитие не только английской литературы, но мировой литературы в целом. Его произведения читаются повсеместно. Кроме того, он послужил примером для последующих писателей и поэтов по всему миру. Авторству Шекспира принадлежит 38 пьес, 154 сонета, 4 поэмы и 11 апокрифов, дошедших до наших дней [17].

У. Шекспир родился 23 апреля 1564 г. и большую часть своей жизни провёл в провинциальном городе Стратфорд-апон-Эйвон. Жизнь в этом месте давала возможность тесного общения с народом, от которого Шекспир усвоил английский фольклор и богатство народного языка, что позже значительно повлияло на его творчество [17]. Его ранние пьесы в основном относятся к комедиям, в которых человек выступает как кузнец собственного счастья [17] и которые, тем не менее, полны драматических конфликтов и даже трагических мотивов, и хроникам. «Комедия ошибок» (The Comedy of Errors), «Укрощение строптивой» (The Taming of the Shrew), «Сон в летнюю ночь» (A Midsummer-Night's Dream) – одни из самых известных комедий Шекспира [16]. Влияние комедий также чувствуется в трагедиях, таких как «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet), в основном за счёт темы любви и комичных образов некоторых персонажей; тем не менее, в основе пьесы лежит трагическое начало в довольно необычном для драмы ключе – в столкновении личности со внешними факторами, а не во внутренней борьбе человека. Пьесы Шекспира активно ставились на сцене ещё при его жизни, и даже сейчас они не утратили своей популярности. Одной из самых популярных для постановки и экранизации пьес считается трагедия «Гамлет» (The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark). Стоит отметить, что Шекспир часто брал за основу своих произведений уже существующие в литературе и народном фольклоре

сюжеты, давая им сценическую обработку. Так, и «Ромео и Джульетта», и «Гамлет» имеют свои литературные прототипы [17].

Рассмотрим некоторые особенности драматургического дискурса на основе произведений Шекспира.

Структура его пьес – классический образец драматургической постановки, сохранившийся до наших дней: разделение на акты и действия, диалоговая форма общения персонажей, авторские ремарки, дающие указания постановщикам и актёрам и очерчивающие сцену для читателя. Кроме того, Шекспир обращается к классической древнегреческой пьесе, вводя в повествование хор, который, тем не менее, не является полноценным действующим лицом, в отличие от такового в некоторых произведениях древнегреческой драматургии. Стоит отметить, что хор (chorus) всё же указан в списке действующих лиц. В трагедии «Ромео и Джульетта» с хором не взаимодействуют персонажи, он обращён исключительно к зрителю и поясняет происходящее на сцене. Примечательно, что как только персонажи полноценно раскрыты и более самостоятельны, способные сами двигать сюжет (начиная с Акта II), хор полностью исчезает из произведения. В «Гамлете» хор и вовсе отсутствует.

Особую роль играет форма повествования. В своих трагедиях Шекспир использует одновременно лирику и прозу в речи персонажей, наделяя данный приём особым смыслом. Чаще всего проза используется в сценах обыденной, повседневной жизни или в комичных сценах, как, например, в разговоре двух могильщиков в «Гамлете» (Акт V, сцена I):

OTHER. Will you ha' the truth on 't? If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out o' Christian burial.

GRAVEDIGGER. Why, there thou sayst. And the more pity that great folk should have count'nance in this world to drown or hang themselves more than their even-Christian [29].

Это бытовой разговор обычных людей, здесь не идёт речь о каких-либо глубоких переживаниях и эмоциях. Использование в этой сцене прозы,

возможно, даже является способом выразить некую авторскую позицию, чего возможно достичь с помощью стихотворного текста, однако восприниматься оно будет уже иначе.

