

Государственный университет
Высшая школа экономики

Е.В. Великая

Просодия в стилевой дифференциации языка



Москва
2009

ББК 81.2Англ
В 27

Рецензенты:

доктор филологических наук, проф. **Е.Л. Фрейдина**
доктор филологических наук, проф. **Е.А. Никулина**

Великая Е.В.

В 27 Просодия в стилевой дифференциации языка. Монография. – М.: «Прометей» МПГУ, 2009. – 256 с.

ISBN 978-5-7042-2201-9

Монография посвящена исследованию звучащего монологического текста. В центре внимания автора вопросы стилевой дифференциации монолога в двух видах реализации: в сценическом и спонтанном монологе. В книге освещаются вопросы порождения монологического текста, психологии его восприятия, а также роль просодии в его делимитации и формировании смысловой структуры. Особое внимание уделяется исследованию лексико-грамматических и фоностилистических особенностей сценического и спонтанного монологического текста. В работе, представляющей собой экспериментально-фонетическое исследование, изучается просодия диктеты как минимальной единицы тематизации и стилизации текста.

Для филологов, преподавателей, студентов и аспирантов, интересующихся вопросами интонологии и для всех тех, кто хочет расширить свое представление о функционировании единиц английского языка.

ББК 81.2Англ

Научный редактор:

доктор филологических наук, проф. **М.Я. Блох**

ISBN 978-5-7042-2201-9

© Великая Е.В., 2009
© Оформление. ГНО Издательство
«Прометей» МПГУ, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
----------------------	----------

Глава 1. Стилиевая дифференциация языка и фоностили	8
--	----------

1.1. Понятие стиля языка и стиля речи. Функциональные стили и фонетические стили.....	8
1.2. Текст, его типы. Диктема как основная единица текста (в свете теории диктемного строения текста М.Я. Блоха)	23
1.3. Дискурс как процесс активации текста в ситуативном контексте. Особенности контекста в художественном произведении и повседневной речи	39
1.4. Психология восприятия текста в процессе коммуникации. Прагматическая составляющая ситуации общения	57
1.5. Фонетический аспект сценического и спонтанного монологов. Роль просодии в их диктемном членении.....	70

Глава 2. Лингвостилистические особенности сценического и спонтанного монологического текста ...	84
--	-----------

2.1. Лексико-грамматические особенности сценического монолога	84
2.2. Фоностилистические особенности сценического монолога	99
2.3. Лексико-грамматические особенности спонтанного монолога.....	123
2.4. Фоностилистические особенности спонтанного монолога.....	134

Глава 3. Просодия сценического и спонтанного монологов и их стилизация	147
3.1. Сценический монолог (театральная версия)	148
3.2. Сценический монолог (кинематографическая версия)	160
3.3. Спонтанный монолог	168
Глава 4. Просодия диктеты как непосредственной единицы тематизации и стилизации текста	181
4.1. Диктета как просодическая единица и ее просодические признаки	181
4.2. Просодические маркеры стилизации диктеты в сценическом и спонтанном монологе	198
4.3. Роль индивидуального стиля говорящего в создании стилистической специфики в двух видах коммуникации	226
Заключение	240
Литература	243

ВВЕДЕНИЕ

Современный этап развития фонетики как науки характеризуется переносом акцента с фразовой просодии на просодию текста. В последние годы в лингвистической литературе немало внимания уделяется изучению этого вопроса, и большой вклад в его решение внесли А.М. Антипова, Ю.А. Дубовский, И.М. Магидова, М.А. Соколова, Р.М. Тихонова, Е.Л. Фрейдина и другие исследователи.

Настоящая работа посвящена исследованию звучащего монологического текста в двух видах реализации: в сценическом монологе в жанре бытовой драмы и в спонтанном монологе, содержащем индивидуальное отношение говорящего к описываемым событиям и проблемам.

Данное исследование базируется на учении о стилевой дифференциации языка и фоностилях, а также на учении о тексте и его категориях. Дискурс в работе рассматривается как коммуникативный процесс, приводящий к образованию определенной структуры – текста, а также предполагающий анализ процессов производства и интерпретации текстов. Различия в порождении текстов в данном исследовании изучаются в контексте ситуации общения, мотивации и различных моделей их порождения, т.е. с точки зрения изучения процессов речеобразования. Сценический и спонтанный монологи как составные части коммуникативного процесса рассматриваются в качестве прагматически ориентированных текстов, имеющих целью оказание воздействия на слушающих в форме убеждения и манипуляции.

Вопросы, затрагиваемые в данном исследовании, в той или иной степени были изучены в лингвистических работах Д.Х. Баранника, И.А. Зимней, Л.А. Киселевой, Л.В. Крыловой, Р.М. Тихоновой и других исследователей. Особенность настоящей работы состоит в использовании многоуровневого подхода к изучению просодии как фактора стилевой дифференциации языка, а именно: в ней учитывается психолингвистический, функционально-коммуникативный и прагматический аспекты. Кроме того, в данной работе впервые проводится исследование по выявлению просодических характеристик тематико-смысловых центров монологов и экспрессивно выделенных участков и реализации воздействия в плане контрастивного анализа на материале звучащих монологических текстов разных фонетических стилей, а также по изучению просодических характеристик формирования смысловой структуры монолога. Данное экспериментально-фонетическое исследование основано на теории уровневой структуры языка, разработанной М.Я. Блохом, и оно ставит целью выявление просодического оформления диктемы как основной просодической единицы монологического текста и минимальной единицы тематизации и стилизации текста.

Совокупность просодических характеристик, в зависимости от вида речи и контекста, имеет модально стилистический характер, т.е. различные структурные варианты и модели сочетаемости микроединиц просодии. С учетом их функциональной нагруженности и целеустановки коммуникативной ситуации и ее прагматической направленности они являются важным стиледифференцирующим фактором, который в данной работе относится к одному из важнейших релевантных параметров просодической структуры текста. Из сказанного следует, что просодическое оформление устного текста решающим образом зависит от его стилевой принадлежности и составляет часть стилевой специфики текста, участвует наряду со средствами других уровней языка в маркировании стилевой принадлежности текста.

Фоностилистический анализ, результаты которого приведены в данной работе, проводился на кафедре фонетики английского языка на факультете иностранных языков МПГУ, причем для получения большей точности результатов исполь-

зовался аудитивный, электронно-акустический и компьютерный анализ обработки звукового сигнала в рамках программ «Praat» и «Speech Analyzer». Таблицы, содержащие результаты статистической обработки данных, в данное издание включены не были.

Структурно книга состоит из четырех глав. В первой главе рассматриваются теоретические основы исследования: понятие стиля языка и стиля речи, функциональные стили и фонетические стили; текст, его типы, особенности монологического текста; дискурс как процесс активации текста в ситуативном контексте; вопросы психологии восприятия текста в процессе коммуникации; роль просодии в диктном членении монолога, диктема как основная просодическая единица текста. Вторая глава содержит анализ лингвостилистических особенностей сценического и спонтанного монологов с акцентом на фоностилистических особенностях двух видов текста. В третьей главе исследуется просодия сценического и спонтанного монологов и просодические средства их стилизации. В четвертой главе содержится описание просодических маркеров стилизации диктемы в сценическом и спонтанном монологе, исследуется роль индивидуального стиля говорящего в создании стилистической специфики монологического текста.

В целом, работа расширяет представление о функционировании английского языка, поэтому может представлять интерес не только для специалистов в области интонологии, но и для всех тех, кто интересуется вопросами современной филологии.

Автор выражает благодарность кафедре фонетики английского языка МПГУ за оказанную помощь в организации и проведении фонетического эксперимента (М.А. Соколовой, Е.Л. Фрейдиной, И.С. Тихоновой и др.), научному редактору проф. М.Я. Блоху за высказанные замечания и пожелания.

ГЛАВА 1. СТИЛЕВАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ЯЗЫКА И ФОНОСТИЛИ

1.1. Понятие стиля языка и стиля речи.

Функциональные стили и фонетические стили

Вопросам стилистики и стилистического анализа в современной лингвистической литературе уделяется значительное внимание (В.В. Виноградов, Ю.С. Степанов, Р.Р. Гельгардт, ЮМ. Скребнев, У. Хендрикс, В.В. Одинцов, М.Н. Кожина, И.В. Арнольд, Р. Verdonk и многие другие работы).

Слово «стиль» (лат. - *stilos*, англ. - *style*) в значении «манера письма, способ изложения, слог» было заимствовано во все европейские языки и легло в основу учения о стилях речи и средствах языка – стилистики.

В данной работе под *стилем* мы понимаем:

1) «разновидность языка, закрепленную в данном обществе традицией за одной из наиболее общих сфер социальной жизни и частично отличающуюся от других разновидностей того же языка по всем основным параметрам – лексикой, грамматикой, фонетикой» [ЛЭС 1990:494], иными словами, разновидность языка в конкретной сфере;

2) систему языковых средств и идей, характерных для того или иного литературного произведения, жанра, автора или литературного направления [Там же];

3) общепринятую манеру, норму речи, типизированный способ ее осуществления (например, научная лекция, судебная речь, бытовой диалог и т.д.);

4) индивидуальную манеру, способ, которым испол-

нен данный коммуникативный акт или произведение [ЛЭС 1990:494], характерную манеру поведения, метод деятельности, совокупность приемов работы;

5) характер представления, формирования мысли в процессе общения (М.Я. Блох).

Для того чтобы вывести или принять для данной работы определение стиля, необходимо определить понятия «язык» и «речь». Лингвистика долгое время пользовалась термином «язык» (*langue*), и только начиная с Ф. де Соссюра (начало XX в.) появилось понятие «речь» (*parole*). Однако оба эти понятия образуют единое явление, в то же время сохраняя принципиальные отличия. Так, *язык* – это система категорий (части речи, спряжение, склонение и т.д.), «система средств выражения» [Блох 2004:27], «словесное средство формирования мыслей и обмена мыслями в процессе общения» (М.Я. Блох). Как писал А.А. Реформатский, «языком можно владеть и о языке можно думать но ни видеть, ни осязать язык нельзя. Его нельзя и слышать в прямом значении этого слова». В самом деле, глагол, существительное, прилагательное – это абстрактные понятия, которые извлекаются из речи и постигаются разумом. *Речь* – это конкретное говорение, происходящее в звуковой или письменной форме, это все то, что говорится, пишется и воспринимается: бытовой разговор, выступление с лекцией, презентация и т.д., это «реализация выражения в процессе общения» [Блох, там же]. Однако, как справедливо отмечают исследователи [Солганик 2005:6], речь без языка невозможна. Речь строится по законам языка, производится языком, представляет собой его воплощение, реализацию. Трудно не согласиться с Ф. де Соссюром, который писал, что язык одновременно и орудие, и продукт речи, т.е. он создает речь и сам создается в речи. Эта же мысль подтверждается Л.В. Щербой, который заметил, что язык или языковая система создаются в результате умозаключений «на основании всех (в теории) актов говорения» [Щерба 1931:114]. Таким образом, язык представляет систему, которая проявляется в речи, но между речью и языком, как замечают авторы, есть фактическая и структурная разница. В язык не входят индивидуальные особенности речи, индивидуальные отклонения

от его норм, в язык не входят речевые произведения в целом, в том числе конкретные предложения. Как отмечал А.И. Смирницкий, «конкретные предложения, состоящие из определенных данных слов и имеющие определенное данное строение, являются, как таковые, как целые вообще единицами речи, а не единицами языка, так как они и представляют собой более или менее законченные и самостоятельные речевые произведения. Конкретные предложения, как правило, выступают не как средство общения, а как явление общения» ... «какое либо слово есть одна и та же единица языка, сколько бы оно ни повторялось» [Смирницкий 1954:13], т.е. в речи воспроизводятся одни и те же единицы языка.

Таким образом, как видно из приведенных высказываний, между языком и речью, несмотря на их диалектическую связь (язык существует в речи), есть качественное и количественное различие (в речи языковые единицы повторяются). Как отмечает известный исследователь М.Н. Кожина [Кожина 1962], эта разница отражается и на языковых стилях, и на речевых стилях. Другой лингвист, В.П. Мурат [Мурат 1957:9] отмечает, что «вместо трех стилей языка постепенно складывается функциональное многообразие разных стилей речи, которые, в отличие от стилей языка, не отражаются в членении самой системы языка, но создаются в речи в результате применения языка в какой-либо сфере жизни». В данной работе мы разделяем эту точку зрения, полагая, что языковой функционально-стилистической окраской обладают, главным образом, например, не синтаксические, а лексические средства. Например, сложно-подчиненные и сложносочиненные предложения, которые широко используются в научном стиле, имеют в нем оттенок научности только благодаря лексическому наполнению. Так же они могут использоваться, но на лексически другом уровне, и в других стилях речи. С другой стороны, у того или иного стиля, как отмечает М.Н. Кожина [указ соч.: 23], существует своя специфическая только для него насыщенность определенными языковыми средствами (например, художественное произведение, научная или газетная статья). То есть, система языка как бы своеобразно разветвляется на определенные языковые единицы, иногда синонимичные другим и функционально окрашенные, иногда не синонимичные и функционально-стилистичес-

ки окрашенные или без окраски. Таким образом, современные стили языка представляют собой ответвления или разновидности языка. Каждый из этих стилей не отражает в целом всю систему языка, что обусловлено целью общения в той или иной сфере деятельности. Это и создает разные совокупности языковых средств в различных (функциональных) стилях.

Данные рассуждения приводят исследователей к предположению о том, что существуют *стили языка* и стили речи. При этом стили языка отличаются один от другого качественным и количественным составом языковых средств. Стили языка представляют собой различные совокупности языковых средств в силу ограниченности их состава и разной концентрации, насыщенности каждого стиля определенными, наиболее характерными лишь для него языковыми средствами. Стили речи различаются между собой не только самим составом языковых средств и концентрацией специфичных для данного стиля языковых средств, но и разной степенью повторяемости этих средств и определенной последовательностью их употребления в той или иной сфере общения. Это, по мнению некоторых авторов, и создает неповторимую окраску каждого речевого стиля [Кожина 1962:24]. Таким образом, по мнению М.Н. Кожиной, со стороны состава языковых средств (качественная характеристика) соответствующие стили языка и речи не различаются между собой. Однако, количественно (в плане насыщенности, концентрации, частоты использования языковых средств) они различаются существенно.

Для уточнения данных понятий обратимся к определению В.В. Виноградова: «Стиль языка – это семантически замкнутая, экспрессивно ограниченная и целесообразно организованная система средств выражения, соответствующая тому или иному жанру литературы или письменности, той или иной сфере общественной деятельности (например, стиль официально-деловой, стиль канцелярский, телеграфный и т.п.), той или иной социальной ситуации (например, торжественный стиль), тому или иному характеру языковых отношений между разными членами и слоями общества» [Виноградов 1946:225]. В такой формулировке стиль характеризуется не на основе какого-либо одного, а с учетом нескольких принципов: жанрового, функционального (в соответствии со сферой

общественной деятельности), экспрессивно-стилистического и на основе характера отношений в общении людей. Определяя стилевую сторону речи и стиль, А.И. Пешковский в статье «Роль грамматики при обучении стилю» отмечал: «Мы будем разумеать под ним (стилем речи) пользование средствами языка для особых целей, добавочных по отношению к основной цели всякого говорения – сообщению мысли». В этой связи основным в понимании стиля мы считаем целенаправленность речи, т.е. *принцип функциональный*, а именно функционирование языка в той или иной общественной сфере человеческой деятельности.

Функциональный стиль языка, по определению В.В. Виноградова, это «общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, относительно с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа» [Виноградов 1955:73]. Отдавая должное общему вкладу В.В. Виноградова в становление отечественной стилистики как науки, мы в данной работе сосредоточим внимание на релевантных и нерелевантных характеристиках стиля, имея в виду, что *язык* – это средство общения во всех сферах человеческой деятельности, а *стиль* – разновидность языка в той или иной конкретной сфере. Исходя из этого посыла, в данной работе будем опираться на определение стиля, данное Ю.М. Скребневым: «Стиль – есть понятие дифференциальное: он представляет собой совокупность дифференциальных признаков (а не признаков вообще)» [Скребнев 1975:55]. На наш взгляд, несмотря на краткость, данное определение стиля наиболее точно констатирует основную задачу стилистики – описание специфических (экспрессивных) средств языка.

Разные авторы выделяют разное количество функциональных стилей. Например, Г.Я. Солганик выделяет разговорно-обиходный, научный, официально-деловой, газетно-публицистический и художественный; М.Н. Кожина – официально-риторический, обиходно-деловой, научно-технический, публицистический и художественный. Подход

Ю.М. Скребнева и М.Д. Кузнец, который мы разделяем, несколько отличается от предыдущих – при выделении стилей в английском языке они используют более общее деление на «книжный» и «разговорный» стили, понимая под *книжным* не обязательно такой языковой стиль, который употребляется только в книгах и вообще в письменной форме речи, а такой, который отличается высокой степенью отработанности и отражает нормы национального литературного языка; применяется такой стиль в сфере деловой и общественной деятельности людей. *Разговорным* стилем данные исследователи называют такой тип речи, который употребляется в обстановке, допускающей некоторые отклонения от образца литературной речи. Книжный стиль может находить применение не только в письменной речи, но и в устной, например, в ораторском выступлении, лекции, официальной беседе. С другой стороны, разговорный стиль применим не только в беседе частного характера, но и, например, в неофициальной переписке. Термины «книжный» и «разговорный» Ю.М. Скребнев и М.Д. Кузнец предлагают заменить на «литературно-отработанный» и «свободный» как более полно отражающие суть явлений. *Литературно-отработанный стиль*, по их мнению, характеризуется строгим соответствием всех форм речи (словоупотребления, синтаксического построения, фонетического звучания) нормам национального литературного языка. Он существует в ряде своих функциональных разновидностей, а именно: публицистический (статьи, эссе), научно-профессиональный (доклады, научные статьи, учебные пособия) и официально-канцелярский (договоры, юридические документы, справки). *Свободный стиль* – это стиль повседневного языкового обихода. Ему присущи более свободное словоупотребление, более упрощенное синтаксическое построение, «неполный стиль» произношения. Разновидностями этого стиля являются литературно-разговорный (нормализованная лексика, нейтральная стилистическая окраска) и фамильярно-разговорный (отклонения от литературной нормы, употребление «сниженной» лексики, сленга; синтаксис характеризуется употреблением эллипса, вводных слов, небрежностью произношения).

По поводу вопроса о статусе языка художественной литературы и, соответственно, существования художественного

стиля наравне с другими функциональными стилями ученые разделились на две группы: И.Р. Гальперин, Р.А. Будагов, Б.Н. Головин, М.Н. Кожина и др. отвечают на этот вопрос положительно, утверждая, что, во-первых, язык художественной литературы функционирует в особой сфере общественной деятельности – художественно-образной; во-вторых, они утверждают, художественный стиль отличается от других функциональных стилей русского языка особой эстетической функцией; в-третьих, художественный стиль отличается от других стилей характерной лексикой, хотя процент ее употребления, как и в любом другом стиле, невысок. По утверждению Г.Я. Солганика, каждый стиль располагает набором характерных слов и выражений, основная же масса слов в каждом стиле – это нейтральные, межстилевые слова, на фоне которых и выделяется характерная лексика и фразеология [Солганик 2005:175]. Это утверждение, впрочем, не мешает указанному автору относить язык художественной литературы к художественному стилю. Другая группа авторов (В.В. Одинцов, Д.Н. Шмелев, В.Д. Левин, О.А. Крылова и др.) язык художественной литературы к художественному стилю не относят, считая, что он «принципиально разнотипен» (В.Д. Левин); более того, языковые средства, используемые в художественных произведениях, различны, и берет их автор из «арсенала средств всего национального языка» [Крылова 2006:59], в то время как во всех функциональных стилях широко используется система средств литературного языка и использование элементов из других стилей может восприниматься в качестве стилистического приема. Точки зрения о том, что не существует языковых средств, которые бы составляли систему средств, формирующих художественный стиль, придерживается также М.Я. Блох, утверждающий, что «сама художественно-литературная речь отражает в своих образных формах всю жизнь общества с его речью в бесконечных конкретных проявлениях. Такая специфика художественно-литературной речи, обусловленная общим назначением художественной литературы, требует установления этой речи и производящих ее языковых средств не в одном ряду с другими функциональными стилями, а в противопоставлении всем прочим типам, стилям и разновидностям языкового выражения. По самой

сути художественной литературы в ее произведениях представлен весь сложный спектр строевых разновидностей языка в фрагментах, преломленных конкретными задачами каждого отдельного художественного произведения» [Блох 2005:254]. В данной работе мы придерживаемся этой точки зрения.

Следует отметить, однако, что деление на функциональные стили в целом довольно затруднено в силу их изменчивости (характерные признаки могут быть описаны только для какого-либо периода развития языка) и взаимного проникновения и переплетения, особенно в живой разговорной речи. На это, кстати, указывал В.В. Виноградов, заметив, что стили, находясь в тесном взаимодействии, могут частично смешиваться и проникать один в другой.

Исследуя проблему функциональных стилей речи, лингвисты убеждаются в том, что важным дифференциальным показателем стилевой принадлежности является *интонационная структура* (О.С. Ахманова, О.С. Родионова и др.). Изучением экспрессивных свойств различных фонетических средств занимается *фоностилика*. В ее задачу входит также создание классификации фонетических стилей и определение их сегментных и супraseгментных характеристик; определение фонетических характеристик, участвующих в передаче эмоционального состояния говорящих; выявление фоностилистических особенностей различных видов речевой деятельности, «выявление и системная инвентаризация различного рода звуковых и интонационных модификаций типов и видов устных высказываний в зависимости от экстралингвистических факторов» [Дубовский 1978:3].

Фоностили не могут быть обособлены от функциональных стилей. При стилевой дифференциации речи фонетические средства могут выступать как основные, но могут также коррелировать с лексико-грамматическими средствами. Предполагается, что существует связь стилистических средств разных уровней языковой системы: фонетического, лексического, синтаксического, морфологического. Как отмечают исследователи, один и тот же функциональный стиль характеризуется, например, не одной тональностью («языковые средства, которые используются в определенной ситуации для определенных целей» [Фрейдина 2005:99]) а некото-

рым диапазоном тональностей, что, в первую очередь, влечет за собой изменения в реализациях фонетического уровня. Степень тональности определяется, как отмечает указанный автор, прагматическими задачами, которые решают стили. Диапазон тональности может варьировать в каждом функциональном стиле, но средний уровень тональности должен различать выделенные стили. Тональность определяет выбор слов, грамматических конструкций, фонетических средств. Таким образом, фонетический стиль определяется фонетическим аспектом функционального стиля и тональностью. То есть, функциональному стилю соответствующий стиль произношения присущ только через тональность.

Интерес к понятию «фоностиль» значительно возрос в последние годы. Разные авторы используют различные термины: «тип произношения», «стиль произношения», «фонетический стиль», «произносительный стиль» и т.д. В настоящей работе принят термин «фонетический стиль» или «*фоностиль*», под которым мы понимаем совокупность сегментных и супraseгментных характеристик, используемых для выполнения определенных функций в конкретной сфере речевой коммуникации или «сегментные и супraseгментные средства, реализованные в конкретной экстралингвистической ситуации» [Теоретическая фонетика английского языка 1991:19]. Ю.М. Скребнев среди факторов, влияющих на выбор говорящим языковых средств, называет: 1) характер обстановки данного речевого акта (официальная или нет, торжественна или непринужденна и т.д.); 2) отношения говорящего к адресату речи, т.е. учет степени близости между говорящим и слушающим; 3) осознание целей речевого общения – деловая, научное объяснение, передача эмоционального отношения говорящего к предмету речи. По мнению авторов указанного выше пособия, эти факторы делятся на две группы: *стилеобразующие* и *стилемодифицирующие*. Группа *стилеобразующих* факторов выражает стратегию говорящего и включает цель высказывания и тему. Каждый из вариантов предполагает выбор различных фонетических средств с целью осуществления эффективной коммуникации. Группа *стилемодифицирующих* факторов включает такие экстралингвистические факторы, как отношение говорящего к самой ситуации общения, к тому, что он

говорит или слышит; форму коммуникации (монолог, диалог или полилог); степень формализованности ситуации и дискурса (формальная-неформальная). Здесь имеют значение такие дополнительные факторы, как социальный статус говорящих и характер публичности (публичная-непубличная речь); степень подготовленности (подготовленная-спонтанная речь). Роль перечисленных факторов в производстве текстов различна: некоторые, например, степень подготовленности, играют решающую роль, другие (например, число слушателей) – второстепенную роль. Мы исходим из представления о том, что все стилемодифицирующие факторы взаимосвязаны и только их совокупность и определенное сочетание составляют фоностиль. Ю.А. Дубовский приводит другое деление: объективные факторы речевой ситуации, не зависящие от собеседников, а именно: форма речи (монолог, диалог – односторонняя, двусторонняя, многосторонняя), вид речевой деятельности (говорение, чтение, цитирование), способ общения (прямоконтактный или с помощью технических средств), внешние условия общения (перед большой аудиторией или небольшой группой слушающих), стилистическая установка речевого акта (официальная-неофициальная) и др. Другие группы факторов зависят от говорящего или собеседника и определяются ими: их возрастом, социальным статусом, территориальной принадлежностью, степенью подготовленности говорящего (спонтанная, квазиспонтанная и подготовленная речь), профессией говорящего [Дубовский 1983:15].

Известно, что перечисленные экстралингвистические факторы коммуникативной ситуации, участвующие в формировании фоностиля, коррелируют с различными фонетическими характеристиками (или просодическими средствами, просодическими компонентами), имеющими на уровне восприятия текста стиледифференцирующую роль. Разные авторы выделяют различные наборы таких средств. Так, у И.В. Арнольд это «высота тона, длительность произнесения, громкость, ускорение и замедление, вообще темп речи, разрывы в произнесении, паузы, расстановка более или менее сильных смысловых и эмфатических ударений» [Арнольд 1973:250]; О.С. Родионова выделяет «ударение, мелодику, темп и тембр, а также паузы» [Родионова, указ соч.:16];

Ю.А. Дубовский – «тон (мелодику), громкость, темп и тембр» [Дубовский 1983:17]. М.А. Соколова намечает следующие средства: «делимитация, акцентуация смысловых центров, а также тональные изменения: тональный диапазон, тональный уровень и направление движение тона, громкость произнесения, темп речи (который включает скорость произнесения и паузы), ритм, тембр и другие компоненты интонации» [Теоретическая фонетика английского языка 1991:29–30]. Если рассматривать эти компоненты более подробно, то можно отметить, что *делимитация* (членение) письменного и устного текста, по мнению лингвистов, осуществляется по-разному и характеризуется различным набором просодических параметров, но конституирующие их элементы совпадают. Так, абзацу в письменной речи соответствует фоноабзац, предложению – фраза, а синтагме – интонационная группа. *Акцентуация* или ударение существует в качестве факта супрасегментного фонологического уровня и служит для «выделения в речи той или иной единицы в последовательности однородных единиц с помощью фонетических единиц» [ЛЭС 1991:530]. *Фразовое ударение* призвано квантировать текст на высказывания; оно носит фиксированный характер, всегда выделяя последнее слово высказывания. Фразовое ударение это компонент общего интонационного контура высказывания, за которым закреплена делимитативная функция. *Смысловое или логическое ударение*, представляющее собой «увеличение силы выдоха при произнесении слова или нескольких слов, которые в данном высказывании являются главными по смыслу и вводят новые для данного контекста понятия. Логическое ударение может стоять на любой части речи» [Арнольд 1973:251]. *Словесное ударение* – это выделение отдельных частей слова; его лингвистическое значение состоит в выявлении смысла высказывания. *Тактовое ударение* является ритмическим по природе и основывается на повышении и понижении тона и паузах. Оно способствует правильному пониманию текста, во многом определяет порядок слов в синтагме и, занимая конечную позицию, выступает в роли одного из пограничных сигналов синтагмы [Черемисина 1982]. Под *тональными изменениями* в лингвистике на уровне восприятия понимается мелодика, которая имеет огромное

лингвистическое значение, выполняя как грамматическую, так и эмоциональную функции: различение предложений по цели высказывания, сообщение информации и высказывание отношения к ней. *Семантические центры* представляют собой часть фразы или предложения, имеющую в своем составе *терминальный тон* (ядро и заядерную часть) и несущую основную смысловую нагрузку. В современном английском языке в рамках научной школы кафедры фонетики английского языка МПГУ, которую мы представляем, выделяют восемь типов терминальных тонов: низкий (средний) нисходящий, высокий нисходящий; низкий восходящий, средний (высокий) восходящий; восходяще-нисходящий; нисходяще-восходящий; восходяще-нисходяще-восходящий; ровный тон [Теоретическая фонетика английского языка 1991:152]. Каждый из перечисленных тонов на перцептивном уровне имеет свое значение. Так, для низкого нисходящего – это «серьезность», «категоричность», «сдержанность»; для высокого нисходящего – «заинтересованность», «легкое удивление», «участие», в зависимости от коммуникативного типа предложения; для низкого восходящего – «скепсис», «неодобрение», «презрение»; для высокого восходящего – «недоумение», «неодобрение», переспрашивание; для нисходяще-восходящего – «озабоченность», «насмешка», «упрек»; для восходяще-нисходящего – «благоговение», «вызов», «враждебность», в зависимости от коммуникативного типа предложения; для ровного тона – «незавершенность» (для всех типов предложения). В данной научной школе во внимание принимается также *тональный уровень* (высокий, средний, низкий) и *тональный диапазон* (нормальный, широкий, узкий). Кроме того, каждая такая интонационная структура может состоять как из одного терминального тона, так и включать в свой состав различные типы *шкал*: нисходящие, восходящие и ровные. *Темп* является важным стиледифференцирующим компонентом интонации. Его лингвистическая нагрузка состоит в выражении различной степени важности речевого отрезка для говорящего. Темп также признается лингвистами ведущим, определяющим параметром при делимитации текста. Под *паузой* в интонологии понимается перерыв в фонации. Лингвистическая нагрузка пауз значительна: они не только являются

универсальным средством членения, но также и осуществляют связи между интонационно-смысловыми единицами. По длительности выделяют очень короткие, короткие, средние, длительные и сверхдлительные паузы. Под *ритмом* понимается «повторение одного и того же события через равные промежутки времени» [Гумовская 2002:6] или «всякое равномерное чередование, например, ускорения и замедления, ударения и неударных слогов и даже повторение образов, мыслей и т.д.» [Арнольд 1973:267]. Ритм основан преимущественно на повторе образов, тем и других крупных элементов текста, на параллельных конструкциях и т.д. Лингвистическое значение ритма, как и *громкости*, состоит в акцентуации одних слов, мыслей, чувств и нейтрализации других. *Тембр* – это качественная характеристика голоса или его окраска. Он принимает участие в оформлении фразы, причем преимущественно эмоционально-оценочных типов высказываний [Бондарко 2002]. Лингвистическое значение тембра состоит в том, что он выражает отношение говорящего к коммуникативной ситуации, к предмету высказывания; тембр также помогает раскрыть взаимоотношения между говорящими. В комбинации с невербальными кинесическими средствами тембр является маркером отношения или эмоции. «Когда говорят “Это было сказано с гневом в голосе”, или “с радостью в голосе”, или “со страхом в голосе” и т.п., то имеют в виду тембровую окраску произношения» [Зиндер 1960:292].

Все перечисленные компоненты интонации в потоке речи вступают в сложное взаимодействие друг с другом, образуют множество интонационных структур и выражают разнообразные оттенки коммуникативного акта. Как отмечает Ю.А. Дубовский [Дубовский 1983:17], функционируя в единстве с другими компонентами, каждый из них, тем не менее, вносит свой самостоятельный вклад в интонационную форму и значение. Так, значение завершенности/незавершенности передается тоном и темпом, тема-рематических отношений – темпом, тоном и громкостью; модальная функция интонации передается с использованием тембра; стилистическая функция интонации реализуется комбинацией характеристик тона, темпа и громкости. Вся совокупность перечисленных интонационных средств используется для передачи мыслей

и чувств адресата и составляет понятие фонетического стиля, что согласуется с нашей позицией.

В современной лингвистической литературе авторы предлагают различные классификации фоностилей. Так, С.М. Гайдучик выделяет пять фоностилей: торжественный, научно-деловой, официально-деловой, бытовой и непринужденный. При этом критерием их выделения автор называет сферу употребления. Ю.А. Дубовский предлагает в основу деления на стили положить степень зависимости от степени официальности отношений между говорящими и слушающими. Классификация фоностилей, которую мы положили в основу настоящего исследования, в качестве основного критерия выделения фоностилей устанавливает «цель коммуникации в совокупности с другими экстралингвистическими и социальными факторами» [Теоретическая фонетика английского языка 1991:31]. В соответствии с этим критерием, а также при учете характера взаимоотношений между участниками коммуникативного акта, в современном английском языке выделяют следующие фоностили: информационный, научный, публицистический, художественный и разговорный.

Рассмотрим кратко перечисленные фоностили. *Информационный фоностиль*, который иногда называют «стилистически нейтральным», характеризуется преобладанием интонационных структур, используемых для передачи интеллективной информации. Это достаточно официальный фоностиль, широко распространенный в дикторской речи на радио и телевидении (чтение). Его неофициальная версия в устном варианте (говорение) представляет собой сообщение на какую-либо тему в неофициальной обстановке. В *научном фоностиле*, используемом, главным образом, в научных дискуссиях, на конференциях, при чтении лекций и проведении семинарских занятий также применяются интонационные структуры, характерные для передачи интеллективной информации. Однако, поскольку целью (а именно цель высказывания и коммуникативная ситуация определяют выбор фоностиля) является убеждение адресата, установление контакта с аудиторией, привлечение внимания, эти интонационные структуры могут иметь индивидуальные и эмоциональные особенности. В *публицистическом фоностиле* преобладают волевые

или дезиративные интонационные структуры. Цель высказывания в рамках данного стиля – не только сообщение информации, но и оказание воздействия на слушающих с целью убеждения и принятия высказанной точки зрения. Такое высказывание апеллирует к мыслям и чувствам адресата. *Художественный стиль* отличается высокой эмоциональностью и экспрессивностью. Сфера использования данного стиля – сценическая речь, художественное чтение прозы и поэзии, различные передачи на радио и телевидении, занятия по литературе в аудитории или классе. Поскольку цель высказывания в данном стиле – воздействие на мысли и чувства адресата, он использует широкий спектр интонационных структур. Иногда его называют также артистическим или сценическим. Он представляет собой высокоэмоциональный и экспрессивный фоностиль, предполагающий, с одной стороны, стилизацию всех фоностилей, а, с другой стороны, использование более выразительных просодических средств (громкости, темпа, тонального диапазона), которые, при обращении к зрителю или слушающему, и производят эмоциональное воздействие. Именно эти его черты позволяют выделять художественный фоностиль в особый наравне с другими фоностильями. *Разговорный фоностиль* применяется, главным образом, в повседневной жизни в неформальной ситуации общения. Диапазон используемых интонационных структур широк и зависит от цели высказывания; он может варьировать от интеллектуальных до эмоциональных.

Как и функциональные стили, фонетические стили редко существуют в чистом виде. В зависимости от цели коммуникации, коммуникативной ситуации в целом они могут переплетаться, дополняя друг друга. Тем не менее, каждый фоностиль характеризуется определенным соотношением типологических характеристик, главными из которых являются форма речи (устная-письменная), вид речи (монолог-диалог), степень подготовленности (подготовленная-спонтанная), число коммуникантов (публичная-непубличная), характер взаимоотношений между участниками коммуникативного акта (официальные-неофициальные).

1.2. Текст, его типы. Диктема как основная единица текста (в свете теории диктемного строя текста М.Я. Блоха)

Текст как объект исследования всегда привлекал внимание лингвистов. В современной отечественной лингвистике основу учения о тексте заложили И.А. Бодуэн де Куртенэ, М.М. Бахтин, продолжили В.В. Виноградов, Л.В. Щерба, Л.С. Выготский, И.Р. Гальперин и другие ученые.

В настоящее время в лингвистике насчитывается более трехсот определений текста, причем каждое в значительной степени зависит от подхода к его анализу. Так, в *семиотике* под текстом понимается последовательность любых знаков, любая форма коммуникации; в *языкознании* текст – это последовательность вербальных знаков. С точки зрения *психолингвистики* как науки о процессах производства и понимания текста, социальных и коммуникативных условиях протекания этих процессов с учетом экстралингвистических факторов и психологической значимости знаковых единиц языка текст есть «способ отражения действительности, построенный с помощью элементов системы языка» (А.А. Леонтьев, В.П. Белянин). В *теории массовой коммуникации* под текстом понимается иерархия коммуникативных программ, в которых текст подчинен деятельности, в которую он включен (А.М. Шахнарович, И.А. Зимняя, Е.Ф. Тарасов, В.Г. Борботько, Т.М. Дридзе, Л.В. Сахарный, А.С. Штерн и др.). С точки зрения *лингвистики текста* текст – это «некоторая (законченная) последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора» [Николаева 1978] и «специальным образом организованная, закрытая цепочка предложений, представляющая собой единое высказывание» [Москальская 1981].

На современном этапе можно выделить следующие основные подходы к исследованию текста: психолингвистический (Л.С. Выготский, А.А. Леонтьев), деривационный (Е.С. Кубрякова, Л.Н. Мурзин), функционально-коммуникативный (Н.С. Болотнова, Г.А. Золотова), прагматический (А.Н. Баранов), стилистический (О.А. Нечаева, М.Н. Кожина, В.В. Одинцов), текстовой (И.Р. Гальперин, О.А. Нечаева, О.И. Москальская, Г.И. Солганик).

В рамках *психолингвистического подхода* исследователи рассматривают языковые единицы текста с точки зрения психологической реальности, а поэтому занимаются изучением вопросов порождения и восприятия текста, выводят модели порождения текста. Приверженцы *деривационного направления* рассматривают механизмы текстообразования, основываясь на действии законов глубинного уровня: инкорпорирования, контаминации и компрессии. В рамках *коммуникативного подхода* текст трактуется как «коммуникативно-ориентированный, концептуально-обусловленный продукт реализации языковой системы в рамках определенной сферы общения (коммуникации), имеющий информативно-смысловую и прагматическую сущность» [Болотнова 1992:22]. Рассматривая текст с этой точки зрения, исследователи выделяют текстовые единицы, имеющие лингвистическую и экстралингвистическую сущности, различающиеся функционально и коммуникативно на двух уровнях текста – информационно-смысловом и прагматическом. *Прагматическое направление* рассматривает текст как сложный речевой акт, который осуществляется с определенными намерениями и целями и в котором используется комплекс языковых и внеязыковых приемов воздействия на адресата. В рамках *стилистического подхода* в центре внимания лингвистов оказываются способы организации языковых средств, их связи и соотношенности. В исследованиях последователей *текстового подхода* осуществляется поиск текстовых единиц, имеющих собственное тематическое, содержательное, структурное и коммуникативное устройство.

Подразумевая, что подлинное изучение понятия «текст» может быть только многоуровневым, включающим в себя все перечисленные подходы, более подробно, однако, остановимся на текстовом подходе. В рамках этого подхода проблема текста в значительной степени была решена в работе И.Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования» [Гальперин 2005]. В данной монографии текст определяется как «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных

разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин 2005:18]. Следует сразу отметить, что под текстом И.Р. Гальперин имел в виду не зафиксированную на бумаге устную речь, а особую разновидность речетворчества, имеющую свои параметры, отличные от параметров устной речи (спонтанность, неорганизованность, непоследовательность). Устная речь, по мнению этого ученого, есть движение, процесс. Зафиксированная на бумаге или магнитофонной ленте, она представляет собой «лишь снятый момент, во время которого с большей или меньшей отчетливостью проявляются отдельные части высказывания» [Там же:19]. Отдавая должное огромному вкладу И.Р. Гальперина в теорию текста, мы, тем не менее, будем исходить из того, что текст – явление многогранное и разноплановое, поэтому вряд ли может существовать единое его понимание и определение. Каждый исследователь вкладывает в понятие «текст» свой смысл, исходя из своих научных взглядов и представлений. Многие лингвисты, особенно в последние годы занимающиеся теорией текста и теорией коммуникации (М.Я. Блох, В.В. Красных, Е.Л. Фрейдина), признают, что текст – основная единица коммуникации, ибо, по выражению Г. Вайнриха, «мы говорим нормально не разрозненными словами, а предложениями и текстами, и наша речь покоится на ситуации» [цит. по Красных 1998:193–197]. Эта мысль также подчеркивается и другими исследователями, изучавшими текст с точки зрения психологии и психолингвистики: текст – «это феномен реальной действительности и способ отражения действительности, построенный с помощью элементов системы языка» [Леонтьев 1979, Белянин 1988]. Добавим к этому, что как письменная форма текста, так и его устная форма, обладают определенными категориями, на которых мы остановимся более подробно, тем самым создавая предпосылки для дальнейшего комплексного анализа текста.