Говоря о структуре и форме повествования, необходимо упомянуть ещё одну особенность построения сюжета в пьесах Шекспира. Можно заметить частый приём – «театр в театре», который в контексте дискурса имеет весьма важное значение. Этот приём соотносится с приёмом «текста в тексте» [19], следовательно, мы можем говорить о метатекстовости произведений Шекспира. В этом состоит специфика театральности его пьес. Так, зрители «Гамлета» наблюдают одновременно за тремя театральными постановками (Акт III, сцена II):

- за трагедией Шекспира;
- за пьесой Гамлета «Мышеловка»;
- за пьесой «Убийство Гонзаго».

Учитывая это, можно сказать, что персонажи пьесы имеют двойственные роли: с одной стороны, они те, за кем наблюдают зрители «Гамлета», то есть действующие лица пьесы; с другой стороны, они же наблюдатели. В обоих случаях они становятся участниками дискурса, но их роли смещаются. Гамлет же предстаёт одновременно и главным героем произведения, и автором «текста внутри текста». Как и Шекспир в свои пьесы, Гамлет вложил в «Мышеловку» собственный смысл. Даже само название пьесы, которое Гамлет, скорее всего, выбрал сам, отображает её суть и цель – уличить короля-убийцу в преступлении.

Конечно, основа пьес – это язык. Язык Шекспира весьма отличается от современного английского языка – это ранний новоанглийский, особенностями, делающими текст трудным для восприятия современного читателя или зрителя. Самое явное – устаревшие местоимения “thou” (thee, thine, thy) и “you” (yours) в значениях «ты» и «вы» и их склонениях соответственно, “’tis” (сокращение “it is”) и специфичные окончания глаголов второго лица, как то: “Tis well thou art not fish, if thou hadst, thou hadst been poor

John” («Ромео и Джульетта», акт I, сцена I). Это привычный для шекспировских времён язык, понятный, без сложных слов и терминов, тем не менее, Шекспир часто придумывал, заимствовал или «конструировал» новые слова, используя различные суффиксы и префиксы, а также соединяя уже существующие слова.

Действие также полно невербальных знаков. Так, например, в пьесе «Ромео и Джульетта» (Акт I, сцена I) вызов на драку бросается не словами, но оскорбительным жестом: “Do you bite your thumb at us sir?” Закусывание большого пальца считалось непристойным жестом в елизаветинской Англии, Шекспир использовал его, чтобы показать жизнь в тексте. Конечно, подобные детали теряются при переводе на другие языки ввиду различия культурных кодов. Так, например, английский праздник “Lammas-tide” на русский язык был переведён как «Петров день» (Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник). Оба праздника религиозные, связаны с плодородием и урожаем, что можно соотнести со взрослением Джульетты (в этот день ей исполняется 14 лет), но из-за культурных различий восприятие меняется – даже дата дня рождения Джульетты из-за перевода будет пониматься неправильно. Здесь и возникает относительная свобода зрительской интерпретации текста и действия, на что также влияет и обстановка – помещение, сцена, подбор декораций и костюмов.

Стоит сразу отметить, что Шекспир писал исключительно для сцены, никогда не предполагая, что его произведения будут читать, как обычную литературу [16]. Являясь одновременно автором и режиссёром собственных постановок, Шекспир был волен опускать описательные подробности появления героев на сцене, поскольку он мог лично указать, каким образом герой должен выйти и какие действия сделать. Именно поэтому авторские ремарки в текстах Шекспира весьма редки и коротки: существует только сцена, на которую постепенно выходят персонажи (“Enter Romeo alone”), а действия описываются также одной ёмкой фразой (“Music plays and they dance”). Кроме того, в тексте нет никаких описаний декораций и костюмов, лишь обозначения мест действия. Это связано с тем, что Шекспир точно знал,

на какой сцене будет происходить действие, и учитывал особенности театрального зала. Эталоном сцены, на который опирался Шекспир, вероятно, была сцена театра «Глобус» – классического для того времени образца театра. Особенности сцены данного театра обусловлены даже некоторые сюжетные моменты, как, например, вынос тел в «Гамлете», акт V, сцена II:

FORTINBRAS. Let four captains
 Bear Hamlet like a soldier to the stage <...>
 Take up the bodies [29].