Лингвистическое значение *информативности* текста состоит в номинации факта, события, явления, передаче его смысла и содержания. И.Р. Гальперин различает три вида информации: содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую. Как и всякая

категория, информация проявляется в определенных формах или текстах, таких как сообщение, описание, рассуждение, письмо, статья, заметка и др. *Членимость* текста – функция общего композиционного плана произведения. Характер членимости, как отмечает И.Р. Гальперин, зависит от размера частей, оптимального для восприятия содержательно-фактуальной информации, а также прагматической установки создателя текста. Самой крупной единицей автор называет том или книгу, затем часть, главу, отбивку, абзац, сверхфразовое единство [Гальперин 2005:51]. Данный вид членения называется объемно-прагматическим, поскольку в нем учитывается объем (размер) части и установка на внимание читателя. Другой вид членения – контекстно-вариативное, в котором И.Р. Гальперин выделяет следующие формы речетворческих актов: 1) речь автора: повествование, описание природы, персонажей, обстановки, ситуации, места действия, рассуждения автора; 2) чужая речь: диалог (с вкраплениями авторских ремарок), цитация; 3) несобственно-прямая речь. Оба вида членения обусловлены намерением автора, задача которого представить читателю отрезки в том виде, который облегчает его восприятие. В современных трудах, связанных с изучением текста, исследователи выдвигают на позицию «языковой модели» различные речевые образования. Так, в качестве непосредственной текстообразующей единицы в устной речи выдвигается синтагма или смысловой сегмент, а для письменной речи – сверхфразовое единство, при этом предельной единицей текста – «наименьшей речью» (Платон), «минимальным речевым произведением» (А.И. Смирницкий), предикативно-оформленной единицей сообщения является предложение [Блох М.Я. 2004:171]. Сверхфразовое единство, рассмотренное как смысловое объединение самостоятельных предложений, которое, по мнению О.И. Москальской [Москальская 1981], является также «микротекстом», не только не отменяет, но, наоборот, предполагает текстообразующую роль предложения. М.Я. Блохом была разработана *теория уровневой структуры языка* или *теория диктемного строя текста*, в соответствии с которой выделяется шесть сегментных уровней языка, каждый из которых закономерно выделяется как формальным строением своих единиц, формируемых

из одной или нескольких единиц, непосредственно нижележащих на уровне сегментов, так и их функциональными свойствами. Первый уровень фонематический (уровень фонем), далее – морфематический, затем – лексематический, четвертый уровень – денотематический – одно или несколько слов, соединенных релевантно-пропозитивными связями. Над денотематическим уровнем лежит уровень предложения или пропозематический уровень, функция которого – номинативно-предикативная. Завершающий уровень между предложением и текстом – диктематический уровень или уровень *диктемы*, образуемой по реверсивному закону из одного или нескольких предложений [Блох 2000:56–67]. Понятие диктемы преобразует понятие сверхфразового единства или «сложного синтаксического целого» (Г.Н. Пospelов), выработанное в отечественном языкознании в 40-х гг. XX в. Принципиальное различие между указанными понятиями состоит в том, что сверхфразовое единство не имеет уровнеструктурного определения, а диктема, напротив, раскрывает свои свойства в качестве естественной составной части уровневой структуры языка. В этом качестве она строго отвечает принципу построения из одной или нескольких единиц непосредственно нижележащего уровня, т.е. одного или нескольких предложений. Как составная часть этой структуры, она выделяется своей четкой функцией, не сводимой к функциям нижележащих единиц, но вбирающей в себя эти функции в рамках своего собственного, интегративно-текстового назначения выражать определенную тему. По мнению этого ученого, вне диктемы текст как непосредственный продукт речевой деятельности не существует и существовать не может [Блох 2000:62]. В равномерно разворачивающемся письменном монологическом тексте диктема, по утверждению автора, как правило, представлена абзацем. В устной монологической речи диктема отграничивается диктемно-долгой паузой и диктемно-финальным тоном. В диалогической речи диктема представлена репликой. Как указывает М.Я. Блох, диктема обладает следующими функциями: номинация (именование и денотация фрагментов действительности), предикация (отнесение названных фрагментов к действительности), тематизация (их смысловая организация в соответствии в определенной целью общения), стилизация

(выбор языковых форм, соответствующих условиям и требованиям коммуникации). Номинация как следствие действия закона глубинного уровня – инкорпорирования – это «образование языковых единиц, характеризующихся номинативной функцией, т.е. служащих для называния и вычленения фрагментов действительности, формирования соответствующих понятий о них в форме слов, сочетаний слов, фразеологизмов и предложений» [ЛЭС 1990:336]. Номинация обычно выражается существительными и словосочетаниями. *Предикация* есть «акт соединения независимых предметов мысли, выраженных самостоятельными словами, с целью отразить «положение дел, событие, ситуацию действительности» [Там же:393]. Предикация на поверхностном уровне обнаруживается в предикативной основе предложения, в процессе соединения субъекта (в широком смысле слова) и предиката. Оба эти текстообразующих механизма существуют в единстве, однако, их использование в тексте зависит от авторского видения мира и композиции текста. *Тема* есть предмет, основное содержание рассуждения, изложения, творчества [Ожегов, Шведова 1997:793]. В литературном энциклопедическом словаре тема определяется следующим образом: «Круг событий, образующих жизненную основу эпических и драматических произведений и одновременно служащих для постановки философских, социальных, этических и других идеологических проблем» [ЛЭС 1987:437]. О теме судят по тем фактам и событиям, которые принадлежат художественному миру произведения, соотносятся с миром реальности. По тематике, например, в литературе различают философскую, гражданскую, пейзажную и другую лирику. *Стилизация* как признак диктемы представляет сумму ее стилистических показателей, которые реализуются в каждой диктеме и отображают стиль текста в целом. К таким стилистическим показателям М.Я. Блох относит следующие: степень подготовленности – неподготовленности; форма речи – устная – письменная речь; речь официальная – неофициальная; речь фактуальная – образная; речь экспрессивная по степени воздействия – неэкспрессивная; речь эмоциональная – неэмоциональная; содержание речи: экспликативное – имплекативное. Как указывает данный автор, лишь совместное выделение указанных черт

реализует диктему как *основную единицу текста* и минимальную единицу тематизации текста и целый текст (т.е. совокупность диктем) как продукт отражательно-мыслительной деятельности человека в различных формах языкового общения. Диктема как основная единица текста имеет собственное содержательное, структурное и коммуникативное устройство, характеризуется смысловой законченностью. Основной принцип выделения – единство темы и характерное композиционное устройство. Признание диктемы в качестве основной текстовой единицы является принципиальным для данного исследования, т.к. это позволяет изучать фоностилистические характеристики текста с точки зрения диктемного подхода и включить в сферу изучения как структуру (содержание и форму) текста, так и его стилевые особенности.

Продолжая рассматривать основные категории текста, выделенные И.Р. Гальпериным, остановимся на *когезии* (синтактика) как особых видах связи, обеспечивающих континуум, т.е. логическую последовательность (темпоральную и пространственную), взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий. Традиционно под когезией (связностью) понимаются грамматические средства связи. Эта категория внешне выражается в тексте на уровне синтагматики слов, предложений, диктем. М.Р. Львов предлагает следующие группы форм связей в тексте: 1) содержательные, логические и психологические (единство места и времени, действующих лиц; связь с прошедшими и предстоящими событиями; ссылки на известные факты, имена людей, исторические даты, цитирование); 2) литературные (риторические) средства связи (приемы композиции, соблюдение законов жанра); 3) языковые средства связи – лексика и фразеология (выбор точного, уместного слова, использование синонимов, повтор одного и того же слова, ассоциативный выбор слов, местоименные замены имен, употребление антонимов, стилистически окрашенной лексики, профессиональной лексики); 4) грамматические средства связи – морфология и синтаксис (союзы, связывающие предложения, соотносительные с союзами местоимения или наречия, вопросительные предложения и ответы на них, цепная или параллельная связь предложений, вводные слова или предложения); 5) стилистические связи (весь текст выдер-

жан в определенном стиле); 6) интонационные средства связи в устном тексте (интонация начала и конца абзаца, паузы, интонация предложения в составе текста, эмоциональные интонации, логическое, фразовое ударения, темп и громкость речи) [Львов 2002:168–170].

Следующей категорией текста по Гальперину является *континуум*, под которым понимается определенная последовательность фактов, событий, развертывающихся во времени и пространстве. Оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум, как указывает автор, в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды, но наличие категории когезии дает возможность воспринимать весь текст как процесс. Эта категория, делает вывод И.Р. Гальперин, обеспечивает конкретность и реалистичность описания. Под *ретроспекцией* автор понимает отнесенность к предшествующей содержательно-фактуальной информации, а *проспекцией* – отнесенность к последующей содержательно-фактуальной информации. Ретроспекция – грамматическая категория текста, выступающая в роли когезии. В тексте ретроспекция реализуется разными способами, среди которых особое место занимает повтор. Проспекция дает возможность читающему или слушающему понять связь и обусловленность событий и эпизодов, лучше вникнуть в содержательно-концептуальную информацию.

Модальность И.Р. Гальперин и другие лингвисты понимают как отношение говорящего (пишущего) к действительности. Английские лингвисты Джон Лайонз и Рандольф Кверк подтверждают наличие модальности, а отечественный лингвист В.В. Виноградов считает модальность важным конструктивным признаком предложения: «Так как предложение, отражая действительность в ее практическом общественном сознании, естественно выражает отнесенность (отношение) содержания речи к действительности, то с предложением, с разнообразием его типов тесно связана категория модальности» [Виноградов 1975:55]. Аналогичное положение выдвинуто в грамматике русского языка: «Общее грамматическое значение отнесенности основного содержания предложения к действительности выражается в синтаксических категориях

модальности, а также времени и лица» [Грамматика русского языка. Ч.1 1954:80–81]. Как отмечает далее И.Р. Гальперин, модальность по-разному проявляется в разных типах текста: наиболее ярко – в поэтических, наименее – в научных. Кроме того, фразовая субъективно-оценочная модальность может перерастать в текстовую или ее текстовая модальность присуща целому [Гальперин 2005:122]. Эту мысль подтверждает Н.Ю. Шведова: «Модальное значение есть специфическое значение синтаксического построения; оно может быть присуще только конструкции в целом» [Шведова 1958:17].

Следующая категория текста – *интеграция* (целостность – семантика) – это объединение всех частей текста в целях достижения его целостности. По мнению С.Г. Ильенко, интеграция есть «подчиненность компонентов текста наиболее общей мысли всего текста» [Ильенко 1989:72]. Эту мысль уточняет И.Р. Гальперин: «Интеграция задана самой системой текста и возникает в нем по мере его развертывания. ... Именно интегрирование обеспечивает последовательное осмысление содержательно-фактуальной информации» [Гальперин 2005:124]. Интеграция может осуществляться средствами когезии, но может строиться и на ассоциативных и пресуппозиционных отношениях. *Завершенность* текста как его категория является функцией замысла, положенного в основу произведения и развертываемого в ряде сообщений, описаний, размышлений, повествований и других форм коммуникативного процесса. «Когда желаемый результат достигнут поступательным движением темы, ее развертыванием – текст завершен» [Там же:131].

Следует отметить, что вопросам выявления текстовых категорий занимались, помимо И.Р. Гальперина, и другие лингвисты. Так, А.И. Новиков, например, предложил следующую совокупность текстовых категорий: 1) развернутость текста (полнота и глубина, обеспеченная соответствующими подтемами и субподтемами); 2) последовательность (порядок следования элементов содержания, связанный с их подчиненностью подтемам и субподтемам); 3) связность (внутренняя как общность предмета описания и внешняя как наличие определенных формальных и лексических показателей); 4) законченность (формирование целостного образа содержания); 5) глубинная перспектива (переход от внешней формы к внут-

ренней); 6) статика и динамика текста (статическое состояние соответствует тексту, рассматриваемому как некоторый результат речемыслительной деятельности; динамическое состояние соответствует тексту в процессе его порождения и восприятия) [Новиков 1983]. По мнению С.Г. Ильенко, основными категориями текста являются целостность, членимость и модальность, при этом целостность, как указывает автор, обеспечивается развернутостью, интеграцией и композицией; членимость предполагает абзацирование текста, а модальность выступает как оценочное отношение автора к изображаемому (собственно субъективно-модальное, эмоционально-смысловое и функционально-ориентировочное) [цит. по Ворожбитова 2005:233].

Следует отметить, однако, что среди исследователей текста нет единства мнений ни по поводу существования текстовой категории, ни по поводу их классификации. Открытым остается также вопрос о средствах выражения той или иной категории. *Типология текста*, несмотря на свое центральное положение в общей теории текста, также пока разработана недостаточно. Во-первых, среди исследователей нет единства по поводу терминологии. Так, традиционно термин «жанр» используется в литературоведении для описания художественно-эстетических произведений. С другой стороны, некоторые британские авторы используют термин *genre*, *genre analysis* для обозначения образца, формы организации типа текста, хотя термин *text type* в британской лингвистической литературе также используется. Мы согласны с В.Е. Чернявской, считающей, что термин «тип текста» в лингвистике является наиболее подходящим для обозначения «культурно-исторически сложившейся продуктивной модели, образца текстового построения, определяющего функциональные и структурные особенности конкретных текстов с различным тематическим содержанием» [Чернявская 2005:35]. Во-вторых, не определены и общие критерии, которые должны быть положены в основу типологизации. Типы текста выделяются на основе разных классификационных признаков, т.к. при текстовой дифференциации неправомерно исходить из какого-либо одного критерия. В настоящее время пока единая универсальная классификация еще не создана, Г.Я. Солганик в монографии

«Стилистика текста» приводит классификацию Э. Верлиха, составленную в зависимости от структурных основ текста: 1) дескриптивные (описательные) – тексты о явлениях и изменениях в пространстве; 2) нарративные (повествовательные) тексты о явлениях и изменениях во времени; 3) объяснительные – тексты о понятийных представлениях говорящего; 4) аргументативные – тексты о концептуальном содержании высказывания говорящего; 5) инструктивные – тексты, например, законов. Недостатком данной классификации автор определяет тот факт, что типы текста выделяются на основе разных классификационных признаков. Сам Г.Я. Солганик предлагает следующую классификацию типов текста: 1) по характеру построения (от 1-го, 2-го или 3-его лица); 2) по характеру передачи чужой речи (прямая, косвенная, несобственно-прямая); 3) по участию в речи одного или большего количества участников (монолог, диалог, полилог); 4) по функционально-смысловому назначению (функционально-смысловые типы речи: описание, повествование, рассуждение и др.); 5) по типу связи между предложениями (тексты с цепными связями, с параллельными, с присоединительными); 6) по функции языка и на экстралингвистической основе выделяются функциональные стили – функционально-стилистическая типология текстов [Солганик 2005:88–89]. В.Е. Чернявская при выявлении критериев текстовой классификации предлагает учитывать собственно лингвистические и экстралингвистические факторы. К лингвистическим факторам данный автор относит типичные, регулярные для данного типа текста языковые особенности разных уровней – лексические, грамматические (морфологические и синтаксические), стилистические, композиционно-речевые формы или формы тематического развертывания (сообщение, описание, рассуждение, объяснение, доказательство и др.). Внетекстовые или экстралингвистические особенности В.Е. Чернявская делит на следующие группы: 1) иллокутивный аспект (текстовая функция). С учетом этого аспекта тексты подразделяются на декларативные, апеллятивные, оценочные и др.; 2) содержательно-тематический (пропозициональный) аспект. Здесь значительную роль играет тема сообщения; 3) коммуникативная ситуация (канал общения). В данном случае учитывается

характер сообщения: устное или письменное, монологическое или диалогическое, с учетом социального статуса, профессионального положения или возрастного ценза коммуникантов [Чернявская 2005:37–38]. Применительно в данному исследованию классификации Г.Я. Солганика и В.Е. Чернявской рассматриваются в качестве базовых, поскольку они учитывают разные формы речи, тематику и композицию текстов, а также лингвистические и экстралингвистические факторы, сопутствующие построению текста в различных коммуникативных ситуациях.

Говоря о типах текста, нельзя не отметить вклад М.М. Бахтина в развитие понятия «речевого жанра». Если допустить, что речевой жанр идентифицируется с определенным типом текста, то становится очевидным, что под типами текста М.М. Бахтин имел в виду «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний» [Бахтин 1996:164]. При этом, как полагает О.А. Крылова, «высказывание в этом определении означает не предложение, а некую единицу общения, которой свойственна смысловая завершенность и которая отграничена от других подобных единиц сменой субъектов речи» [Крылова 2005:226]. На наш взгляд, автор справедливо предлагает заменить в определении М.М. Бахтина слово «высказывание» на слово «текст». В результате под определение типа текста (или речевого жанра в определении М.М. Бахтина) подойдет и типовая разновидность текстов (рассказ, письмо, роман) и ситуативно-типовое высказывание (реплика, вопрос). Признаками текста М.М. Бахтин считает наличие четких границ, завершенность, целостность, наличие определенного авторского замысла, определенные композиционно-стилистические особенности, заданные предметно-смысловым содержанием, замыслом автора и его субъективно-эмоциональным отношением к этому содержанию [Крылова 2005:226]. Совершенно очевидно, что такая трактовка принимается в настоящее время большинством лингвистов. Но поскольку в ней тексты оказываются функционально разнородными, М.М. Бахтин предлагает различать простые (первичные) и сложные (вторичные) речевые жанры (типы текста). К первым автор относит жанры (типы текста), сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения (бытовой рас-

сказ, ко вторым – типы текста, возникшие в условиях более сложного, преимущественно письменного общения (роман, драма, научное исследование и др.). Рассматривая соотношение понятий функционального стиля, стиля речи и речевого жанра (типа текста), О.А. Крылова дает определение *стиля речи* как композиционно-речевой структуры текстов этого типа (текстов, принадлежащих к данному речевому жанру). «С точки зрения функциональных стилей языка один речевой жанр может быть воплощением различных функциональных стилей» [Там же:227]. В данной работе мы разделяем эту точку зрения.

Особенности художественного текста давно привлекают внимание лингвистов [Виноградов 1963, 1971, 1980; Гальперин 2005; Солганик 2000; Кожина 1962, 1966; Арнольд 1973; Болотнова 1992; Белянин 2000 и другие исследователи]. Как отмечает В.П. Белянин, особенность художественного текста, по сравнению с другими типами текста, состоит в том, что он «представляет собой личностную интерпретацию действительности. Писатель описывает те фрагменты действительности, с которыми он знаком; развивает такие соображения, которые ему близки и понятны; использует языковые элементы и метафоры, которые наполнены для него личностным смыслом» [Белянин 2000:55]. Эту идею подтверждает В.А. Пищальникова: «Художественный текст можно определить как коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия» [Пищальникова 1984:3]. Еще более точно художественный текст охарактеризовали Л.Н. Мурзин и А.С. Штерн: «Чем же художественный текст отличается от текстов других типов? Иногда говорят о его особой эмоциональности, но разве разговорная речь менее эмоциональна? Многие видят своеобразие художественного текста в его эстетичности. Но можем ли мы сказать, что все другие тексты лишены эстетической значимости? ... Различие состоит в том, что ... художник слова пользуется общим языком, но для описания ситуации, посредством которой он выражает свою философию, свое понимание мира ... Главное – в этой «двухэтажности» художественного текста» [Мурзин, Штерн 1991:18–19]. Другой автор, М.А. Гвенцадзе, рассматривая сущностные признаки художественного текста и нехудожественного текста, отмечает следующие: 1) отсутс-

твие/наличие непосредственной связи между коммуникацией и жизнедеятельностью человека; 2) имплицитность/эксплицитность содержания (наличие/отсутствие подтекста; 3) наличие/отсутствие эстетической функции; 4) установка на неоднозначность/однозначность восприятия; 5) установка на отражение нереальной/реальной действительности. (Художественные тексты представляют не модель реальной действительности, а сознательно конструируемые возможные модели действительности). [Гвенцадзе 1986:91]. Продолжая мысль вышеуказанного автора, Н.С. Валгина отмечает, что художественные тексты имеют свою типологию, ориентированную на родо-жанровые признаки. Нехудожественные тексты имеют свою частную типологию, а именно: тексты массовой коммуникации, научные тексты, официально-деловые тексты. Художественные тексты, как отмечает далее автор, строятся по законам ассоциативно-образного мышления, в то время как нехудожественные – по законам логического мышления; для первых важна образно-эмоциональная, субъективная сущность явлений, а для вторых – логико-понятийная и объективная. Если в художественном тексте присутствует «вторичная действительность», увиденная и изображенная глазами автора, то нехудожественный текст, как правило, одномерен и однопланов [Валгина 2003:114]. Различаются эти два типа текста и по характеру воздействия – нехудожественный воздействует на мысли (интеллектуальную сферу) адресата, а художественный – на мысли и чувства (интеллектуальную и эмоциональную сферы) адресата. В художественном тексте, как отмечает М.С. Чаковская, наиболее полно реализуется функция воздействия; здесь происходит своеобразный сдвиг, смещение, которое проявляется в том, что содержание и выражение данной совокупности языковых единиц используется уже не для передачи определенного содержания, а становится выражением нового содержания, «метасодержания». Сообщение начинает функционировать для передачи нового (и отличного) содержания, выходящего за пределы семантического использования языка. «В художественно-беллетристическом тексте то или иное построение, то или иное оформление высказывания приобретает специфическую коммуникативную силу» [Чаковская 1986:17]. Как указывал В.В. Виноградов,

в художественной речи «резко изменяются, как бы смещаются и тем самым приобретают новую образно-выразительную силу любые отношения элементов общей системы языка и ее стилей» [Виноградов 1963:133]. Так же эти тексты различаются и по функции – коммуникативно-информационной (нехудожественные тексты) и коммуникативно-эстетической (художественные тексты).

Как известно, одной из форм реализации коммуникативно-речевого акта является монолог. «Монолог – форма одностороннего общения. Это сложная, развернутая форма речи, в которой сравнительно мало используется неречевая информация, получаемая участниками коммуникации из ситуации общения. Если в диалогической речи на предмет речи можно только указать, то в монологической речи он называется и получает подробную характеристику. По сравнению с диалогом монологическая речь – наиболее организованный вид речи» [Брандес 2004:119–120]. Подтверждение этой мысли можно найти у А.Н. Васильевой: «Монологу обычно свойственны такие черты речевой организации, как стройность композиции, логическая последовательность мысли и речевой формы, ее выражающей, ограниченность произвольных субъективных привнесений. ... Монолог, в отличие от диалога, стимулирует использование форм и приемов книжной речи» [Васильева 2005:39]. М.М. Бахтин отмечал, что язык в его монологической форме живет только в диалогическом общении. Поэтому монологическая речь является продуктом взаимоотношения говорящего со слушающим и читающим. Говорящий оформляет свою речь с точки зрения воспринимающего речь. Это обусловлено тем, что каждый текст подстраивается под процессы восприятия, понимания и конкретные условия речевого общения. Нехудожественные тексты ориентированы на конкретную аудиторию, художественным свойственно расхождение между формальным и реальным адресатом [Лотман 1977:104].