Решение унести актёров со сцены, вероятно, было обусловлено отсутствием занавеса, то есть невозможностью окончить сцену, закрыв героев от зрителя, как видно на рисунке 1.

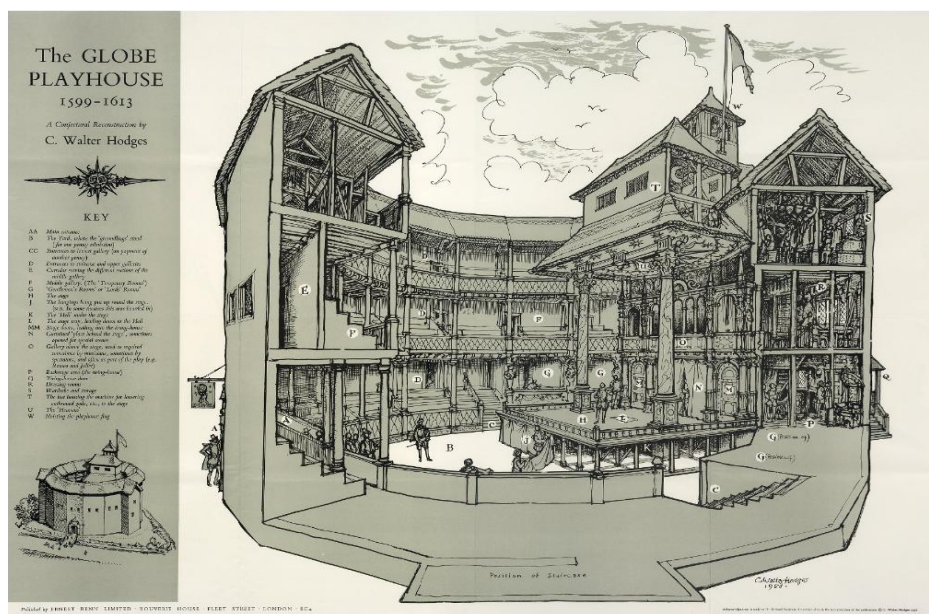


Рисунок 1 – Реконструкция театра «Глобус» на основе археологических и документальных свидетельств

Исходя из этого, можно сделать вывод, что полноценное понимание действий пьес Шекспира без знания об устройстве сцены и окружения практически невозможно – написанный текст попросту не даёт этого сделать. Конечно, отличия в сценах разных театров, где ставится произведение, позволяют постановщикам немного подкорректировать исходный текст и добавить в него что-нибудь новое. Именно с этой точки зрения особенно сильно выделяется, пожалуй, главная особенность английского

драматургического дискурса, фундамент для развития которого был заложен Уильямом Шекспиром.

3.2 «Пигмалион» Б. Шоу как новая ступень в развитии драматургического дискурса

Джордж Бернард Шоу – один из самых видных драматургов XIX-XX веков. Это страстный публицист, борец за свободу народа, который возвеличивал человеческую природу [21]. Шоу положил начало интеллектуального театра, воспитывающего сознание и разум зрителей. Он написал 63 пьесы, а также романы, критические произведения, эссе.

Бернард Шоу родился 26 июля 1856 года в Дублине, Ирландия. Он был одиноким ребёнком, увлечённым книгами. Школьное обучение давалось ему трудно, но он старался навёрстывать знания в библиотеке, с удовольствием читал Шекспира и Диккенса [14]. Сам он называл школьную жизнь «самым вредным этапом» в его жизни. Так и не окончив школу, Шоу сначала проработал клерком в торговой фирме, а спустя время стал театральным и музыкальным критиком, выпуская статьи в газетах *The Pall Mall Gazette* и *The Star Newspaper* [14, 21]. Он писал романы, которые не были успешны: “*Cashel Byron's Profession*”, “*Love Among the Artists*”, “*The Irrational Knot*” и другие. Настоящая слава пришла к Бернарду Шоу, когда он начал писать для театра. Глубокие и остроумные пьесы вызывали бурные отклики [21]. Шоу достигал такого результата, поскольку не сдерживал себя в изображении различных проблем. Он считал необходимым называть вещи своими именами и показывать их такими, какие они есть на самом деле, без прикрас и без утайки – это главное отличие его пьес, выделяющих автора среди всех остальных драматургов. «Пигмалион» (*Pigmalion*) считается самой успешной и самой популярной его пьесой, в которой он сохраняет установленные Шекспиром традиции, однако добавляет новых деталей и особенностей, оживляющих произведение.

Новаторство пьесы проявляется в первую очередь в её жанровых особенностях. Сам автор называет её «A Romance in Five Acts», таким образом помещая произведение между двумя родами литературы – эпосом и драмой [6]. Как и Шекспир, Бернард Шоу строит произведение на основе классической для пьес структуре. Как уже было сказано, это диалоговая форма общения персонажей, разделение на акты, авторские ремарки. Тем не менее, Шоу нарушает эти традиционные каноны на уровне формы и содержания. Если произведения Шекспира весьма «закостенелые» в плане описаний действий, то Шоу добавляет «сценичности» уже непосредственно в сам текст: в начале каждого акта появляется подробное описание окружения и ситуации, а реплики героев сопровождаются развёрнутыми авторскими ремарками, не только поясняющими то, с какими эмоциями была произнесена реплика, но и зачастую описывающими персонажа. Например, открывающее описание сцены в акте I:

“Covent Garden at 11.15 p.m. Torrents of heavy summer rain. Cab whistles blowing frantically in all directions. Pedestrians running for shelter into the market and under the portico of St. Paul’s Church, where there are already several people, among them a lady and her daughter in evening dress. They are all peering out gloomily at the rain, except one man with his back turned to the rest, who seems wholly preoccupied with a notebook in which he is writing busily” [31].

А также реплики персонажей, сопровождающиеся обширными авторскими ремарками:

“THE FLOWER GIRL [picking up her scattered flowers and replacing them in the basket] There's manners f' yer! Te-oo bunches o voylets trod into the mad. [She sits down on the plinth of the column, sorting her flowers, on the lady's right. She is not at all an attractive person. She is perhaps eighteen, perhaps twenty, hardly older <...>]” [31].

Стоит отметить, что практически каждая реплика персонажей сопровождается подобными ремарками. Примечательно также, что в тексте отсутствует традиционный для пьес список действующих лиц в начале

произведения – герои появляются в повествовании подобно тому, как это происходит в романах, то есть без предварительной «подготовки» читателя. Это разительно отличается от шекспировского текста, в котором действия описывались кратко или не описывались вовсе. «Пигмалион», в отличие от «Ромео и Джульетты» или «Гамлета», можно читать в отрыве от сцены, не видя перед собой актёров и действия, поскольку всё уже описано самим автором. Интересно также наличие предисловия (preface), в котором Шоу размышляет о фонологических и графических особенностях языка, и послесловия (sequel), являющееся своеобразным эпилогом, которые обычно несвойственны драме. Следовательно, можно судить о том, что драматургический дискурс в данном случае работает по схеме «автор – текст – читатель», поскольку сам текст достаточно самостоятелен, чтобы не зависеть от сцены и при этом быть полно воспринятым читателем.

Самой главной особенностью «Пигмалиона» можно считать его уникальный язык. В отличие от высокого, но скованного, то есть одинакового для каждого персонажа, языка шекспировских героев, представлен более живым и лаконичным: герои не используют в своей речи сложных конструкций, полных метафор и выражений чувств – это более современный английский язык, употреблённый в бытовых ситуациях. Были приняты интересные решения: Шоу текстом передаёт звучание кокни, лондонского просторечия, что является отличительной чертой главной героини и основным двигателем сюжета. Шекспир, если бы ему пришлось описывать такую речь героя, скорее всего, не стал бы намеренно писать слова неправильно. Конечно, это теряется при переводе, ввиду особенностей самого языка: на русский язык, например, невозможно адекватно перевести речь Элизы Дулиттл с сохранением оригинальной фонетики. Её речь в авторском замысле является неотъемлемой характеристикой персонажа, поэтому невозможно пренебречь этой деталью. Сравнение исходного текста и его перевода приведено в таблице 1.