Как известно, монологическая речь может реализовываться в письменной и устной форме. Письменная форма монологической речи является опосредованной формой речевого общения, она максимально развернута. Письменная речь это обработанная форма языка, она может быть продумана до мельчайших деталей. Это самый многословный и точный

вид речи. Устная форма монологической речи (особенно спонтанная) характеризуется неподготовленностью, отсутствием предварительного обдумывания и слабой степенью нормативности синтаксического оформления, эллиптичностью, связанной с высокой степенью ситуативной обусловленности, линейно-временным характером формирования высказывания и другими особенностями. Под *художественным (сценическим) монологом* в данной работе понимается «значительный по размеру отрезок текста, состоящий из структурно и содержательно связанных между собой высказываний, имеющий индивидуальную композиционную построенность и относительную смысловую завершенность» [ЛЭС, 1990:310], реализованный на сцене или в художественном фильме в соответствии с задачами мизансцены. Как форма репрезентации чужой речи, монолог может включать в себя диалогические фрагменты. На наш взгляд, это не нарушает представления о целостности художественного монолога. Как конечный результат и продукт речетворческой деятельности сценический монолог характеризуется использованием литературно-книжной лексики, распространенностью высказывания, законченностью, логической последовательностью, синтаксической оформленностью, развернутой системой связующих элементов и другими чертами. Оба вида монолога обладают, однако, определенной спецификой построения. Искусство – это особым образом организованный язык. «Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система, «вторичная моделирующая система» [Лотман 1970:30]. *Спонтанные монологи* описывают непосредственно наблюдаемые объекты и явления, события окружающей действительности как таковые, являясь при этом первичными. Сценические монологи являются первичными по форме изложения, так как в них используется язык, с помощью которого описываются жизненные ситуации, и вторичными по содержанию, так как описываемая в них ситуация выступает как некая абстракция, обобщенная модель. В первом случае само описание выступает как коммуникативная цель, во втором – целью является создание абстрактной ситуации, в которой реализуется данная модель. Таким образом, специфика сценического мо-

ногола состоит не в том, что он содержит различные образные средства, создающие разного рода коннотации (коэффициент их плотности в художественном произведении может быть невелик), а в том, что мы здесь имеем дело не с одним, а с двумя монологическими текстами: один создается при описании наглядной ситуации, а другой - создается с помощью этой ситуации при описании иной, отвлеченной ситуации. Различие между сценическим и спонтанным монологом лежит не только в сфере их различной структуры, но также и в наличии у первого эстетической функции, в основе которой лежит его *экспрессивность*, под которой обычно понимают «всяческую маркированность, выделенность на фоне более нейтрального окружения» [Человеческий фактор в языке 1991:195] и которая заложена либо в единицах языка, либо в композиции текста, либо в его структуре. Это могут быть повторы тематически важных ключевых слов, отклонение текста от норм и стереотипов мышления, алогизмы, несоответствие хода рассуждения выводу, специфика композиции. Во всех случаях в звучащем монологическом тексте маркированность отмечается также интонационно. Проверка высказанных предположений входила в задачу данного исследования.

1.3. Дискурс как процесс активации текста в ситуативном контексте. Особенности контекста в художественном произведении и повседневной речи

Как уже отмечалось, текст является элементом в системе коммуникации. Текст – это результат коммуникативно-речевой деятельности, «связывающий последовательность высказываний в единую текстовую систему, возникающую под воздействием определенной совокупности экстралингвистических, стилеобразующих и текстообразующих факторов» [Чернявская 2005:19]. Однако текст является только одним из элементов, но не единственным в сложной системе коммуникативного процесса. Осознание этого факта в современной теории текста привело к тому, что интерес исследова-

телей переместился с вопросов внутритекстовой организации к процессам текстопостроения. Как справедливо отмечает автор, данные языковой системы, т.е. интралингвистический аспект, недостаточны для раскрытия специфики целого текста, и само понятие целостности текста получает свое реальное наполнение и осмысление через неразрывную связь с экстралингвистическим фоном. Сущность текста может быть объяснена только при учете экстралингвистических факторов, сплетенных с собственно лингвистическими, а текст, рассмотренный в неразрывной связи с ситуативным контекстом, определяющим все то, что существенно для порождения текста, и в связи с системой коммуникативно-прагматических и когнитивных целеустановок автора, взаимодействующего с адресатом, является *дискурсом*. В этом смысле дискурс характеризуется как коммуникативный процесс, приводящий к образованию определенной структуры – текста, при этом, если анализ текста направлен, главным образом, на анализ внутренних (внутритекстовых) отношений высказываний между собой, их пропозициональной и иллокутивной структуры, взаимоотношения текстового целого и его частей, то анализ дискурса предполагает изучение внешних по отношению к тексту особенностей коммуникативного процесса. Дискурсивный анализ сконцентрирован на степени и характере влияния различных факторов коммуникативно-речевой деятельности, как непосредственно ситуативного контекста, так и более широкого экстралингвистического фона на формирование языковых закономерностей конкретного произведения [Там же:19–20]. Введенное Ю. Хабермасом для обозначения «вида речевой коммуникации, предполагающего рациональное критическое рассмотрение ценностей, норм и правил социальной жизни», в трудах многих других авторов дискурс стал означать «речь, связную речь» (Г.Г. Почепцов), «поток речи, сложное синтаксическое целое, сверхфразовое единство, текст» (В.Г. Борботько), «коммуникативное целостное и завершенное речевое произведение» (Е.В. Клобуков), «сложное коммуникативное явление, включающее наряду с текстом внеязыковые факторы, которые влияют на его производство и восприятие» (Т. ван Дейк), « всю бесконечность речевой деятельности, отработанные, фиксированные отрезки

которой именуются текстами» (В.В. Красных), «речь в контексте общения» (Л.В. Минаева), «речь в процессе создания, любой отрезок речи, целое произведение, текст» (М.Я. Блох).

В лингвистической литературе термин «дискурс» используется как в узком смысле, обозначая «проявление речевой деятельности в разговорно-бытовой речи» (О.Б. Сиротинина), так и в широком смысле как «проявление речедетельностных возможностей отдельной языковой личности» (П.В. Зерницкий) и как «система коммуникации» (Ю.А. Шрейдер, В.М. Сергеев). Т. ван Дейк, А.Е. Кибрик, Ю.Н. Караулов и В.В. Красных под дискурсом понимают «вербализованную речемыслительную деятельность, совокупность процесса и результата, обладающую как собственно лингвистическим, так и экстралингвистическим планами» [Красных 2001:200]. Данный автор рассматривает дискурс как *результат* (совокупность текстов, порожденных в процессе коммуникации) и как *процесс* (вербализованная речемыслительная деятельность). М. Стаббс выделяет три основные характеристики дискурса: «1) в формальном отношении – это единица языка, превосходящая по объему предложение; 2) в содержательном плане дискурс связан с использованием языка в социальном контексте; 3) в плане организации дискурс интерактивен/диалогичен» [цит. по Прохоров 2004:21]. П. Серио выделяет восемь значений термина «дискурс»: 1) эквивалент понятия «речь» (по де Соссюру), т.е. любое конкретное высказывание; 2) единица, по размерам превосходящая фразу; 3) воздействие высказывания на его получателя с учетом ситуации высказывания; 4) беседа как основной тип высказывания; 5) речь с позиции говорящего и противоположность повествованию, которое не учитывает такую позицию (по Э. Бенвенисту); 6) употребление единиц языка, их речевая актуализация; 7) социально или идеологически ограниченный тип высказывания, например, административный; 8) теоретический конструкт, предназначенный для исследования условий производства текста [цит. по Карасик 2002:270-287]. Суммируя различное понимание дискурса, М.Л. Макаров выделяет три: 1) формальная интерпретация – это понимание дискурса как образования выше уровня предложения; 2) функциональная – это использование языка в речи; 3) ситуативная – это

учет социально, психологически и культурно значимых условий и обстоятельств общения [Макаров 1998:68–72].

Некоторые зарубежные исследователи отождествляют понятие «дискурс» с понятием «текст», другие – относят понятие «текст» к его письменной реализации, а «дискурс» – к устной. Третья группа авторов пользуется термином «текст» при описании лингвистических особенностей какого-либо произведения, а термином «дискурс» – для обозначения сложного взаимодействия участников коммуникативного акта, текста и контекста. При этом текст рассматривается как продукт процесса производства текста, а дискурс как весь процесс социального взаимодействия, частью которого является текст как продукт, процесс его производства и интерпретации [Fairclough 1995:2, Thornbury 2005:7]. Таким образом, по мнению этих авторов, анализ текста – это только часть анализа дискурса, который предполагает также анализ процессов производства и интерпретации текстов. По Т.А. Ван Дейку, дискурс – это не только текст, но и коммуникативное событие, поскольку он направлен на аудиторию. С этой точкой зрения согласна Е.Н. Малюга, которая считает, что релевантными признаками дискурса являются его текстовая сущность в сочетании с прагматическими и социолингвистическими моментами, существенными для его адекватного понимания [Малюга 2008:50]. Принимая во внимание возможность существования различных точек зрения на понятие «дискурс», в данной работе мы придерживаемся вышеприведенного определения М.Я. Блоха, понимая под *дискурсом* и текст, и речь как процесс создания текста, и весь процесс социального взаимодействия.

Исследованию процесса порождения речевого высказывания в отечественной и зарубежной лингвистике уделяется немало внимания. С.Д. Кацнельсон справедливо заметил, что порождающий процесс является ключевым для понимания речевой деятельности в целом [Кацнельсон 1972 :140]. Как известно, в теории речевой деятельности порождение речи описывается при помощи трехфазной модели. Первая фаза включает в себя ориентировку в ситуации, в собеседнике и в его речи; на этой фазе осуществляется планирование высказывания во внутренне-речевом коде, который представляет собой образы реальных предметов, схемы внешних действий,

а иногда и языковые знаки. Вторая фаза – это фаза реализации плана во внешней речи. На третьей фазе происходит сличение полученного результата с первоначальным замыслом и принимается решение о коррекции полученного результата в новом высказывании, или говорящий приходит к выводу о совпадении результата и замысла.

В современной лингвистической литературе немного исследований, посвященных детальному изучению коммуникативной ситуации как фактору, обуславливающему речевую интенцию (напр., В.В. Красных, М.А. Соколова и др.). В данной работе при определении понятия «ситуация» мы исходим из понятия «контекст», взятого не в узком смысле, когда имеется в виду лингвистический контекст, ограниченный рамками чисто языкового воплощения содержания коммуникации, а в широком смысле. *Контекст* в широком смысле включает в себя все факторы, сопутствующие вербальной коммуникации, начиная от «конкретной ситуации, в которой протекает общение, и кончая всей совокупностью культурных и социальных условий, определяющих весь смысловой и языковой комплекс коммуникативных актов» [Колшанский 1980:38]. Данный подход, необходимо отметить, не является абсолютно новым. Подобные мнения уже высказывались, например, Т. Слама-Казаку [Slama-Cazacu 1961:215–216] и В.Я. Мыркиным. По мнению В.Я. Мыркина, «в действительной коммуникации существует единственный реальный контекст: это глобальная ситуация, которая включает в себя не только языковые средства, но и все корреляты ситуации. Контекст образуется не только всеми средствами – языковыми и внеязыковыми (слова, жесты и т.д.), но и всей целиком ситуацией, которая окружает слово и определяет его смысл» [Мыркин 1978:97]. Именно изучение контекста в широком смысле позволило в данной работе, с одной стороны, рассмотреть самые общие социальные условия протекания вербальной коммуникации и, с другой, описать особенности лексики, грамматики, фоностилистических средств, используемых в конкретном речевом акте. Такая трактовка контекста дает возможность нам исходить из понятия *коммуникативной ситуации как контекста* (лингвистического и экстралингвистического), в рамках которого происходит то или иное событие или явление. При этом заметим, что понятие

лингвистического контекста в нашем понимании совпадает с определением лингвистического контекста, выдвинутого Г.В. Колшанским, который справедливо утверждает, что «место каждого отдельного языкового элемента, имеющего относительно номинативную самостоятельность (слово, словосочетание), должно определяться прежде всего тем окружением, в котором оно встречается в речевой цепи» [Колшанский 1980:39], то есть при определении места какого-либо слова в речи важнейшую роль играет синтаксис и семантика языковых единиц, рассматриваемых в конкретных коммуникативных отрезках. Мы не можем, однако, согласиться с трактовкой экстралингвистического контекста, предложенной данным автором, как «паралингвистических условий, имеющих для обозначения смысла коммуникации лишь вспомогательный и второстепенный характер» [Там же].

Определяемая как контекст в широком смысле, коммуникативная ситуация, на наш взгляд, может быть охарактеризована «наличием двух или более собеседников, имеющих определенное отношение друг к другу, общающихся по определенному поводу в определенной окружающей обстановке» [Теоретическая фонетика английского языка 1991:19]. В таком случае она включает в себя следующие компоненты: цель общения, окружающую обстановку и участников ситуации общения. Рассмотренные более детально, эти компоненты распадаются на следующие составные части: цель включает понятие вида деятельности (например, чтение лекции, проведение собрания и т.д.) и темы общения (например, переговоры по поводу, например, повышения зарплаты); понятие окружающая обстановка или условия общения определяется такими составляющими, как время действия, наличие слушателей, их количество и местоположение относительно друг друга (например, на значительном расстоянии друг от друга при чтении лекции, рядом друг с другом, спиной друг к другу и т.д.); понятие участники коммуникативного акта и взаимоотношения между ними – эта составная часть коммуникативной ситуации предполагает рассмотрение таких факторов, как личность, внешность, пол, возраст, а также эмоции, настроение, социальный статус говорящих, определенный уровень фоновых знаний [Brown, Fraser 1979:33-62]. Другие исследователи,

например, В.Г. Костомаров [Костомаров 2005:16], факторы, характеризующие экстралингвистическую ситуацию, называет «вершинами коммуникационного треугольника», а именно: сферу как тематико-содержательную область, предмет сообщения и среду, т.е. общающихся людей. В.Е. Чернявская полагает, что понятие «коммуникативная ситуация» включает пять экстралингвистических факторов: 1) функционально-коммуникативная сфера; 2) индивидуально-социальные характеристики речевого субъекта; 3) характер отношения субъекта речи к ее адресату; 4) характер отношения автора текста к его теме (содержанию); 5) взаимодействие с языковым кодом: стилистически осознанное, намеренно разговорное или метафоричное употребление языка [Чернявская 2005:12–13]. П. Вердонк предлагает свой, более детальный перечень компонентов контекста (не делая различий между лингвистическими и экстралингвистическими факторами): 1) тип текста; 2) тема, цель и функциональное предназначение; 3) условия реализации текста; 4) социо-культурные и исторические условия порождения текста; 5) фоновые знания, эмоции, способности, верования и установки пишущего (говорящего) и читающего (слушающего); 6) взаимоотношения между пишущим (говорящим) и читающим (слушающим); 7) связь с другими похожими или связанными типами текста (интертекстуальность) [Verdonk 2003:21].

Детальное рассмотрение различных точек зрения на контекст позволило нам в настоящей работе изучить две различные коммуникативные ситуации, в которых протекают два вида монологического текста – сценический и спонтанный монологи. В повседневной жизни коммуникативная ситуация как «фрагмент объективно существующей реальности, частью которой являются как экстралингвистические, так и собственно лингвистические феномены» [Красных 2001:233], конкретна и понятна для участников. Монологический текст в данной ситуации представляет собой, как правило, информацию на предложенную тему. Местоположение участников коммуникативного акта может быть произвольным: друг против друга, рядом друг с другом и т.д., но оно – не главное. Главным в данном дискурсе являются не физические условия коммуникации, а духовные ценности, идеи, верования и души

коммуникантов. В этих условиях коммуникация представляет собой интеллектуальный обмен и достигает результата при реализации контекстов каждого коммуниканта.

В художественном произведении коммуникативная ситуация не столь прямолинейна, и художественный дискурс «оторван от повседневной социальной практики и приводит к нарушению общения между коммуникантами» [Verdonk 2003:23]. Так, например, местоположение 1-го лица характеризует не автора текста, а героя произведения, и контекст создается опять же не писателем, а героем. Этот контекст может характеризоваться различными вариантами и трактовками, т.е. художественный контекст представляет мир, который отличается от социального, в котором мы живем, и, соответственно, от всех его реалий, создавая неопределенные, непрочные и, зачастую, неуловимые значения художественного дискурса. Сказанное, однако, не означает, что художественные тексты в художественном дискурсе не несут никакой связи с реальным миром. Вышеуказанный автор отвечает на этот вопрос положительно, поясняя, что иначе мы не могли бы идентифицировать себя с событиями этого мира и правильно их истолковывать, сравнивать себя и «примерять» на себя эти абстрактные и обобщенные концепции. А способностью подчеркивать существенное и отображать обобщенное значение, которое, в принципе, может оставаться индивидуальным и неповторимым, обладает образный язык художественной литературы.

Особенностью коммуникативной ситуации в художественном дискурсе, по сравнению с повседневной жизнью, является и то, что ее основные участники – актеры, играющие определенные роли, и зрители – достаточно пассивные наблюдатели. По отношению друг к другу они располагаются, как правило, на значительном расстоянии; актеры в образе располагаются в зависимости от задачи мизансцены. Кроме того, действие в театре или кино складывается при наличии соответствующей установки у зрителей не на реальную, а на воображаемую ситуацию, так как здесь условны и пространство, и время, и люди. Условность кино- и театрального времени выражается в его особой уплотненности, так как за два-три часа герои фильма или спектакля должны совершить поступки, пережить чувства и продумать мысли, на которые люди в реаль-

ной жизни затрачивают месяцы и годы. При этом их действия и переживания должны быть подлинными [Морозова 1968].

Коммуникативная ситуация вызывает определенную психическую реакцию, которая называется *мотивом*. То есть в психологическом плане мотивы предстают как мысли и чувства человека, побуждающие к совершению определенной деятельности, а *интенция* как психолингвистическая (вербальная и невербальная) реакция на ситуацию, воплощение мотива, *текст* как вербальная реакция на ситуацию, *дискурс* как процесс активации текста в контексте. Мотивы актера, играющего роль, и обычного человека в конкретной жизненной ситуации носят различный характер: для актера важнейшее значение приобретают не столько его собственные мысли и чувства, сколько побуждения и устремления образа, его *темперамент* (понятие, наличие которого не требуется от участников повседневной коммуникативной ситуации, и это также является особенностью коммуникативной ситуации в художественном дискурсе). В психологии под темпераментом понимается динамическая характеристика психических процессов и всех действенных проявлений личности. Отличие темперамента актера в образе от темперамента обычного человека состоит в том, что художественное творчество актера есть частный случай его жизнедеятельности. Следовательно, говоря о его темпераменте, необходимо иметь в виду динамическую характеристику психических процессов и всех действенных проявлений актера в роли. Человек в жизни или актер в образе мыслят, говорят, двигаются, переживают – все это является их действенными проявлениями. Однако психофизические основы этих действий на сцене (в кино) и в жизни различны. Так, процесс мышления актера объединяет в себе мышление самого актера и мышление актера-образа; то есть в данной ситуации актер соотносит цель не только с обстоятельствами роли, но и со сценическими условиями. Все движения актера включаются в его психические и физические действия. Движения актера более выразительны, более значительны, более содержательны, чем в обыденной жизни, так как через «выразительность своих движений и действий актер не только зрителю раскрывает чувства, а через них он сам входит в чувства своего героя и, действуя на сцене, начинает жить ими

и их переживать» [Рубинштейн 1946:484–485]. Речь актера также более выразительна и нормативна, чем речь обыденная, поскольку она представляет собой компромисс между написанным и сказанным, так как, с одной стороны, всякое художественное произведение пишется, с другой стороны, в кино и на сцене оно произносится, воспроизводится как речь звучащая [Larthomas 1972]. Переживания актера отличаются от переживаний человека в обыденной жизни, и отличие состоит прежде всего в их происхождении. Вызвать в себе нужное переживание актер может только благодаря тому, что оно ему хорошо знакомо по его жизненному опыту, и поэтому он его помнит. В этом случае актер как бы заранее обладает данным чувством, а в нужный момент извлекает его из глубины своей эмоциональной памяти. Именно поэтому К.С. Станиславский называл жизненные переживаниями первичными, а сценические – повторными. Что касается других компонентов коммуникативной ситуации (личность, социальный статус говорящих, их интересы, возраст и т.д.), из особенности в актерской речи определяются задачами конкретного образа, созданного драматургом, поэтому все действенные психофизические проявления и психические процессы, которые обуславливают поведение актера при создании того или иного образа, имеют волевое происхождение.

Различия в коммуникативных ситуациях, в характере дискурса определяют различия в *механизме порождения текста* в дискурсе. Отечественными и зарубежными лингвистами, начиная с 1960-х гг. XX в., предлагались различные модели порождения речевого высказывания. Так, по модели А.А. Леонтьева последовательность этапов такова: 1) программирование грамматико-семантической стороны высказывания; 2) грамматическая реализация высказывания и выбор слов; 3) моторное программирование компонентов высказывания (синтагм); 4) выбор звуков; 5) «выход» [Леонтьев 1969:265]. Б.Ю. Норманом была предложена другая модель: замысел (внутренне-речевое программирование) – лексико-семантический план – грамматическое структурирование – фонологическое воплощение – орфоэпическая или орфографическая реализация. Эта схема предполагает постепенное вовлечение в процесс разных уровней систем: синтаксиса – лексики – мор-

фологии – фонологии [Норман 1978]. Это – уровневые модели, в которых отдельные стадии процесса порождения речи выделяются в соответствии со вступающими на каждой из них языковыми подсистемами. Среди других моделей порождения речи известны разработки Л.С. Выготского (мотив – речь – значение внешнего слова – слово); А.А. Леонтьева и Т.В. Рябовой (мотив – мысль – внутреннее программирование – лексическая развертка, грамматическое структурирование – внешняя речь); Т.В. Ахутиной (мотив – мысль (речевая интенция) – внутреннее программирование – смысловая структура, грамматическая структура – кинетическая программа – внешняя речь). Схожие модели речепорождения были предложены А.Р. Лурией и С.Д. Кацнельсоном. И.А. Зимняя, определяя речь как способ формирования и формулирования мысли, в процессе порождения различает три уровня: мотивационно-побуждающий, формирующий и реализующий. На первом уровне мысль становится «внутренним мотивом, т.е. тем, что побуждает деятельность говорения» [Зимняя 1978:71]; на втором – происходит внутреннее программирование и грамматическое развертывание высказывания; на третьем – осуществляется артикуляция и интонирование высказывания. Приведенные модели обычно относят к циклическим, в которых выделяются те или иные циклы в процессе речепорождения, хотя в них еще сохранены уровневые представления. Характерным для этих моделей является то, что в них в качестве отдельного этапа выделяется мотивационная сторона деятельности, мысль указывается как существующая до внутреннего программирования, хотя здесь и не получили достаточного освещения переходы от внутренней речи к внешней.

Среди современных зарубежных моделей порождения речи можно отметить модель, предложенную Дж. Лейвером, согласно которой весь процесс речепорождения предполагает следующие стадии: формирования идеи, т.е. превербальной генерации идеи – долговременного хранения лингвистической информации – планирования высказывания – выполнения – проверки [Laver 1970:53–74]. Эта модель была принята другими зарубежными лингвистами и получила дальнейшее развитие. Так, стадия планирования высказывания стала рассматриваться как содержащая два этапа – концептуализа-

ции высказывания (нелингвистический и лингвистический процессы) и формулирования высказывания (лингвистический процесс, предполагающий подбор необходимой лексики для создания высказывания) [Kempen 1977, 1978; Levelt and Maassen 1981]. Попытку создать модель порождения на основе анализа ошибок в речи сделала В.А. Фромкин. Проанализировав свыше четырех тысяч речевых ошибок, она предложила пятиступенчатую модель речепорождения: 1) генерация какого-либо значения, которое говорящий собирается высказать (включает все процессы концептуализации); 2) выбор синтаксической структуры и семантических свойств, связанных с частями этой структуры; 3) создание интонационного контура и акцентуация высказывания; 4) выбор и включение слов, соответствующих семантическим свойствам; 5) процесс подбора морфофонематических правил, выбор необходимой формы неопределенного артикля (“a” или “an”) [Fromkin 1973]. Работа по изучению речевых ошибок была продолжена Гарретом [Garret 1976, 1980] и Шатук (Shattuck), однако даже в модифицированном виде они представляют собой разновидности моделей речепорождения, разработанных ранее отечественными лингвистами и психолингвистами.

Отечественным исследователем Е.С. Кубряковой была предложена *интегративная модель порождения речи*, в которой указание на вовлекаемый в процессе порождения уровень сочетается с выделением последовательных фаз или стадий процесса. Достоинством данной модели, на наш взгляд, является четкое выделение и обоснование нескольких превербальных стадий, смешанных вербально-авербальных и собственно вербальных. Исходным посылом в данной модели является мысль Л.С. Выготского о том, что общее движение процесса речепорождения происходит от «мотива, порождающего какую-либо мысль, к оформлению самой мысли, к опосредованию ее во внутреннем слове, а затем – в значениях внешних слов, и, наконец, в словах» [Выготский 1956:381]. В нормальных условиях, отмечает Е.С. Кубрякова, процесс порождения речи включает следующие этапы: замысел и мотив речи – формирование мысли с кристаллизацией группы личностных смыслов – оформление и развитие мысли за счет перекодирования личностных смыслов в языковые значения, связанные с опре-

деленными типами знаков – организация этих знаков во внешнее речевое высказывание [Кубрякова 1991:45]. Из сказанного видно, что истоки речи в данной модели связываются не с готовой мыслью, как у И.А. Зимней, а с ее замыслом. Решающим фактором при формировании мысли, по мнению этого автора, является активизация механизма памяти – кратковременной, удерживающей в фокусе сознания то, что нужно в данный момент, и долговременной, помогающей человеку извлечь из кладовой сознания как нужные ему сведения, информацию, так и соответствующие осуществляемому речевому языковые формы. Средством активизации требуемого участка памяти является, по утверждению С.Д. Кацнельсона, выбор *темы сообщения* [Кацнельсон 1972:121–122]. К превербальным стадиям в данной модели порождения речи относится, во-первых, мотивационно-побудительная, которая включает элементы предшествующего опыта человека (языкового и неязыкового), элементы оценки коммуникативной ситуации и ее адресата, конкретное намерение говорящего, цели речевого акта, решения относительно способа и характера его воздействия на собеседника. Именно на этом этапе вырисовывается тип предложения и его *тема*. Второй превербальной стадией является мыслеформирующая, переход к которой означает начало осуществления процесса мышления, который может осуществляться в различных формах – вербальных и невербальных, и переходы от этих разных форм к речи будут различны (слова, образы, наглядные схемы, простые символы [Жинкин 1958]). Однако, каким бы ни был поток мысли по своему характеру – вербальным или невербальным, в процессе речепорождения наступает момент, когда в этом потоке мысли появляются единицы, связанные с языком – слова и их языковые корреляты. С их появлением осуществляется переход к вербальной стадии модели порождения речи – стадии речевого мышления, которая включает два этапа – внутренней речи и создания внешнего речевого высказывания. Как отмечал Л.С. Выготский, «всякая мысль стремится соединить что-то с чем-то» [Выготский 1956:376]. Во внутренней речи, представляющей собой «психофизиологический процесс, характеризующийся активизацией речевых механизмов при отсутствии выраженных речевых проявлений (вне-

пней речи)» [Ушакова 1985:13–26], этот процесс отражается в нахождении *внутреннего слова* или группы слов, выполняющих функцию обозначения любого из компонентов мысли. В этом случае любое внутреннее слово оказывается опорным, или *ключевым*, т.е. предопределяющим развертывание будущего высказывания. Поскольку такое слово является ключевым, его главным свойством будет его способность быть «сгустком личностных смыслов», а первая стадия вербализации замысла человека заключается в подборе и поиске внутреннего слова, которая совпадает с формированием личностных смыслов и их *номинацией* в целом. На этой стадии внутреннего контроля может произойти замена слова «для себя» номинацией, предназначенной «для другого». С лингвистической точки зрения на этой стадии вербализации замысла речи говорящий выбирает определенную схему синтаксического целого, конструкцию всего предложения. Далее по данной модели порождения речи наступает такой момент, когда синтаксическая схема предложения согласуется с включаемыми в нее лексическими единицами. Происходит семантическое согласование линейного расположения слов в предложении и самих используемых слов, согласование предиката со своим субъектом (*предикация*). Далее после заполнения найденной синтаксической схемы предложения лексическими единицами в соответствии с грамматическими нормами данного языка, осуществляется создание речевого высказывания. На этом этапе осуществляется грамматическое оформление слов и номинативных блоков, морфологическое и фонетическое наполнение, вплоть до озвучивания предложения [Кубрякова 1991:66]. Таким образом, говоря о том, что замысел рождающейся речи может формироваться как в предметно-образном, так и вербальном виде, что «личностные смыслы» сразу же имеют вербальную форму, либо постепенно приобретают ее в процессе внутренней речи, что цепочка будущего высказывания во внутренней речи может начинаться либо с одиночного слова, либо с нескольких слов, можно (по данной модели речепорождения) говорить о разных вариантах порождения речи, разных переходах от мысли к слову, когда в зависимости от индивидуальных особенностей, условий коммуникации, реального замысла и цели, говорящий следует одному из путей

формирования речевого высказывания. Таких путей перехода от внутренней речи к внешней, как отмечает автор указанной монографии, несколько: например, топиальный тип речи, в котором зачин речи связан с обозначаемым топиком или темой; рематический тип речи, в котором зачин связан с обозначаемым внутренним словом – ремой; тип речи, связанный с извлечением из памяти говорящего готового клише (пословицы, поговорки, афоризмы); пропозициональный тип речи, в основе которого лежит формирование пропозиции и другие типы речи. В данной работе для нас наибольший интерес представляет тип речи, который не вписывается в данную схему перехода от внутренней речи к внешнему речевому высказыванию, а именно *автоматический тип речи*, в котором мысль и речь рождаются одновременно и в котором этапа внутренней речи не существует, а мысль, зарождаясь, с предречевой сразу переходит на речевую стадию порождения речи и выступает как внешнее речевое высказывание.

Основываясь на данном посыле, можно представить схему порождения такого речевого высказывания. Так, движение процесса речепорождения в данной модели по-прежнему идет от замысла и мотива, порождающего мысль, далее происходит оформление и развитие мысли за счет перекодирования «личностных смыслов» в языковые значения, а затем происходит осуществление внешнего речевого высказывания. Поиск внутреннего слова и замена слова «для себя» словом «для другого», а также поиск схемы синтаксического целого, конструкции всего предложения, его лексическое заполнение в соответствии с грамматическими нормами языка осуществляется на этапе создания внешнего речевого высказывания. Выпадение из данной схемы речепорождения важного этапа внутренней речи приводит к тому, что в данном случае во всем процессе порождения речи большое значение приобретают такие факторы, как языковая способность говорящего, организация его интеллекта, его оперативного мышления, кратковременная и долговременная память, вся база знаний в его ментальном лексиконе. В зависимости от полноты реализации этих факторов, речь говорящего может носить более или менее сбивчивый характер, отличаться грамматической или лексической неточностью, изобилловать паузами

гезитации. Поскольку говорящему ясен лишь общий контур мысли, некоторая часть высказывания им извлекается из памяти, а основная же часть выстраивается в процессе говорения, представляя собой цепочку несложных синтаксических конструкций. В данном случае мы имеем дело с порождением *спонтанного речевого высказывания*. Если считать, что внутренняя речь – есть «интериоризованное речевое действие, осуществляемое в свернутой редуцированной форме» [Ахутина 1985:71], то спонтанное речевое высказывание, осуществляемое в таком виде, можно назвать *экстериоризованной внутренней речью*.

Порождение сценической речи существенно отличается от спонтанной. Это связано с тем, что действие как выразительное средство искусства имеет две стороны: психическую и физическую. Пространственное осуществление образа совершается через физическую сторону действия. «Волевое действие с точки зрения психологии, а сценическое действие является таковым, – это сознательный поступок, совершенный на основе обдуманного намерения и по определенному плану; оно состоит из нескольких компонентов: побуждения к совершению действия, представления цели действия, представления средств, намерения совершить действие, волевого усилия и собственно выполнения соответствующей деятельности» [Морозова 1968:2]. Известно, что побуждение к совершению действия неотрывно от *восприятия* какого-либо объективного факта. Речевое восприятие – сложный многоуровневый и многомерный процесс, единая и полная теория которого к настоящему времени пока не создана. Некоторые исследователи, например, Е.С. Кубрякова [Кубрякова 1991:211], намечают следующую примерную схему восприятия языкового материала: 1) фаза преобразования входного сигнала; 2) фаза прогнозирования (одновременная с первой фазой); 3) фаза сличения с теми абстрактными представлениями, которые существуют в памяти человека; 4) фаза анализа (одновременная с третьей фазой); 5) фаза установления связей между выделенными при анализе частями и установления общего значения; 6) фаза смыслоформулирования. Не останавливаясь подробно на всех фазах этого процесса, отметим только, что восприятие в общих чертах состоит из анализа и синтеза

и поэтому является процессом осмысления отражения и имеет целостный характер. По системе К.С. Станиславского восприятие является первым необходимым компонентом сценического действия. Представление цели и средств, намерение совершить действие и волевое усилие составляют второй компонент действия, второй этап процесса. «Переход от побуждения к действию в волевом действии опосредован осознанием цели и предвидением последствий» [Рубинштейн 1946:544]. Наконец, выполнение соответствующего действия – третий, завершающий этап этого процесса. В соответствии с этим в театральной теории принята трехчленная *формула действия*, в которой выделяется последовательность этих трех этапов: *восприятие – подготовка к действию – осуществление действия*. Это деление можно сравнить с психофизиологической формулой реакции или ответного действия: восприятие – осознание – выполнение. П.М. Ершов, развивая свою теорию порождения сценической речи, предложил эти этапы называть следующим образом: оценка – пристройка – воздействие [Ершов 1959]. Рассматривая данный трехчлен с психологической и физической точек зрения, автор отмечает, что «оценка» – это установление в сознании связи между интересами (общей целью) и тем или иным внешним объективным явлением; «пристройка» начинается с возникновения в сознании конкретной предметной цели, это приготовление самого себя к достижению результата. С психологической стороны это процесс ожидания результата, который сопровождается мускульной работой, составляющей внешнюю, физическую сторону процесса воздействия. Т.е. из вышесказанного понятно, что трехчленная формула действия как психофизического процесса в целом охватывает три этапа, где мысль – это первые две трети психического рефлекса, а третья есть внешнее проявление мозговой деятельности в слове или в движении (в словесном или бессловесном действии актера).

Говоря о порождении актерской речи, необходимо отличать простое или техническое чтение актерами от театрального или киноискусства, так как в процессе его порождения первые две ступени – восприятие и осознание печатного текста, а третья – собственно действие – есть звуковое воспроизведение этого текста. Кроме того, при такого рода чтении практически

отсутствуют движения актеров. Оно подчинено определенному ритму, определенной скорости, т.е. имеет известный темп, который определяется ритмическим строем произведения (как правило, это средний темп на протяжении всего произведения). В художественном дискурсе при воспроизведении текста произнесению слов предшествует восприятие действия или слов партнера и подготовка к собственному действию, выраженному словами. В этом случае количество элементов в ритмическом процессе увеличивается, т.е. такое чтение всегда продолжается дольше, чем техническое (или выразительное). Кроме того, по временной продолжительности восприятие, подготовка к действию и осуществление действия не равноценны, и необходимая их пропорция определяется в каждом конкретном случае смыслом, содержанием данного действия, общей логикой действия образа, его характером, целями и другими обстоятельствами. Однако в театральном и киноискусстве существует тенденция к временному уравниванию между тремя ступенями действия. Так, например, за долгим восприятием следует быстрое решение, за ним – продолжительное действие и т.д. [Морозова 1968:25]. Это связано с тем, что время подавляющего большинства действий, совершаемых в театре или кино, не равно реальному времени, затрачиваемому на такие же действия в повседневной жизни, так как оно, как уже отмечалось, условно. Единицей его измерения является ни минута, ни секунда, ни час. Сценическое время – это время протекания сценического действия, взятого как в полном объеме (спектакль, фильм), так и в предельно малом отрезке времени. Это время, необходимое актеру на совершение элементарного действия (восприятия, подготовку к действию, осуществление действия), это и есть единица измерения времени в театре или кино, которая должна сохранить неизменную величину. Именно поэтому потеря времени при восприятии наверстывается при подготовке к действию или при его осуществлении. Действие актера представляет собой не простой аналог реальному действию в жизни человека. Сценическое действие – это выразительное средство актерского искусства, поэтому оно специально построено и организовано. В отличие от ритма любого человеческого действия в жизни, в основе сценического ритма лежит элементарный

отрезок действия, который содержит три основные части. И все действия актера имеют этот набор составных частей. При этом, количество времени, затрачиваемое на все действия в целом, независимо от распределения его по трем ступеням действия и от пропорции этого распределения, есть скорость или темп сценического действия. Развитие темпо-ритма театрального спектакля или кино- (видео) фильма – это волнообразный процесс, где нарастания и спады складываются из суммы темпо-ритмов действий, сцен, эпизодов.

1.4. Психология восприятия текста в процессе коммуникации. Прагматическая составляющая ситуации общения

С точки зрения когнитивного аспекта теории речевосприятия «человеческие когнитивные структуры (восприятие, язык, мышление, память, действие) неразрывно связаны между собой и действуют в рамках одной общей задачи: объяснение процессов усвоения, переработки и трансформации знания – процессов, определяющих сущность человеческого знания» [Фомиченко 1996:6]. Как известно, одним из источников приобретения знаний является принадлежность к определенной социальной общности, которая, в свою очередь, формирует у людей *стереотипы* (как сходные обобщенные представления о явлении) в сознании, на которые он опирается в восприятии мира. Именно поэтому современные психолингвисты утверждают, что специфика когнитивной сферы отражается в области менталитета. Содержание *менталитета*, как отмечает Н.Л. Овшиева, определяется, в первую очередь, теми знаниями, которыми владеет данная общность. Оно, кроме того, включает, и сферу мотивационную. Система доминирующих в большой социальной группе мотивов, детерминированная существующей в ней иерархией ценностей, отражает некоторые единые для представителей данной общности убеждения, идеалы, склонности и интересы. Эти и другие обеспечивающие готовность действовать определенным образом факторы являются *социальными установ-*

ками и могут считаться одной из основных характеристик менталитета нации или социального строя. «...Менталитет в самом общем виде можно определить как некую характерную для конкретной культуры (субкультуры) специфику психической жизни людей, детерминированную экономическими и политическими условиями жизни в историческом аспекте» [Овшиева 1997:20–21]. Приращение нового знания обычно определяется как *понимание*. Понимание, отмечает А.А. Брудный, «возникает как индивидуальная реализация познавательных возможностей личности. Способность понимать действительность, природную и социальную, понимать других людей и самого себя, тексты культуры – это способность лежит в основе существования человеческого сознания. Результат понимания – отнюдь не обязательно истина в последней инстанции. Понимание плюрално, оно существует во множестве вариантов, каждый из которых отражает ту или иную грань объективной действительности. В понимании находит выражение связь индивидуального существования с общезначимыми фактами» [Брудный 2005:20]. Исследователи справедливо отмечают, что генезис понимания тесно связан с функционированием языка, с коммуникативной деятельностью, а также с глубинными механизмами интеллектуальной деятельности человека, с его сознанием, мышлением, интуицией. Кроме того, тот или иной результат понимания текста может принципиально зависеть от внетекстовых факторов, например, от ценностных ориентаций субъекта, его знаний, целевых установок, от условий коммуникации и даже от социально-исторических факторов. Процесс понимания текста, по мнению А.А. Брудного, происходит одновременно на нескольких уровнях. Первый уровень – *монтаж* – предполагает последовательное перемещение от одного относительно законченного элемента текста к другому, расположенному после него: текст как бы монтируется в сознании реципиента из последовательно сменяющих друг друга предложений, абзацев, глав. Второй уровень – *перецентрировка* – перемещение мысленного центра ситуации от одного элемента к другому, причем движение может быть линейным (повествование) или скачкообразным (детективный жанр). Третий уровень – *формирование концепта текста* – его общего смысла. «Ближе

всего к истине – утверждение, что концепт носит в принципе внетекстовый характер, он формируется в сознании читающего, отнюдь не всегда получая достаточно точное речевое выражение» [Брудный 2005:142]. То есть, по мнению автора, понимание текста может быть одновременно и пониманием того, что в тексте дано, и того, что в тексте не дано. Личностный смысл, как отмечают другие исследователи, например, И.В. Архипова, может быть заложен автором в текст только при наличии потенциального предположения или даже уверенности в том, что этот смысл может быть расшифрован, интерпретирован реципиентом. События, особенно в повседневной ситуации, значимы объективно, и их глубинное понимание в контексте включает в себя и понимание реальности [Архипова 2002:7]. Отсюда А.А. Брудный делает вывод о том, что «смысл – это такое отражение реальности, которое может стать и становится ее частью – как текст, как деятельность» [Брудный 2005:180]. Аналогичная мысль была высказана и А.А. Леонтьевым, который заметил, что «смысл – это отражение фрагмента действительности в сознании через призму того места, которое этот фрагмент занимает в деятельности данного субъекта» [Леонтьев 2003]. Понимание с этой точки зрения становится восприятием смысла, а текст – это заданное нормативом существование смысла в сфере социальных коммуникаций. То есть понимание текстов, их смысла является объективной необходимостью существования людей, отражает их действительные взаимоотношения, отношения вещей, образ мыслей, поступков и намерений.

Как отмечают исследователи, понимание *текстов художественной литературы*, их смысла (концепта) должно быть объяснено другими причинами. С одной стороны, эти произведения содержат «значительную по объему информацию относительно многообразных социальных явлений, характерологических особенностей людей, межличностных отношений и личных переживаний». С другой стороны, художественная литература играет чрезвычайно существенную роль в духовной жизни людей как продукт творческой деятельности и предмет творческого восприятия [Брудный 2005:164]. Другой автор, Роман Барт, придает особое значение коммуникативной функции текстов, поэтому он считает, что смысл текста,

в первую очередь, литературного текста, закодирован пятью способами, которые, по его мнению, могут быть использованы одновременно: 1) код повествовательных действий (характеризует последовательность действий); 2) семантический код объединяет существенные для понимания текста понятия, которые в нем встречаются; 3) код культуры включает в себя все необходимые сведения о культуре (в широком смысле) данной эпохи для более ясного понимания мысли читателя; 4) герменевтический код содержит в себе формулировку вопроса, который задается в повествовании, формулировки возможных ответов; 5) символический код создает фон глубоких психологических мотивов, в скрытом виде заключенных в повествовании. Третьей особенностью восприятия художественной литературы является тот факт, что ее понимание поливариантно, а концепт обычно не поддается детально точной формулировке. А.А. Брудный делает вывод о том, что поливариантность понимания есть специфическая особенность текстов художественной литературы; она зависит от содержания текстов и от особенностей их конструкции [Брудный 2005:142], а также особенностей восприятия каждого отдельно взятого индивида, его субъективной природы. В этом состоит проблема интерпретации смысла языка (как средств выражения) литературного произведения, который мотивирует реципиента, даже стимулирует его создавать альтернативный воображаемый мир, позволяющий человеку уйти от каждодневного однообразного существования, избавиться от отрицательных эмоций, привести в порядок собственные чувства. Известно, что литература и искусство обладают особой силой. Они могут, правда, ненадолго, переселять человека в иное пространство, мыслимое, семантически значимое, и это перемещение очень помогает человеку жить. Искусство пробуждает и усиливает витальное чувство, которое уходит из человека по мере того, как его сгибает ложный мир социального [Брудный 2005:9]. Эту мысль подтверждал также Ф. Ницше: «У нас есть искусство, чтобы мы не испортились от правды жизни» (перевод – наш).