Таблица 1 – Сравнение оригинального текста и перевода «Пигмалиона»

Оригинальный текст, Б. Шоу	Перевод, П. В. Мелкова, Н. Л Рахманова
THE FLOWER GIRL. Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them?	Цветочница. Ага, так это ваш сынок? Хороша мамаша! Воспитала бы сына как положено, так он бы побоялся цветы у бедной девушки изгадить, а потом смыться и денег не заплатить. Вот вы теперь и гоните монету!
THE FLOWER GIRL. Good enough for ye—oo. Now you know, don't you? I'm come to have lessons, I am. And to pay for em too: make no mistake.	Цветочница. Как при чём? При том, что я пришла брать уроки. Теперь расчухали? И платить за них собираюсь, не сумлевайтесь!

Чтобы сохранить отличие речи Элизы от литературной, переводчики использовали весьма грубые и просторечные слова, такие как «мамаша», «изгадить», «гоните», «расчухали» в значении «поняли» и другие [4]. Также была предпринята попытка передать и плохое произношение героини с помощью неправильного написания слова «сомневайтесь» – «сумлевайтесь» – что уже больше похоже на то, как написал Шоу, однако в точности передать смысл не получается, поскольку подобного произношения в русском языке не существует.

Вот и получается, что за пределами Лондона, без определённых знаний особенностей английского языка, произведение с одной стороны скованно в рамках одной культуры, а с другой – свободно для межкультурной интерпретации, поскольку то, как пьеса будет воспринята зрителем, здесь в первую очередь зависит от работы переводчиков и самих актёров.

3.3 Черты современного драматургического дискурса на примере мюзикла “Six”

«Пигмалион» позднее, уже после смерти автора, получил адаптацию как мюзикл, что прославило пьесу ещё сильнее.

Мюзикл как жанр – новая веха в развитии драматургического дискурса. Он расширил привычные границы театрального искусства, сделав представление более эмоциональным и эффектным, простым для понимания. Это относительно новый, молодой и развивающийся жанр, которому свойственно равноправие музыкальной и драматургической основы, поскольку при создании мюзикла, как и при классической театральной постановке, особую роль играет литературный материал [25]. Мюзикл изначально сформировался как жанр, ориентированный в большей степени на исполнителей, обладающих универсальными возможностями и всесторонней одарённостью [25]. Это связано с тем, что сами исполнители играют куда бóльшую роль в мюзикле, поскольку он изначально полностью нацелен именно на просмотр на сцене, а не на чтение, как другие драматургические произведения.

Мюзикл “Six” Тоби Марлоу и Люси Мосс в этом плане довольно специфичен. Это мюзикл в жанре комедийного поп-концерта, с одной стороны, обладающий всеми признаками пьесы, с другой – находящийся в музыкальной сфере. Задумка представления – разрушить зрительское ожидание от жён Генриха VIII, судьбы которых были заключены в ёмкую считалочку “Divorced, Beheaded, Died. Divorced, Beheaded, Survived”.

Если герои Шекспира и Шоу находились в одном времени и пространстве, вели себя и звучали подобающе указанному времени и месте, то здесь, рассказывая о своей жизни, героини используют несвойственные для них современные слова и выражения, некоторые из которых относятся даже больше к интернет-общению, а не к повседневной речи: “You’re a nice guy. I’ll think about it, maybe, XO, baby” (“XOXO” – интернет-аббревиатура, означающая «целую обнимаю»). Такой вербальный выход из исторических рамок, помещение действие в несвойственный для времени формат поп-концерта, создаёт весьма специфичную картину, определить место действия которой невозможно – герои одновременно находятся в XVI и XXI веке,

превращая происходящее в абсурд, за которым, тем не менее, интересно следить.