Исследователи сходятся во мнении, что адекватное восприятие и декодирование получаемой информации имеет две стороны: во-первых, объективные знания синтаксических

правил и семантических норм вербального общения; во-вторых, сведения об отправителе, его целях позволяют более точно *интерпретировать* данную информацию, признать ее истинной или ложной, т.е. *верифицировать* [Архипова 2002:7; Сазонов 1986:123–131]. С.В. Сазонов, например, предложил набор характеристик, свойственных истинному или ложному тексту: 1) характеристика языка изложения: точный, интересный, простой, живой, резкий, четкий (для истинного текста); сухой, формальный, высокопарный, недоступный, содержит много терминов (для ложного текста); 2) характеристика степени информативности текста: содержит неизвестные факты, интересен, типичен, содержит много сведений (для истинного текста); написан общими фразами, содержит прописные истины, известен, примелькавшийся (для ложного текста); 3) характеристика логики изложения материала текста: подробный, содержит много примеров, вывод обоснован, наглядный, складный, последовательный (для истинного текста); содержит резкие переходы, недоказателен, факты плохо обоснованы, не обоснован вывод (для ложного текста); 4) характеристика степени ценности текста: нужный (для истинного текста); бесполезный (для ложного текста); 5) характеристика степени воздействия текста: убедительный, доступный, понятный, хорошо воспринимается, удачный (для истинного текста); неубедительный, недоступный, плохо воспринимается (для ложного текста); 6) характеристика типа воздействия текста: играет на чувствах, искренний, эмоциональный (для истинного текста); для ложного текста аналогичные характеристики отсутствуют; 7) характеристика степени связи текста с реальной действительностью: текст актуален, связан с повседневной жизнью, данные факты встречаются в жизни, текст освещает много проблем, соответствует реальности, правильный (для истинного текста); для ложного текста аналогичные характеристики отсутствуют [Сазонов 1986:127–128]. К перечисленным характеристикам истинности или ложности текста можно было бы добавить еще одну, а именно: характеристика убедительности текста, поскольку его убеждающая сила непосредственно связана с его адресованным, обращенным к аудитории характером, что особенно актуально для художественного текста. Причем, под адресованностью текста в

данном случае подразумевается его ориентация на рецепцию содержания определенным кругом лиц. Т.е. понимание текста – это не только понимание его структуры и семантики, но и его единиц в их отношении к тому лицу или лицам, которые пользуются языком в данной коммуникативной ситуации для достижения определенных целей. Таким образом, *коммуникативная ситуация* определяет прагматику текста, его лексические, грамматические, стилистические и просодические особенности, причем без знания ситуации общения воспринимающему текст понятны лишь два его аспекта – синтактика и семантика; при определении *прагматической стороны* смысл текста воспринимается в полном объеме.

Как указывают авторы, занимающиеся *прагматикой*, изучающей функционирование языковых и паралингвистических средств в процессе речевой коммуникации, в лингвистическом исследовании необходимо осветить круг вопросов, связанных с говорящим субъектом (адресантом), адресатом, их взаимодействием в процессе речевой коммуникации и ситуацией общения. В связи с *адресантом* обычно изучаются: 1) явные и скрытые цели высказывания; 2) речевая тактика и типы речевого поведения; 3) установка говорящего или прагматическое значение высказывания; 4) прагматические пресуппозиции – подразумеваемые предпосылки. Говорящий оценивает общий фонд знаний, эмоциональное состояние партнера, его интересы и т.д.; 5) организация высказывания в соответствии с тем, чему в сообщении придается наибольшее значение. Применительно к *адресату* значение приобретают следующие факторы: 1) интерпретация речи, правила вывода смысла высказывания, при котором учитываются контекст, прагматические ситуации и пресуппозиция; 2) воздействие высказывания на адресата; 3) типы реагирования адресата на поступающую информацию [Потапова 2003:212–213]. Р.К. Потапова вводит также понятие *прагматического контекста*, при этом указывая, что оно является теоретической и когнитивной абстракцией различных речевых ситуаций: так, участник коммуникации фокусирует свое внимание только на тех характеристиках речевой ситуации, которые могут оказаться полезными для правильного понимания замысла говорящего и прагматических целей его высказывания [Потапова 2003:214].

Как отмечалось выше, конечным итогом речевого акта (в связи с адресатом речи) является *воздействие* высказывания на реципиента (перлокутивный эффект), что предполагает: расширение информированности адресата; изменение в его эмоциональном состоянии, взглядах и оценках; влияние на совершаемые действия; эстетический эффект и т.д. Считается, что воздействие на эмоции человека есть функция всей языковой системы, независимо от характера и степени эмоциональных переживаний (от нейтрального до стресса), возбуждаемых в процессе речевого общения. «Именно в воздействии, как в фокусе линзы, сходятся все основные понятия и цели коммуникативного акта – поиски смысла, передача и выявление интенции точности выражения, особенности человеческого понимания и восприятия» [Архипова 2002:8]. Проводя исследования текста, авторы пытаются выяснить, на чем основан, чем обеспечивается и как реализуется эффект воздействия текста на адресата. Как известно, рассмотрение этих вопросов опирается на функционально-прагматическую концепцию анализа, а именно анализ текста и коммуникативной ситуации (т.е. обстоятельств, целей, условий и участников коммуникативного воздействия); коммуникативной ситуации и ее более широкого социального контекста; текста и его строения, выявляющего типовые особенности организации, закономерно обусловленные коммуникативно-прагматической функцией текста, требованиями коммуникативной ситуации и социального контекста [Архипова 2002:8].

С точки зрения социальной психологии существуют различные виды психологического воздействия, главным из которых является *информационно-психологическое*, т.е. воздействие словом, информацией. Как отмечает В.Г. Крысько, «психологическое воздействие такого вида ставит своей основной целью формирование определенных идеологических (социальных) целей, взглядов, убеждений. Одновременно оно вызывает у людей положительные или отрицательные эмоции, чувства и даже бурные массовые реакции, формирует устойчивые образы-представления» [Крысько 2003:329]. Информацию, вслед за М.Я. Блохом, мы делим на следующие виды: коммуникативно-установочная, фактуальная общего типа, фактуальная специального типа, интеллектив-

ная, эмотивная, структурная, регистровая, социо-стилевая, импрессивная и эстетическая. В более обобщенном виде весь информационный комплекс можно сгруппировать следующим образом: фактуальная, интеллективная, эмотивная и импрессивная [Блох 2000:63–64]. Считается, что психологическое воздействие такого вида ставит своей основной целью формирование определенных идеологических (социальных) целей, взглядов, убеждений. «Одновременно оно вызывает у людей положительные или отрицательные эмоции, чувства и даже бурные массовые реакции, формирует устойчивые образы-представления» [Крысько 2003:329–330]. С точки зрения психолингвистики, в речевом общении коммуниканты передают при помощи речи информацию для достижения некоторых целей, лежащих за ее пределами. Как полагает Е.Ф. Тарасов, «конечная цель речевого общения может быть определена как регуляция деятельности собеседника. ...С точки зрения целевой обусловленности речевое общение есть речевое воздействие» [Тарасов 1986:4–5]. Данный автор различает речевое воздействие в широком смысле и в узком смысле. *Речевое воздействие* в широком смысле – это любое речевое общение, взятое в аспекте его целенаправленности, целевой обусловленности, это речевое общение с позиции одного из коммуникантов; в узком смысле – это речевое общение в системе средств массовой информации или агитационное выступление непосредственно перед аудиторией.

В своем понимании психологических основ оказания воздействия на реципиента мы исходим из теоретической модели речевого воздействия, разработанной А.А. Леонтьевым [Леонтьев 1972:28–41], и теоретических выводов Л.А. Киселевой [Киселева 1978]. Цель речевого воздействия, по А.А. Леонтьеву, состоит в том, чтобы осуществить сдвиг в системе ценностей реципиента. Осуществить это можно, по мнению этого ученого, путем введения в поле значений реципиента новых значений, а также путем изменения структуры поля значений, не вводя в него новых элементов, за счет сообщения ему новой информации об элементах и явлениях действительности. И в том, и в другом случае может произойти сдвиг в системе ценностей адресата, что может повлиять и на изменение его поведения. В обоих случаях воздействие осуществ-

вляется через информирование посредством информативных высказываний, содержащих интеллективную информацию. Для такого рода высказываний характерна функция сообщения. Однозначность является характерным признаком таких высказываний (текстов). Они апеллируют непосредственно к интеллекту адресата и, по мнению Л.А. Киселевой, не имеют цели регуляции поведения. В отличие от информативных высказываний, прагматические высказывания, содержащие интеллектуальную и модально-эмоциональную информацию, предназначены для выполнения одновременно двух функций – сообщения и воздействия, т.е. их целевое назначение состоит не только в том, чтобы сообщить о чем-то, но и воздействовать на чувства и мысли, волю адресата и, в конечном итоге, на его поведение. Эти высказывания позволяют лексическим способом обеспечить экспрессивность текста и характеризуются различными прагматическими свойствами.

Относясь, в целом, с пониманием к точке зрения данного автора, мы, вслед за Р.М. Блакаром, считаем, что даже повседневное использование языка, любая непринужденная беседа «предполагает осуществление господства, т.е. влияния на восприятие мира и способ его структурирования собеседником» [Блакар 1987:88–125]. И в повседневной, и в сценической речи конечной целью является оказание воздействия на слушающих или зрителей, хотя от актера требуется владение техникой перевоплощения. «Суть творчества актера состоит в искусстве временного перевоплощения его в тот образ, который создан им путем тщательного изучения определенного героя пьесы, отражающего идею всего произведения, а вместе с нею и некоторое явление социальной действительности» [Якобсон 1936:5]. Кроме того, соотношение между говорящими и слушающими на сцене иное, чем в повседневной жизни. Актер на сцене должен действовать в полном соответствии с идейным замыслом автора, экспозицией режиссера, своим собственным воображением, представлением о роли и пластическими возможностями; его речь имеет двойную направленность: на партнера и на зрителя. В этой двойкой направленности воздействия огромное значение приобретают также сценические жесты, которые, в силу удаленности от партнера и зрителей, усилены и эстетически осмыслены – функция,

которой те же жесты обычно лишены в жизни. Е.Ф. Тарасов предлагает трехфазную схему речевого акта, сформированную в теории речевой деятельности, на основе трехфазной схемы деятельности, сложившейся в общепсихологической теории деятельности: I фаза – ориентировка, а именно формирование представлений о познавательных возможностях аудитории, о ее направленности (мировоззрение, убеждения, идеалы, ценностные ориентации, потребности, интересы, установки, привычки); об эмоционально-чувственной сфере (эмоции, чувства); ориентировка в ситуации общения (социальные характеристики ситуации общения, прогнозирование социальных отношений, в структуре которых разворачивается речевое общение); II фаза – осуществление речевого воздействия – предполагает привлечение и удержание внимания объекта речевого воздействия; ориентирование субъектом объекта речевого воздействия в ситуации общения и в социальных характеристиках субъекта речевого воздействия путем самоподачи и демонстрации социальных отношений, в структуре которых субъект предлагает развернутое общение; возбуждение познавательной потребности получить речевое сообщение; понижение (или повышение) уровня критичности и поддержание его на уровне, оптимальном для данной аудитории; III фаза – коррекции [Тарасов 1986:6–8].

Психологическое воздействие, по мнению В.Г. Крысько, имеет свои *закономерности*, а именно: 1) если оно направлено на потребностно-мотивационную сферу людей, то его результаты сказываются на направленности и силе побуждений (влечений и желаний) людей; 2) если оно направлено на эмоциональную сферу психики, то это отражается на внутренних переживаниях, а также на межличностных отношениях; 3) сочетание воздействий на обе названные сферы позволяют влиять на волевую активность людей и таким образом управлять их поведением; 4) влияние на коммуникативно-поведенческую сферу позволяет создавать социально-психологический комфорт и дискомфорт, заставлять людей сотрудничать либо конфликтовать с окружающими; 5) в результате психологического воздействия на интеллектуально-познавательную сферу человека изменяются в нужную сторону его представления, характер восприятия вновь поступающей информа-

ции и в итоге его «картина мира» [Крысько 2003:335–336]. Среди *механизмов* психологического воздействия данный автор называет следующие: механизм трансформации убеждений (понимая под убеждениями «осмысленные, устойчивые мотивы деятельности людей, имеющие обычно идеологическую основу и проявляющиеся в их действиях, поступках и поведении»); механизм трансформации стереотипов как «распространенных в определенных социальных и этнических группах схематизированных представлениях о фактах действительности, обуславливающих весьма упрощенные оценки и суждения представителями этих групп»; механизм трансформации установок – «состояний внутренней готовности (настроенности людей на специфическое для них проявление чувств, интеллектуально-познавательной и волевой активности, динамики и характера общения, предметно-практической деятельности, соответствующее имеющимся у них потребностям») [Там же:337–338].

К *методам* психологического воздействия в психологии обычно относят убеждение, внушение и манипулирование. *Убеждение* представляет собой метод воздействия на сознание людей, обращенный к их собственному критическому восприятию и ориентированный на интеллектуально-познавательную сферу человеческой психики. Эффективность убеждения, по мнению психологов, зависит от доказательности и убедительности изложенного материала, от наличия аргументативности и от формы подачи материала, а также от ситуации общения, т.е. тех условий, в которых оно осуществляется. *Внушение* как метод психологического воздействия на сознание личности или группы людей, основанный на некритическом (и часто неосознанном) восприятии информации. Как отмечают психологи, в процессе внушения интеллектуальная (аналитико-синтезирующая) активность сознания либо отсутствует, либо она значительно ослаблена, а восприятие информации, настроений, чувств, шаблонов поведения базируется на механизмах заражения и подражания [Крысько 2003:344]. *Манипулирование* представляет собой способ психологического воздействия, нацеленный на изменение направления активности других людей и осуществляемый настолько искусно, что остается незамеченным ими. «Мани-

пуляция сознанием – это своеобразное господство над духовным состоянием людей, управление путем навязывания людям идей, установок, мотивов, стереотипов поведения, выгодных субъекту воздействия». Манипулирование, как правило, осуществляется при помощи следующих приемов: дозирование информации; смешивание истинных фактов со всевозможными предположениями, допущениями, гипотезами, слухами; затягивание времени; ответный удар; своевременная ложь [Там же:352]. Известно, что манипуляция строится на соответствующей *психолингвистической базе*, которую Н.В. Глаголев сводит к трем факторам манипуляции: 1) в структурно-коммуникативном отношении необходима совокупность элементов манипулятивной базы, а именно: манипулятор, манипулируемый, предмет и набор языковых приемов воздействия, который варьирует в зависимости от манипулируемого типа – решительного или нерешительного; 2) имплицитная враждебность к участнику коммуникативного взаимодействия, прикрываемая маской дружелюбия; 3) психологическое преимущество манипулятора, злоупотребляющего потребностями реципиента в своих целях. Элементами данного фактора манипуляции служат, во-первых, привлечение внимания реципиента (лесть, комплимент, блеф), во-вторых, снятие противоречия между истинной потребностью реципиента и фактическим намерением коммуникатора (намерение подается в таком виде, чтобы оно давало реципиенту уверенность в удовлетворении его потребности или обещало требуемое решение какой-то проблемы), в-третьих, возможная активная повторяемость коммуникативного намерения, так как многократно повторяемое «утверждение постепенно вызывает у реципиента готовность принять его на веру» [Глаголев 1986:9–18]. Во всех случаях, как видно из приведенного выше материала, значение имеет вовлеченность эмоциональной сферы в коммуникативный процесс. Наиболее последовательно, как известно, манипулятивную функцию выполняют средства массовой информации, влияя на культурные и социально-психологические ценности, изменяя установки людей, их модели поведения и восприятия действительности.

Рассмотренные вопросы психологии восприятия и воздействия имеют для настоящей работы принципиальное

значение, т.к. в центре ее внимания лежит изучение просодических средств оформления монологического текста и просодических средств оказания воздействия на адресата.

Рассмотренные аспекты общей теории восприятия были бы неполными, если не остановиться также на вопросах *реагирования*. В общей психологии типы речевого реагирования определяются как ситуацией общения, так и личностными особенностями коммуникантов. Обычно выделяют пять разновидностей речевого реагирования, обусловленные следующими факторами: 1) ситуацией общения: в ситуации официального общения или неофициального общения; 2) многомерностью коммуникативной ситуации: реципиент реагирует на сообщение в контексте собственного видения ситуации (об этом говорилось выше) или с учетом позиции говорящего; 3) имплицитной картиной мира собеседника: стереотипами сознания, опосредующими восприятие речи субъектом и являющимися регулятором его речевых реакций; 4) направленностью личности, имеющей нравственно-психологическую природу, т.е. сущностью субъекта; 5) самооценкой восприятия: расхождение самооценки субъекта с социально-ориентированными ожиданиями других приводит к недопониманию между участниками коммуникативного акта или даже к некоторому сопротивлению воздействию субъекта со стороны реципиента [Овшиева 1997:53]. Таким образом, проанализировав отдельные аспекты теории восприятия, вышеуказанный автор вывел интегральный механизм или модель восприятия как глубинную основу понимания речи. Данную модель автор представляет в виде «слоеного пирога», включающего следующие уровни восприятия: стереотипы сознания, предпосылочное знание, фоновые ожидания и внутреннюю мотивацию. Данный механизм в ситуации непосредственного общения, как замечает автор, представлен только одним уровнем восприятия речи. То есть, восприятие речи при непосредственном общении происходит не в целом (т.к. это глубинная структура), а с опорой на тот или иной уровень восприятия («слой пирога»), а детерминирует восприятие речи *установка* как психофизиологическая готовность человека к активности (А.Н. Леонтьев) или преднастройка индивида. Понятие установки особенно важно для спонтанной речи,

когда реципиент не имеет возможности всесторонне обдумать услышанное и реагирует в соответствии со своей установкой [Овшиева 1997:98]. Она также имеет значение и для сценической речи, поскольку актеры реагируют, пользуясь своим актерским мастерством в соответствии с замыслом автора и режиссера, а зрители, однако, по этическим соображениям остаются молчаливыми коммуникантами.

1.5. Фонетический аспект сценического и спонтанного монологов. Роль просодии в их диктомном членении

В лингвистической литературе исследованию монолога как формы коммуникации посвящено не так много работ (Л.С. Выготский, Л.П. Якубинский, И.Р. Гальперин, Д.Х. Баранник, Г.А. Орлов, Р.М. Тихонова, М.Я. Демьяненко, К.А. Лазаренко и др). Исследователи отмечают, что в отличие от диалога «монолог представляет собой высшую, более сложную форму речи, исторически позднее развившуюся, чем диалог» [Выготский 1934:299]. Для монолога характерна «длительность и обусловленная ею связанность, построенность речевого ряда; односторонний характер высказывания, не рассчитанный на немедленную реплику; наличие заданности, предварительного обдумывания и пр.» [Якубинский 1923:118]. «Монологический текст – это устная или письменная речь одного лица, второй участник речевого акта – адресат, реципиент либо мыслится, либо не сразу реагирует. С психолингвистической точки зрения в основе такого речевого акта лежит одностороннее отношение: передача информации – получение информации. Монологический текст являет собой линейную цепочку предложений» [Далецкий 2004:69]. Изучение лингвистических особенностей монологического текста долгое время осуществлялось на примере письменной формы его выражения. Однако, по замечанию Л.С. Выготского, «в письменной речи отсутствует наперед ясная для собеседников ситуация и всякая возможность интонации, мимики и жеста» [Выготский 1934:300]. Как отмечает К.А. Филиппов, моноло-

гический текст как фрагмент языка может быть определен только по ряду признаков: 1) коммуникативная целостность, которая проявляется в том, что каждое последующее предложение в сверхфразовом единстве в коммуникативном плане опирается на предшествующее, продвигая высказывание от данного, известного к новому, неизвестному. В результате образуется тема-рематическая цепочка, имеющая конечный характер и определяющая границы сверхфразового единства; 2) структурная целостность заключается в наличии в тексте многочисленных внешних сигналов – связей между предложениями, причем сигналами структурной связи между предложениями служат местоимения и местоименные наречия, выбор формы артикля, употребление времен и многое другое. Они тем самым выполняют текстообразующую функцию; 3) смысловая целостность монологического текста заключается в единстве его темы [Филиппов 2003:133–134]. Под темой целого текста О.И. Москальская, в частности, понимает смысловое ядро текста, его конденсированное и обобщенное содержание. Объединение всех составляющих предложений вокруг темы есть проявление смысловой целостности текста, и данный автор называет его микротекстом или сверхфразовым единством; макротекст – это целое речевое произведение, которое также обладает целостностью. Другие исследователи, например, Т.Р. Котляр, также выделяет в целом тексте микротексты, называя их, однако, сложными синтаксическими целыми и наделяя их признаками законченности в смысловом отношении и структурной оформленности.

Как известно, текст представляет собой комплексную коммуникативную единицу, имеющую формальную и смысловую организацию. Схема *смысловой структуры* предполагает, что каждый более крупный уровень смыслового единства включает в себя совокупность элементов менее крупного уровня смыслообразования [Зимняя 1976:57–64]. Смысловая структура текста, а также просодическая организация спонтанного монологического текста уже в значительной степени исследованы [Зимняя 1976:57–64, Тихонова 1980:3–14, Вильчек 1979:157–170, Чистякова 1979:101–126, Великая 1994 и другие авторы]. *Спонтанный монолог*, как отмечалось ранее в данной работе, представляет собой автоматический

тип речи. Формально-структурное членение, свойственное для анализа письменного текста, в данном типе устной речи приобретает вид *интонационного членения*, по которому синтагма в спонтанной речи соответствует *интонационной группе* (денотематический уровень в терминологии М.Я. Блоха) как актуализованная синтагма; предложению соответствует *фраза* (пропозематический уровень) как «относительно самостоятельное в смысловом отношении единство, которое реализует соответствующий отрезок речи-мысли согласно интонационным нормам данного языка» [Тихонова 1980:11], причем границы между фразами маркируются, как правило, перерывом в фонации и обязательно отмечены интонационной законченностью. Абзацу в данном типе речевого членения соответствует *фоноабзац* (диктематический уровень) как последовательность (цепочка) высказываний в устной речи, «завершенных в семантическом и интонационном отношении; он может состоять как из одной, так и нескольких фраз» [Теоретическая фонетика английского языка 1991:120].