Структуру мюзикла составляют не только музыкальные номера, но и короткие сцены диалогов между ними. В основном эти диалоги являются связкой для новой песни, как и сами песни также можно рассматривать как часть диалогов, их продолжение. Примечательно также, что мюзикл не имеет формального деления на акты и сцены. Таковым, тем не менее, можно считать песни и связанные с ними диалоги.

Герои общаются не только между собой, но и обращаются к зрителям, часто с иронией: “Remember us from your GCSEs?” Королевы активно общаются с аудиторией, даже предлагая ей некий конкурс, что ложится в основу дальнейшего сюжета:

“Katherine Howard: So <...> we’re going to hold a little contest for you.

Anne Boleyn: And the rules are simple:

Catherine Parr: The queen who was dealt the worst hand,

Jane Seymour: The queen with the most hardships to withstand,

Anna of Cleves: The queen who everything didn’t really go as planned,

Queens: Shall be the one to lead the band!”

Это принципиально новый способ общения с аудиторией. Раннее хор в античной драме лишь был неким рассказчиком, позволяющим действию происходить на сцене и поясняющим его. Обращение королев к зрителю можно сравнить с этим же хором, однако здесь оно имеет совершенно другую функцию – превращение зрителя в участника сценического общения, при котором он становится полноценным участником шоу, своего рода таким же актёром, что и на сцене.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев в данной работе понятие дискурса и связанные с ним косвенные понятия, мы приходим к выводу, что это явление весьма неоднозначно. Дискурс представляет собой сложное и многомерное явление, находящее себя в междисциплинарном пространстве, что объясняет различные дефиниции данного термина. Изучением дискурса занимается дискурс-анализ, или дискурсивный анализ, так же находящийся вне какой-либо дисциплины и одновременно являющийся частью всех дисциплин. Исследователи выделяют множество типологий дискурса, зависящих от сферы его употребления. Дискурс также неразрывно связан с текстом, хотя и имеет принципиальные от него отличия, являясь более общим понятием, вбирающим в себя текст.

Мы выяснили, что понятие драмы коренным образом отличается от понятия драматургии. В более широком смысле, драматургия – это теория и искусство построения драматического произведения, и соответственно, в отличие от драмы, не подразделяется на жанры. Драматургический дискурс – это сложное коммуникативное явление, вбирающее одновременно и текст драматургического произведения, и экстралингвистические факторы, необходимые для его понимания. Драматургический дискурс коренным образом отличается от иных видов дискурса, поскольку включает в себя куда большее количество участников, способных влиять на процесс общения, чем любой другой дискурс.

Рассмотрев произведения У. Шекспира, Б. Шоу и Т. Марлоу и Л. Мосс, мы наглядно увидели, каким образом формируется драматургический дискурс и какие факторы, связанные с содержанием пьес и задумками авторов, влияют на этот процесс. Мы убедились, что многое также зависит от адаптации текстов, то есть от того, какой вклад внесли участники постановки и как это повлияло в итоге на зрительское восприятие.

Были выявлены основные особенности английского драматургического дискурса:

– особая структура, состоящая не только из диалогов или монологов (с точки зрения произнесения реплик), но и из различных нелингвистических кодов, будь то жесты, эмоции, движения и другое;

– существование произведения прежде всего в восприятии зрителя. В этом смысле зрителем может выступать не только непосредственно сам смотрящий постановку на сцене, но и любой участник постановки, поскольку он также по-своему интерпретирует авторскую задумку;

– возможность «двойственного восприятия». Между прочтением пьесы и просмотром её на сцене существует существенная разница.

Конечно, с течением времени мы будем только наблюдать за дальнейшими изменениями драматургического дискурса, но уже заметны те его аспекты и особенности, которые закладывались годами, и которые, несомненно, повлияют на развитие дискурса в будущем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1 Алефиренко, Н. Ф. Текст и дискурс: учебное пособие / Н. Ф. Алефиренко, М. А. Голованёва, Е. Г. Озерова [и др.]. – М. : ФЛИНТА, 2012. – 232 с. – ISBN: 978-5-976-51040-1.

2 Арутюнова, Н. Д. Лингвистический энциклопедический словарь. / Н. Д. Арутюнова. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 688 с. – ISBN: 5-85270-031-2.

3 Бажалкина, Н. С. К проблеме различных подходов к пониманию дискурса в современном языкознании / Н. С. Бажалкина // Вестник КемГУ. – 2016. – №1 (65). – URL: <https://reader.lanbook.com/journalArticle/280685> (дата обращения: 19.05.2023).

4 Белозерцева, Н. В. Особенности передачи авторского стиля при переводе пьесы Б. Шоу “Pygmalion” с английского языка на русский / Н. В. Белозерцева, С. Н. Богатырева, Т. С. Павленко // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – №10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-peredachi-avtorskogo-stilya-pri-perevode-piesy-b-shou-pygmalion-s-angliyskogo-yazyka-na-russkiy/viewer> (дата обращения: 16.05.2023).

5 Волькенштейн, В. Драматургия / В. Волькенштейн. – М. : «Советский писатель», 1969. – 336 с.

6 Гладышев, В. В. Тексты и контексты: контекстное изучение драматических произведений. Учебное пособие / В. В. Гладышев. – М. : ФЛИНТА, 2015. – 262 с. – ISBN: 978-5-9765-2298-5 // ЭБС Лань : [сайт]. – URL: <https://reader.lanbook.com/book/70332#2> (дата обращения: 19.05.2023).

7 Горбунова, М. В. К истории возникновения термина «Дискурс» в лингвистической науке / М. В. Горбунова // Известия ПГУ им. В.Г. Белинского. – 2012. – №27. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-vozniknoveniya-termina-diskurs-v-lingvisticheskoy-nauke> (дата обращения: 21.05.2023).

8 Гуо, Х. Особенности дискурса художественного произведения / Х. Гуо // Молодой ученый. – 2017. – № 20 (154). – С. 483-486. – URL: <https://moluch.ru/archive/154/43562/> (дата обращения: 25.05.2023).

9 Демьянков, В. З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка / В. З. Демьянков. – М. : Языки славянских культур, 2005. – С. 34.

10 Защепкина, В. В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст / В. В. Защепкина // Молодой учёный. – 2011. – № 12 (35). – С. 234-236. – URL: <https://moluch.ru/archive/35/3962/> (дата обращения: 19.05.2023).

11 Ирхин, Ю. В. Дискурс-анализ: сущность, подходы, методология, проектирование / Ю. В. Ирхин // Социально-гуманитарные знания. – 2014. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-analiz-suschnost-podhody-metodologiya-proektirovanie> (дата обращения: 21.05.2023).

12 Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2004. – 389 с. – ISBN 5–88234–552–2.

13 Каримова, Д. Х. Драматургический текст и драматургический дискурс: о соотношении понятий / Д. Х. Каримова // Известия волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. – №6. – С. 46-50. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskiytekst-i-dramaturgicheskiy-diskurs-o-sootnoshenii-ponyatiy> (дата обращения: 01.11.2022)

14 Князева, Е. Бернард Шоу / Е. Князева // Вестник культурологии. – 2011. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/e-knyazeva-bernard-shou> (дата обращения: 19.05.2023).

15 Кривоносов, А. Д. Понятие и структура театрального дискурса / А. Д. Кривоносов, А. С. Шевченко // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2011. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-i-struktura-teatralnogo-diskursa> (дата обращения: 22.05.2023).