Сценический монолог, в отличие от спонтанного, с лингвистической точки зрения изучен мало, поэтому большую часть этого раздела считаем возможным посвятить рассмотрению этого вида речевой коммуникации. Большинство исследователей прежде рассматривалась, главным образом, письменная форма данного вида монологического текста, т.е. художественный или драматический монолог в нашем понимании, причем под ним понималось как авторское повествование в художественной литературе [Лосева 1969, Стриженко 1972], так и монолог в устной форме, но в виде ораторского выступления [Баранник 1970]. Под сценическим монологом обычно понимается озвученная в спектакле «пространная реплика одного действующего лица, последовательно излагающая какую-либо мысль» [Крылова 1979:44] и адресованная присутствующему рядом собеседнику и зрителю. Сценический монолог строится по законам кодифицированного языка и представляет собой озвученную актером письменную речь, поэтому, по нашему мнению, он также формируется из предложений как минимальных коммуникативных единиц, «минимумов законченной мысли» [Маслов 1968:71]. Некоторыми авторами этот вид монолога классифицируется как

обращенный (в противоположность внутреннему монологу). Членение монологического текста в сценической речи по принятой, в частности, в театральном искусстве терминологии носит название *логического членения*, суть которого сводится к членению «сценического текста на речевые такты» [Ершов 1959:120]. *Речевой такт* (денотематический уровень) является наименьшей, интонационно нерасчленимой единицей фразы [Петрова 1981:86] и в формально-структурном членении соответствует синтагме. Под речевым тактом понимают также группу слов, объединенных смысловым ударением. Выделению ударения в сценической речи придается большое значение, при этом различают *фразовое ударение* как обязательный фонетический признак законченности фразы, *тактовое ударение* как обязательную принадлежность речевого такта и *логическое ударение*, используемое в специальных экспрессивно-коммуникативных целях как специфическое акцентное средство. По наблюдению такого известного деятеля театрального искусства, как П.М. Ершов, «членение сценического текста на речевые такты есть не что иное, как расстановка логических пауз» [Ершов 1959:120]. Поскольку всякий текст представляет собой сложную систему, которая обладает определенной иерархической структурой входящих в нее элементов, можно предположить, что следующим элементом, на которые членится сценический монолог, является *фраза* (пропозематический уровень), соответствующая предложению в письменной речи. Если речевой такт в деле передачи смысла в сценической речи дает известное представление об описываемых событиях, то фраза обеспечивает связь между событиями. Искусство построения фразы в сценической речи заключается в таком «объединении речевых тактов, в таком отчетливом и ясном произнесении фразы, при котором интонационный рисунок воспроизводит ее общее грамматическое и смысловое построение» [Ершов 1959:120]. Группа фраз, составляющих речевой поток в сценическом монологе, как уже отмечалось выше, представляет собой авторское повествование, оформленное в смысловом и композиционном отношении, а также обладающее интонационной завершенностью. Речевой отрезок сценического монолога, обладающий перечисленными чертами, мы, занимаясь исследованием

звучащей речи, назовем *речевым эпизодом* (диктематический уровень), с учетом того, что в устоявшейся терминологии по сценической речи такого термина нет. Как видно из сказанного, членение монологического текста в сценической и спонтанной речи осуществляется по-разному, что связано, главным образом, с различиями в их порождении. Общим для этих двух видов коммуникации, однако, является то, что и в одном, и в другом случае совокупность компонентов, составляющих монологическое высказывание, подчинено *главной мысли*, выделенной композиционно и на диктематическом уровне в иерархии уровневой структуры языка М.Я. Блоха. Общим, по нашему мнению, является также то, что единицы фразового и сверхфразового уровней в этих двух видах монолога представляют собой композиционно-тематическую характеристику текста. Участки монологического текста, являющиеся концентрированным выражением главной мысли монолога и несущие основную смысловую нагрузку, обычно называют информационными центрами (термин Л.А. Киселевой), мы же в данной работе считаем возможным соотнести их с обобщающим термином М.Я. Блоха – «*тематико-смысловые центры*», который позволяет не только передать их принадлежность к смысловой структуре монологического текста, но также увязать их с тематическим содержанием всего монологического текста в рассматриваемых видах коммуникации. Кроме того, несмотря на то, что делимитация устного монолога в двух названных видах коммуникации осуществляется по-разному, считаем, что использование терминов, характеризующих смысловую структуру сценического и спонтанного монологов, идентично. На этом основании в данной работе с целью терминологической унификации полагаем возможным для анализа обоих видов монолога использовать обозначения, содержащиеся в работах интонологического плана, а именно: фоноабзац – фраза – интонационная группа, при этом соотнося фоноабзац с диктемой и называя его *фонодиктема*. Перечисленные языковые единицы (фонодиктема – фраза – интонационная группа) относят, в том числе, к *коммуникативным единицам языка*, т.е. единицам, которые служат цели речевого общения, коммуникации и используются в качестве готовых «блоков» речевого общения [Дубовский 1983:4]. Некоторые

исследователи относят к коммуникативным единицам и текст как структурированное, но не ограниченное объемом высказывание, характеризующееся коммуникативной «сверхзадачей».

Как известно, важнейшим средством построения коммуникативных единиц является *интонация*, которую, в свою очередь, формируют просодические средства, причем под интонацией понимается «сложный комплекс просодических элементов, включающих мелодику, ритм, интенсивность, темп, тембр и логическое ударение, служащий на уровне предложения для выражения как различных синтаксических значений, так и экспрессивных и эмоциональных коннотаций» [Ахманова 2004:181], а под *просодией* – «сверхсегментные свойства речи, а именно высота тона, длительность (количество) и громкость (сила, амплитуда)» [Потапова 2003:276]. Ю.А. Дубовский под просодией понимает лишь средства просодической организации речевых единиц, тогда как в понятие интонационной системы языка входит и содержательный аспект. Таким образом, за интонацией этот автор закрепляет «сферу выражения коммуникативных значений языка», а за просодией – «структурную организацию интонационной модели» [Дубовский 1983:18–19]. В некоторых научных школах, в частности, в научной школе кафедры фонетики английского языка МПГУ, принят синонимичный подход к рассмотрению этих понятий [Фрейдина 2005:72], когда под интонацией понимается комплекс просодических средств, целое, образуемое сигнификативными изменениями тона, громкости и темпа (скорости речи и паузации) [Теоретическая фонетика английского языка 1991:114]. В данной работе мы разделяем эту точку зрения и придерживаемся ее. Рассмотренные звуковые последовательности (коммуникативные единицы) вместе со слогом, словом и ритмогруппой составляют просодическую структуру устного текста. В данной работе, однако, слог (в силу того, что он не является единицей знакового уровня языка и фонологической единицей) и ритмогруппа (в связи с тем, что она значима как ритмическая единица, но сама значения не имеет (Ю.А. Дубовский) наряду с другими просодическими единицами не рассматриваются. *Устный текст* в этом случае с фонетической точки зрения представляет собой взаимосвя-

занную цепочку интонационных групп, фраз и фонодиктем, выражающую смысловые отношения, которые и обеспечивают фонетическое единство. Последовательность интонационных групп, в совокупности функционирующих как относительно автосемантическое единство, образует фразу, которая, в свою очередь, является ингредиентом фонодиктемы или «тематического микротекста» (термин Ю.А. Дубовского). Опираясь на понятие «фонодиктемы» и опираясь на определение Ю.А. Дубовского, данное им для фоноабзаца (в силу того, что в данной работе они используются синонимично), а также дополняя его, можно отметить, что *фонодиктема – это минимальная топикальная иерархически предельная семантико-просодическая единица устного текста, способная адекватно репрезентировать модель просодической структуры определенного текста в целом.*

Членение устного текста, как отмечалось выше, приобретает вид интонационного членения как в спонтанной, так и в сценической речи. Однако, если членение сценической речи на фразы более или менее соответствует формально-структурному членению (характерному для членения письменного текста), то в спонтанной речи оно связано с трудностями. Так, поскольку характерными признаками любой неподготовленной речи являются повторы, добавления, исправления, осуществляемые непосредственно в акте говорения, то ее отличительной чертой является необязательность *просодического выражения межфразовых границ*, особенно в случаях, когда «налицо отчетливая смысловая обособленность и грамматическая оформленность соседних высказываний». Наблюдается своего рода «перескакивание» говорящим через границы между фразами, что может восприниматься слушающими как «противоречие между смысловой структурой речи, ее тематическим развитием и просодической организацией» [Фонетика спонтанной речи 1988:144–145]. Кроме того, известно, что характерной чертой спонтанной речи является отсутствие финального завершения (нисходящего тона) в конце фразы, отличающейся смысловой и грамматической законченностью – налицо преобладание восходящего или ровного тона – и большое количество перерывов в фонации (как правило, заполненных). Интонационные группы, соответствующие син-

тагмам (Л.В. Щерба: «синтагма – фонетическое единство, выражающее смысловое целое в потоке речи-мысли» [Щерба 1957:87]) в формально-структурном членении, объединяют смысловые элементы во фразы просодическими средствами и ими же отделяют одни смысловые единства от других. В фонологии «основным средством объединения слов в синтагму считается отсутствие пауз внутри синтагмы и своеобразная акцентная ее организация, выражающаяся в усилении степени ударности одного из слов» [Фонетика спонтанной речи 1988:146]. Главным средством членения речевого потока на синтагмы является пауза вместе с мелодикой, темпоральными и динамическими характеристиками. Подобная просодическая организация устной речи, как показывают исследования, обеспечивает успешность коммуникативного акта, позволяя говорящему передавать оттенки смысла, а реципиенту – адекватно воспринимать их. Тем не менее, исследования спонтанной речи (Н.В. Бардина, Л.П. Блохина, Л.П. Бондаренко, Т.П. Скорикова и другие авторы) показывают, что эти классические признаки синтагматического членения могут нарушаться: наблюдается недостаточная четкость фонетических средств членения, обилие сегментов, не обладающих единством смысла и фонетической оформленностью (слова-связки, слова-заполнители, повторы, клишированные конструкции), а также большое количество *пауз хезитации*. В сценической речи (если их наличие не вызвано задачей мизансцены) паузы хезитации, как в любой другой подготовленной речи, где преобладает синтагматическое членение, могут отсутствовать. В спонтанной речи с ее неподготовленностью и творческим характером паузы хезитации выполняют различные функции: во-первых, это остановки в речи, во время которых говорящий осуществляет выбор слова, и планирует высказывание; во-вторых, обозначение различных добавлений, исправлений и возвратов. По мнению лингвистов, однако, слишком большое количество пауз хезитации может затруднять коммуникацию, с другой стороны, их отсутствие в спонтанной речи может характеризовать, скорее, искусственную речь, чем спонтанную.

В лингвистической литературе немало внимания уделяется изучению *интонационного оформления высказываний*,

правда, на материале русской разговорной речи [Брызгунова 1984, Русская разговорная речь 1973, Носова 1977, Фонетика спонтанной речи 1988 и другие работы]. Авторы отмечают существенные различия между интонационным оформлением в кодифицированном литературном языке и разговорной речи. С целью выявления особенностей фонетической реализации основных интонационных типов Н.Д. Светозарова провела *посинтагменный анализ различных коммуникативных типов высказывания* в диалоге. Результаты проведенного анализа показали, что интонация конечных синтагм *повествовательных предложений* характеризуется понижающимся, ровным или восходящим тоном главноударного слога. При этом отмечается, что восходящая мелодика служит средством связи высказываний, показателем их неабсолютной законченности. Что касается неконечных синтагм, то автором отмечается, что при отсутствии заударных слогов в интонационном центре наблюдается резкое повышение тона, при наличии заударных слогов – высокий ровный или незначительно повышающийся тон, причем для живой активной речи – убыстрение темпа, а для интонации спокойной речи – общее замедление темпа. В интонации *общего вопроса* автор намечает три возможные реализации: 1) низкая предъядерная часть с последующим резким повышением тона на ударном слоге; 2) низкая предъядерная часть с довольно плавным высоким повышением тона на ударном слоге ядерного слова при высоком уровне заядерной части; 3) низкая предъядерная часть, незначительное повышение тона на ядре, восходящая заядерная часть. Для *альтернативного вопроса*, как замечает Н.Д. Светозарова, отмечалось повышение тона на ударном слове первого интонационного центра меньше, чем в обычном общем вопросе. Кроме того, отмечались случаи отсутствия паузы между частями альтернативного вопроса. Для интонации *восклицания*, как замечает автор, характерно резкое повышение тона на главноударном слоге и резкое, отрывистое падение на заядерной части. Также отмечались случаи увеличения длительности предударного слога при подъеме тона и сокращение длительности при падении на ударном. При исследовании *подчеркиваний, выделенности и эмфатических ударений* автор отмечает, что особое выделение одного из слов обычно осуществляется при

помощи нисходящей мелодики с увеличением длительности и интенсивности ударного гласного, а также в неконечной синтагме возможное повышение тона, оформленное одной из восходящих интонационных конструкций.

Для настоящего исследования большое значение имеют выводы Н.Д. Светозаровой о степени *выделенности отдельных слов и акцентному контуру фразы*. Как известно, основными средствами объединения слов, связанных по смыслу, в фонетическое единство, являются «оформление их определенным типом интонационного контура и существование градации в степени выделенности (ударности) этих слов» [Фонетика спонтанной речи 1988:161]. Как известно, совокупность ударений создает акцентный контур синтагмы и фразы. Автор выделяет следующие тенденции, влияющие на характер акцентного контура в русском языке: 1) более сильная выделенность знаменательных слов (имен, глаголов, наречий) при слабой выделенности или даже безударности служебных слов (предлогов, союзов, частиц); 2) более сильная ударность слов, передающих новую информацию, по сравнению со словами, передающими уже известное из контекста или ситуации; 3) большая выделенность слов, передающих относительно более важную информацию, по сравнению со словами, передающими менее важную, второстепенную информацию в данном контексте и ситуации; 4) особое выделение неожиданных, необычных, употребляемых метафорически или в переносном значении слов; 5) более или менее жесткие правила расстановки ударений в различных типах словосочетаний (объектных, атрибутивных, адвербиальных); 6) большая выделенность слов в начале и конце интонационных единиц (синтагм и фраз) по сравнению с серединой. Автор отмечает, что указанные тенденции характерны как для подготовленной, так и неподготовленной речи, однако степень проявления каждой из них в этих разных видах устного текста различна: спонтанная речь отличается в целом меньшей последовательностью проявления некоторых тенденций, большей свободой в распределении степени акцентной выделенности, большей контрастностью речевого потока. Интересны также выводы автора по *интонационным контурам измененного (атипичного) порядка слов*, а также *акцентуации тема-рематичес-*

ких структур. Н.Д.Светозарова отмечает, что необычный для кодифицированного литературного языка порядок слов в спонтанной речи является вполне нормативным и он сопровождается резким усилением ударения на вынесенном вперед слове (или ударном слове словосочетания), выделением его в отдельную синтагму, а также наличием другого сильного ударения на том слове, которое в кодифицированном литературном языке занимает начальную позицию. В актуальном членении, по мнению указанного автора, широко представлена одна из распространенных моделей Т – R, где Т (тема), как правило, совпадает с грамматическим субъектом, а R (рема) представлена группой предиката. Многие исследователи отмечают, что глагол в подобных высказываниях представляет собой составную часть ремы и должен был бы иметь акцентное ударение, однако оказывается, что глагол находится в безударной позиции, в так называемом «акцентном провале» (термин Н.Д. Светозаровой), за исключением случаев, когда глагол занимает конечную позицию при препозиции темы. Отсутствие акцента на глаголе характерно как для чтения, делает вывод автор, так и для спонтанной речи. Указанный автор, тем не менее, приводит случаи акцентуации глаголов, где на первый план выходит семантика глагола, а не его положение во фразе: 1) если глагол является ремой, а предшествующий и следующий за глаголом элементы высказывания представляют собой тему; 2) глагол может нести на себе усиленное ударение, если он употреблен метафорически; 3) если в понятийном плане глагол выражает отклонение от нормы и другие случаи. В работе указанного автора были исследованы также просодические характеристики повторов, незавершенных конструкций и самоперебивов, которые являются атрибутом устной формы реализации языка. Наибольший интерес для настоящего исследования имеют выводы Н.Д. Светозаровой по *мелодическим характеристикам (тональным изменениям)* высказываний в русском языке. Так, автор выделяет четыре типа контуров (по направлению движения кривых на слове под синтагматическим ударением: 1) с нисходящим движением; 2) с восходящим движением; 3) с ровным движением и 4) с восходяще-нисходящим движением частоты основного тона. Эти выводы, полученные на материале русского языка,

имеют принципиальное значение для настоящего исследования, и даже не в плане контрастивного анализа (сравнением с русскими просодическими реализациями мы не занимались), а в плане направлений изучения данным автором интонационных (мелодических) контуров (интонационных моделей в нашей терминологии), акцентуации тема-рематических структур, отдельных слов и словосочетаний, типов терминального тона, что входило в задачу настоящего исследования.

Понятно, что совокупность перечисленных просодических характеристик, в зависимости от вида речи и контекста, имеет модально стилистический характер, т.е. различные структурные варианты и модели сочетаемости микроединиц просодии, в зависимости от их функциональной нагруженности и целеустановки коммуникативной ситуации и ее прагматической направленности являются важнейшим *стилидифференцирующим фактором*, который в данной работе мы относим к одному из важнейших релевантных параметров просодической структуры текста. Из этого следует, что *просодическое оформление устного текста* решающим образом зависит от его стилевой принадлежности и составляет часть стилевой специфики текста, участвует наряду со средствами других уровней языка в маркировании стилевой принадлежности текста. В рамках вышеуказанной научной фонетической школы МПГУ просодические характеристики монологического текста и диалога достаточно хорошо изучены (Р.М. Тигонова, Е.Л. Фрейдина, Л.Г. Фомиченко, Е.В. Великая, Т.Д. Нестерова, О.Г. Ермакова, М.Ю. Сейранян, Н.А. Ковпак, М.Ю. Кушнир и другие работы), причем фоностилистический анализ авторами проводился с учетом принятого в данной научной школе набора экстралингвистических и лингвистических факторов. Так, *фоностилистический анализ* начинается обычно с описания коммуникативной ситуации, определения цели коммуникации; затем выясняется форма речи (монолог/диалог), степень подготовленности/неподготовленности, характер взаимоотношений между участниками коммуникативного акта (формальный/неформальный). При анализе просодических характеристик в первую очередь во внимание принимаются особенности *делимитации*: текст членится на фоноабзацы, фразы и интонационные группы; выясняется

характер пауз. Затем выявляется *инвентарь просодических характеристик*: громкость, темп, ритм, характер тонального уровня и тонального диапазона, типы терминальных тонов и их значение, типы шкал, характер акцентуации семантических центров, который выражается типом терминального тона, предъядерной части, тонального уровня и тонального диапазона, а также уровнем громкости на ударном слоге. Степень акцентуации определяется исходя из разницы между выделенными и невыделенными сегментами фразы.

Для настоящего экспериментально-фонетического исследования важно также определить понятие «*просодической нормы*», под которой мы понимаем употребление просодических средств, осуществляемое в соответствии с совокупностью правил употребления и зафиксированное в произносительных словарях или справочниках и учебных пособиях по фонетике. При коммуникативно-функциональном подходе к языку норма может противопоставляться системе. Заложенная в ней как необходимое регулирующее звено, по мнению приверженцев данной точки зрения, *норма* является обобщением правил организации динамической системы, соответствующих ее различным структурно-функциональным состояниям. Это означает, что в реальной жизни норма языка множественна, представлена набором частных функционально-стилистических норм, дифференцированных применительно к различным типам речевых ситуаций. Согласно этой точке зрения, в просодическую норму каждого типа функционального состояния языковой системы входят: 1) норма представления просодических единиц в их вариантах (произносительная норма); 2) норма сочетаемости просодических единиц в речевой цепи (структурная норма); 3) норма сочетаемости просодических знаков с лексическими и грамматическими в соответствии с ситуацией речевого общения (ситуативная семантическая норма). Принимая во внимание возможность существования в лингвистической литературе различных точек зрения на понятие «нормы» [Земская 1979, Костомаров, Леонтьев 1965, Каспранский 1976; 1986, Скребнев 1980, Вербицкая 1982], мы в данной работе придерживаемся положения о том, что норма – одна, и это кодифицированный литературный язык, под которым понимается орфоэпическая норма, зафик-

сированная на всех уровнях функционирования – в словарях, справочниках, грамматиках. В соответствии с этим посылом, все другие проявления системы языка являются, на наш взгляд, узуральными, т.е. общепринятыми в рамках той или иной коммуникативной ситуации. Мы также не разделяем точку зрения о том, что если индивид не владеет нормой, то он использует «ненорму». В нашем представлении использование тех или иных возможностей языка зависит от ситуации общения (т.е. индивид, владеющий кодифицированным литературным языком, может, при необходимости, использовать другие языковые реализации, например, просторечие или сленг) и представляет собой стилистическую (набор языковых средств), а в случае звучащего текста – фоностилистическую – характеристику текста.