16 Кузьмичев, А. И. Некоторые особенности английского шекспировского романтического канона / А. И. Кузьмичев // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2015. – № 3 (142). – С. 164-171. – URL: <https://elar.urfu.ru/handle/10995/34973> (дата обращения: 20.05.2023).

17 Михальская, Н. П. История английской литературы / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М.: Высшая школа, 1975. – 431 с. // svr-lit : [сайт]. – URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/mihalskaya-anikin-angliya/index.htm> (дата обращения: 22. 05. 2023).

18 Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: «Прогресс», 1991. – 504 с. – ISBN 5-01-002106-4.

19 Пимонов, В. И. Поэтика театральности в творчестве Шекспира / В. И. Пимонов – М.: ФЛИНТА, 2020. – 248 с. – ISBN: 978-5-9765-3762-0.

20 Прокошенкова, Л. П. Дискурсивный анализ и его роль в современной лингвистике / Л. П. Прокошенкова, И. Б. Грецкина // Вестник ЧГУ. – 2006. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursivnyy-analiz-i-ego-rol-v-sovremennoy-lingvistike> (дата обращения: 21.05.2023).

21 Протасова, И. Ю. К 155-летию со дня рождения Джорджа Бернарда Шоу / И. Ю. Протасова // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. – 2012. – №2 (6). – URL: ntelros.ru/readroom/guminitarnye-nauki/g2-2012/15309-k-155-letiyu-so-dnya-rozhdeniya-dzhordzha-bernarda-shou.html (дата обращения: 27.05.2023).

22 Прохоров, А. М. Большой энциклопедический словарь / А. М. Прохоров. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. – 1456 с. – ISBN 5-85270-160-2.

23 Сулейманова, О. А. Особенности англоязычного дискурса / О. А. Сулейманова // Языковое бытие человека и этноса: когнитивный и психолингвистический аспекты. – 2009. – №15. – С. 165-172. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-angloyazychnogo-diskursa> (дата обращения: 01.11.2022).

24 Фещенко, В. В. Художественный дискурс: к определению термина в перспективе лингвоэстетики / В. В. Фещенко // Новый филологический вестник ; Калмыцкий научный центр РАН, Кемеровский государственный институт культуры, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева С.С. Ипполитов. – 2021. – №1 (56). – С. 16-35. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-diskurs-k-opredeleniyutermiina-v-perspektive-lingvoestetiki> (дата обращения: 01.11.2022).

25 Цай, Ч. Жанр мюзикла на границе культурных пространств / Ч. Цай // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – №3

(53). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-myuzikla-na-granitse-kulturnyh-prostranstv> (дата обращения: 26.05.2023).

26 Чистюхин, И. О. О драме и драматургии. Учебное пособие / И. О. Чистюхин – М.: Планета музыки, 2022. – 432 с. – ISBN: 978-5-507-44543-1.

27 Шекспир, У. Ромео и Джульетта / У. Шекспир, пер. Т. Л. Щепкина-Куперник. – Т8 Издательские технологии, 2021. – 216 с. – ISBN: 978-5-4467-1148-2.

28 Шоу, Б. Пигмалион / Б. Шоу, пер. П. В. Мелкова, Н. Л. Рахманова. – Мартин, 2022. – 128 с. – ISBN: 978-5-8475-1410-1.

29 Shakespeare, W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark / William Shakespeare // URL: <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html> (дата обращения: 19.05.2023).

30 Shakespeare, W. Romeo and Juliet / William Shakespeare // URL: <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/romeo-and-juliet/read/> (дата обращения: 19.05.2023).

31 Shaw, G. B. Pygmalion: A Romance in Five Acts / George Bernard Shaw // URL: <https://www.gutenberg.org/files/3825/3825-h/3825-h.htm> (дата обращения 19.05.2023).

32 Six The Musical : сайт. – Лондон, 2019. – . – URL: <https://www.sixthemusical.com/> (дата обращения: 19.05.2023).