Что касается просодических характеристик сценического монолога, то он изучен мало (А.М. Антипова, И.М. Магидова, И.С. Тихонова, Е.В. Великая и другие авторы). И даже в рамках вышеназванной научной школы это, в основном, художественное чтение, которое не является предметом исследования в данной работе. Тем не менее, достаточно ограниченные исследования в этой области говорят о том, что сценическая речь – это стилизация всех фоностилей, в особенности разговорного, характеризующаяся повышенной утрированностью и типизацией за счет варьирования таких просодических параметров, как громкость, скорость произнесения и тональный диапазон. Такая речь любым слушающим воспринимается как сценическая. Поэтому понятно, что просодическая организация таких монологических текстов варьирует в зависимости от типа театрального представления или киножанра – будь то трагедия, драма или лирическая комедия – и, конечно, социальных факторов, а именно: социально-культурное происхождение героев, их взаимоотношения, экстралингвистический контекст и других факторов [Теоретическая фонетика английского языка 1991:190].

ГЛАВА 2. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОГО И СПОНТАННОГО МОНОЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА

2.1. Лексико-грамматические особенности сценического монолога

Монолог – это «речь одного лица, обращенная к слушателю» [Ожегов, Шведова 2005:365], «речь, не требующая ответа» (М.Я. Блох). *Сценический монолог* (звучащий на сцене театра или в кино) – цельное произведение, для которого, как и для любого монолога, характерны «длительность и обусловленная ею связность, построенность речевого ряда; односторонний характер высказывания, не рассчитанный на немедленную реплику; наличие заданности, предварительного обдумывания» [Якубинский 1923] театральными деятелями (например, П.М. Ершовым) [Ершов 1959:217] характеризуется как «сосредоточенное думание», произнося который актер «думает вслух». «Только как сосредоточенное «думанье вслух» монолог на сцене может быть подлинным действием». Монолог – всегда сопоставление или противопоставление намерений, представлений, проектов, предполагаемых решений, аргументов, различных сторон одного мыслительного явления, т.е. то же самое, что и всякое думанье. В монологе эти представления, проекты оформлены словами, а слова произносятся вслух [Там же:218]. Как видно из приведенной цитаты, П. М. Ершов при объяснении феномена монолога сосредоточил внимание только на его психологических характеристиках. Л.В. Крылова определяет драматический монолог (напомним, данный автор изучал письменную форму этого

вида речевой деятельности) как «речевое произведение одного действующего лица, завершенное в смысловом отношении, композиционно упорядоченное, все элементы которого подчиняются главной мысли, и характеризующееся автономностью содержания, которое разворачивается в определенном времени и пространстве» [Крылова 1979:59]. Несмотря на то, что это определение выведено из изучения письменной формы монолога, оно довольно точно отражает основные лингвистические особенности этого вида коммуникации. К высказанному добавим, что в театральной пьесе или ее экранизации монолог постоянно взаимодействует с диалогом и полилогом (другими формами речевой коммуникации), вследствие чего часто встречаются пограничные или переходные формы, которые, тем не менее, обладают перечисленными признаками монологического текста. На возможность появления таких форм указывал Л.П. Якубинский, подчеркивая, что существование чистых форм монолога и диалога нетипично для реальной коммуникации, тем более в условиях художественного дискурса. Аналогичной точки зрения придерживались также В.В. Виноградов [1963], З.Ф. Гаврилова [1970], Р.Р. Гельгардт [1971] и другие исследователи.

Н.И. Жинкин определял существо общения как совместное воздействие двух потоков информации: дискретный поток – слова и непрерывный изобразительный поток – интонация, мимика, движение. «Зерно процесса сценического общения, – как отмечает А.Н. Петрова, – состоит в передаче значения и раскрытии «смысла» [Петрова 1981:62], причем если *значение* несет общую информацию, то *смысл* указывает на связь между общающимися, организует, направляет поведение. Значение прежде всего передается всей системой *языковых средств*, используемых в авторском тексте или живой речи. Но внешнее грамматическое содержание гораздо беднее, чем передаваемый вместе с текстом *подтекст*, выражающий смысл сообщения. В письменной речи в передаче смыслов помогают контекст и знаки препинания, синтаксис и авторские ремарки. В устной речи смысл, расшифровка подтекста происходит прежде всего при помощи всех неречевых средств общения (или внеязыковых кодов в терминологии А.Н. Петровой). Они вместе со словом выражают всю сложность и бо-

гатство психофизической жизни человека, содержательность подтекста, конкретность действенных задач. Если главное в процессе взаимодействия – обмен смыслами, то интонация живой речи должна быть адекватна смыслу, а не грамматическому значению, а именно, действенному содержанию высказывания, его подтексту; то есть, грамматическое значение фразы требует определенной интонационной модели, смысловое же содержание высказывания предполагает многовариантное решение, зависящее от действенной задачи и предполагаемых условий общения. Текст, по мнению Т.М. Дридзе, есть некая система смысловых единиц разной степени сложности, комплектности и значимости, функционально объединенных в единую семантико-смысловую группу общей концепцией (замыслом). Концепция (главная мысль, основная идея) другими авторами (А.А. Брудный, В.В. Красных) понимается как *концепт* – представление, глубинный смысл, мыслительный сгусток (термины В.В. Красных), который может быть развернут в монологический текст в рамках заданной темы. Являясь компонентом пьесы или ее экранизацией, монолог персонажей не является вполне самостоятельным целым, т.к. он входит в единую диалогическую систему всего произведения, являясь, по существу, монологом в диалоге. С другой стороны, сценический монолог создается одним действующим лицом и поэтому он представляет собой относительно самостоятельное речевое произведение. Кроме того, его характер – двойной направленности, т.к. он одновременно обращен и к другим актерам, и к зрителям. Л.В. Крылова предполагает, что монолог в драматическом произведении с психологической точки зрения можно охарактеризовать как «особый речевой акт в системе диалогического общения, обязательным условием осуществления которого является стабильность ситуации с соответствующим распределением ролей говорящего и слушающего. Результатом речевой деятельности говорения одного из участников коммуникативного акта, – продолжает автор, – является речевой продукт, т.е. монолог персонажа» [Крылова 1979:33].

Для более глубокого понимания сценического монолога рассмотрим подробнее его *признаки* или *категории*, о которых уже упоминалось в первой главе настоящей работы. Веду-

щей категорией текста является его *информативность*. Под информацией И.Р. Гальперин понимает «всякое сообщение, оформленное как словосочетание номинативного характера» [Гальперин 2005:26], в то время как М.Я. Блох рассматривает информацию как соединение номинации и предикации. По мнению этого ученого, это может быть предложение, в котором сообщаются какие-то факты, сочетание предложений, цельный текст. И.Р. Гальперин вводит следующие виды информации: содержательно-фактуальная, содержательно-концептуальная и содержательно-подтекстовая. Первый вид информации содержит сообщения о фактах, событиях, процессах, происходивших, которые будут происходить в окружающем нас мире, действительном или воображаемом; этот вид информации эксплицитен по своей природе, т.е. она всегда выражена вербально, единицы языка обычно употребляются в их прямых, предметно-логических, словарных значениях, закрепленных за этими единицами социально обусловленным опытом. Второй вид информации (содержательно-концептуальная) сообщает читателю или слушателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, творческое переосмысление фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных автором в созданном им воображаемом мире. Различие между первым и вторым видом информации, по мнению И.Р. Гальперина, можно представить как информацию бытийного характера и информацию эстетико-художественного характера. Это – замысел автора плюс его содержательная интерпретация. По утверждению Г.В. Степанова, содержательно-концептуальная информация есть «категория текстов художественных» [Степанов 1976]. Что касается третьего вида информации, то он предполагает наличие в тексте скрытой информации благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, и если содержательно-фактуальная информация лишена концептуальности, а содержательно-концептуальная обладает экспликаторами эмоционально-субъективного характера (например, метафоры, гиперболы, перефраз, сравнения, которые эксплицитны по своей семантике), то содержательно-подтекстовая информация всегда имплицитна и выступает в роли дополнительной информа-

ции при анализе и толковании содержательно-концептуальной информации, проникновении в его глубинный смысл. Как показал анализ сценических монологов, в них преобладает содержательно - концептуальная информация, отражающая отношения между явлениями, понимание их причинно-следственных связей, отношения между индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия. Так, например, монолог Джимми из пьесы Дж. Осборна «Оглянись во гневе» раскрывает тяжелое морально-психологическое состояние, в котором находится главный герой, вспоминая о тяжелой потере – смерти отца. В данном монологе содержательно-концептуальная информация отражает сущность семейных отношений, ценностей и привязанностей, семейного долга. Приведем наиболее характерные выдержки из указанного монолога:

Jimmy: For twelve months I watched my father dying – when I was 10 years old. ...

But, you see, I was the only one who cared. His family embarrassed by the whole business. ...

I spent hour upon hour in that tiny bedroom. All that was left of his life to one, lonely, bewildered little boy, who could barely understand half of what he said. All he could feel was the despair and the bitterness, the sweet, sickly smell of a dying man. ...

You see, I learnt at an early age what it is to be angry – angry and helpless. And I can never forget it. ...

Другой главный герой этой пьесы – Хелена – находится в состоянии совершения нравственно мотивированного действия: она оставляет любимого человека, понимая, что ее любовь причиняет страдания другим:

Helena: I shall never love anyone as I have loved you. But I can't take part – in all this suffering. I can't!

Третий главный герой пьесы – полковник Редферн – анализирует нравственное содержание некоторых моральных понятий, таких как любовь, верность, а также динамику взаимоотношений между мужчиной и женщиной в наши дни:

Colonel: I always believed that people got married because they were in love. That seemed a good enough reason to me. But apparently, that's too simple for young people nowadays. They have to talk about challenges, revenge. I just can't believe that

love between men and women is really like that.

Другим важнейшим категориальным признаком монологического текста является его *членимость*. Членимость текста, как отмечает И.Р. Гальперин, есть «функция композиционного плана произведения, характер же этой членимости зависит от многих причин, среди которых не последнюю роль играют размер частей и содержательно-фактуальная информация, а также прагматическая установка создателя текста» [Гальперин 2005:50–51].

В основу данного исследования положена теория диктемного строя текста М.Я. Блоха. Являясь минимальной единицей тематизации текста и носителем смысла, диктема обладает, как уже отмечалось, функциями номинации, предикации, тематизации и стилизации и по объему может совпадать с предложением и абзацем (в письменной речи) или фразой и фоноабзацем (в устной речи). При проведении диктемного анализа сценических монологов было выявлено различное количество диктем – от одной до шести. Известно, что содержательная структура высказывания создается путем сложения смыслов, результатом которого является не сумма смыслов, а новые смыслы [Крылова 1979:12]. В качестве элементов, являющихся носителями смыслов, в монологическом высказывании выступают диктемы как конституирующие единицы, которые путем приращения смыслов, а не путем их простого сложения объединяют монолог в цельный текст. Рассмотрим монолог Роберта Чилтерна из пьесы Оскара Уайльда «Идеальный муж»:

Lord Chiltern: You've never been poor. You've never known what ambition is.

By now, Lord Radley was a cabinet minister. And as the Baron well knew, I was working as his personal secretary. One night, as usual, I was the last to leave the office. Later that evening, I wrote the Baron a letter containing highly confidential information ... and highly valuable information regarding the financing of the Suez Canal.

In a subsequent transaction the Baron made himself three quarters of a million pounds. I received from the Baron 110,000 pounds. I got exactly what I wanted. I entered straight into Parliament and I've never looked back.

Is it fair, Arthur, that some act of youthful folly should be brought up against me all these years later? Is it fair?

В приведенном монологе Лорда Чилтерна мы выделяем четыре диктемы. Каждая из них в рамках структуры данного монологического текста создает количественное накопление признаков, в результате которого происходит качественный скачок: отдельные компоненты текста объединяются в единое целое – один текст, причем все они находятся в подчинении к главной мысли монолога – его *тематико-смысловому центру* – фразе, которая является основной в интерпретации содержания всего монолога:

“Is it fair, Arthur, that some act of youthful folly should be brought up against me now all these years later? Is it fair?”

Являясь законченным в структурном, семантическом, синтаксическом и интонационном отношении единицами, фразы анализируемых монологов представлены как простыми, так и сложными предложениями. Завершенность фраз в рамках каждой фонодиктемы маркируется, помимо наличия разного рода пауз, тональными характеристиками (понижением, повышением или ровным тоном), повышением или понижением громкости и вариативностью скорости произнесения, причем убыстрение темпа в ряде фраз происходит вне зависимости от общей скорости произнесения всего монолога. Интонационные группы, составляющие фразы этих монологов, легко выделяются на перцептивном уровне и часто соответствуют потенциальным синтагмам, однако в ряде случаев, речь о которых пойдет ниже, количество интонационных групп превысило количество потенциальных синтагм, и поэтому наблюдалось значительное увеличение их числа за счет, во-первых, деления подлежащего и сказуемого:

But, you see, I was the only one who | cared.

во-вторых, деления на части составного именного сказуемого, а также отделения определения от дополнения:

All he could feel was the despair | and the bitterness, the sweet, | sickly smell| of a dying man.

в-третьих, выделения прямого и косвенного дополнения в отдельную интонационную группу:

I knew about | love,| betrayal and death, when I was ten years

old than you will probably ever know all your life.

They have to talk about challenges,| revenge.

в-четвертых, расчленения обстоятельственных групп:

I can't take part in all this | suffering.

в-пятых, выделения в отдельные интонационные группы союзов, вводных слов и словосочетаний:

And || I can never forget it.

You see, || I learnt at an early age what it is to be angry – angry and helpless.

And | that's why I've reached my position, McCann.

Как видно из приведенных примеров, такие интонационные группы, рассмотренные в отдельности, не представляют собой законченные в структурно-семантическом отношении образования, однако анализируемые в рамках каждой фонодиктемы, а также на фоне предыдущей и последующей фраз, они представляют собой просодически выделенные участки монологического текста и дают полную картину реализации смысловой структуры монолога и обеспечения выделенности тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков текстов.

Важнейшим средством членения сценических монологов на диктемы, фразы и интонационные группы являются *паузы*, как временная остановка звучания или «воспринимаемый феномен, физическим коррелятом которого может быть и мелодический интервал, или замедление произнесения слова перед границей» [Блохина 1982:56]. Исходя из положения о том, что пауза служит средством выполнения смысловых функций, т.е. сигнализирует о законченности смыслового фрагмента, а также вместе с другими интонационными средствами является одним из главных средств интеграции речевых фрагментов, в анализируемых сценических монологах на основе аудитивного анализа были выделены синтаксические паузы, появление которых обусловлено семантико-синтаксической структурой высказывания, и эмфатические паузы, которыми говорящий пользуется, чтобы подчеркнуть важное по смыслу слово или группу слов. Эмфатические паузы реализуются в проанализированных монологах либо после слова, останавливая на нем внимание слушающего, или, чаще, перед ним, готовя адресата к его восприятию. Примерами ука-

занных видов пауз могут послужить следующие отрывки из сценических монологов:

а) синтаксических пауз:

For twelve months I watched my father dying | when I was ten years old.||

This is not Alison's doing | - you must understand that.||

What any of it means, | I don't know.||

Follow the line, McCann, | and you can't go wrong.||

б) эмфатических пауз:

You see, I learnt at an early age what it is to be ||| angry -|| angry and | helpless.|||

And I knew the word I had to remember || - respect!

Как видно из приведенных примеров, синтаксические паузы маркируют границы интонационных групп, фраз и фододиктем. Их продолжительность находится в пределах от очень коротких до сверхдлительных. Эмфатические паузы использовались для привлечения внимания слушающих к произнесению важнейших слов в речевых отрезках. Их продолжительность варьировала от коротких до сверхдлительных.

Характерным для всех анализируемых сценических монологов является появление пауз без перерыва в фонации:

He'd come back from the war in Spain._ You see, _and certain God-fearing gentlemen there had made such a mess of him, he didn't have long left to live.

I shall never love anyone as I have loved you._ But I can't go on.

Honour thy father and thy mother._ All along the line.

С категорией членимости тесно связана категория *континуума*, которая раскрывается посредством изложения определенных фактов, событий, мнений в рамках определенной тематической сетки и в соответствии с заданной композиционной структурой. Еще Аристотель отмечал, что всякое «целое имеет начало, середину и конец» [Аристотель 1927:49]. «именно трехчастное построение лучше всего создает ощущение цельности и более всего сообразно природе вещей» [Ножин 1976:65–72]. Первая часть – вступление – в любом письменном или устном сообщении является своего рода введением читателя или слушателя в тему сообщения. Основная

часть – наиболее пространный и ответственный, т.к. именно здесь излагается основное содержание текста. Заключение вместе со вступлением составляет обрамление всего монологического высказывания. Оно также несет важную психологическую нагрузку, т.к. здесь говорящий суммирует сказанное. Сценический монолог как микропроизведение в тексте пьесы, сыгранной на сцене, также должен отвечать требованиям, которые предъявляются к целому произведению. Вслед за Л.В. Крыловой можно предположить, что начало монолога – это либо ответ на предшествующую реплику, либо ее повтор, либо подготовка слушателей к тому, что они должны услышать дальше. Далее следует развитие основной мысли текста, на реализацию которой направлены все компоненты монологического текста, и, затем, - заключение, обобщение сказанного. Важным элементом композиции сценического монолога является наличие участка текста, содержащего звуковое отражение главной мысли монолога, которая может располагаться в последней фразе или фоноабзаце монологического высказывания, в начале монолога или в его середине, при этом монолог в каждом из этих случаев приобретает свою разновидность композиции: положение – изложение – обобщение, причина – следствие – вывод и его непрерывность позволяет считать весь рассматриваемый отрезок стройным произведением речи. Так, в приведенном выше монологе Лорда Чилтерна из пьесы Оскара Уайльда «Идеальный муж» вступление – это ответ на предшествующую реплику; в основной части главный герой раскрывает суть неблагоприятного поступка, который он совершил в молодости с целью получения места в парламенте; заключение является обобщением сказанного и несет психологическую нагрузку, призывая зрителя решить, справедлива ли на самом деле развязка в виде открытого шантажа:

“Is it fair, Arthur, that some act of youthful folly should be brought up against me all these years later? Is it fair?”

Не все исследователи, однако, называют трехчастное построение композиционным. Так, В.В. Одинцов, например, считает, что композиция – это каркас, та структура, на которой держится вся речь [Одинцов 1976]. Любая речь имеет начало, середину и конец. Иногда, по его мнению, эти части

действительно совпадают с композицией, но чаще отражают содержательный, а не структурный аспект речи. Данный автор называет эту структуру планом речи, работа над которым помогает наметить общую композицию речи. Пункты плана развертываются в иных компонентах, в композиционных единицах, представляющих собой один из типов речи, а именно: описание, повествование или рассуждение. Компоненты группируются либо последовательно, либо параллельно, ряд компонентов может составить многочлен. Эта точка зрения представляется вполне справедливой и несколько не противоречащей общепринятой. Более того, мы считаем возможным объединить эти два мнения, заключив, что формирование монологического высказывания осуществляется в соответствии с определенным планом (композицией), предусматривающим наличие вступления, основной части и заключения, при этом изложение мысли может происходить в форме описания, повествования или рассуждения или сочетанием этих способов.

В ходе аудиторского анализа в настоящем исследовании была выявлена композиционная структура сценических монологов. По мнению аудиторов, композиция всех проанализированных монологов являет собой трехчастное построение, однако в каждом случае она имеет свою разновидность, а именно: в монологе Лорда Чилтерна из пьесы Оскара Уайльда «Идеальный муж» монолог представлен тремя диктемами, при этом композиция строится по схеме: причина – следствие – вывод, и тематико-смысловой центр располагается во второй диктеме: говорящий развивает мысль, подводит собеседников к главной мысли, а затем следует обобщение всего сказанного в виде вывода:

Lord Chiltern: I hope that now you're content. That didn't disappoint you.

Let women make no more ideals of men, or they may ruin other lives as completely as you. You whom I have loved so wildly, have surely ruined mine.

I know there is no hope for us now. I know you can never forgive me.

В монологе Гольдберга из пьесы Гарольда Пинтера «День рождения» аудиторами была выявлена рамочная композиция: тематико-смысловой центр приводится в начале моно-

лога, далее следует развитие темы монолога и затем главная мысль монолога повторяется в его конце, обрамляя все монологическое высказывание в виде рамки:

Goldberg: That's why I've reached my position, McCann, because I've always been as fit as a fiddle ...

Ha-ha! And that's why I've reached my position, McCann, because I've always been as fit as a fiddle.

Аналогичные разновидности композиции выявлены и в других сценических монологах.

С объединением в единое целое конституирующих частей монолога связана категория *интеграции*, которая нейтрализует автосемантию отдельных частей монологического текста (диктем) и подчиняет их общей информации, заключенной в тематико-смысловой центре. «Интеграция – это объединение всех частей текста в целях достижения его целостности. Интеграция может осуществляться средствами когезии, но может строиться на ассоциативных и пресуппозиционных отношениях. ... Если когезия реализуется в синтагматическом разрезе, то интеграцию можно представить как парадигматический процесс, иными словами, когезия линейна, интеграция вертикальна» [Гальперин 2005:125]. Анализ монологов показал, что каждая диктема, являясь комплексным компонентом монологического текста, соотносится с тематико-смысловым центром, в том числе и за счет *ключевых слов*, выделяемых в тематико-смысловом центре и повторяемых на протяжении всего монолога и конституирующих его частей. Эти ключевые слова являются формальными признаками, указывающими на зависимость смыслов отдельных диктем от тематико-смыслового центра и способствующими адекватному декодированию содержания всего монолога. Ключевые слова, содержащиеся в смысловом центре, могут повторяться в диктемах не только в своей основной форме, но и в своих грамматических формах. Так, в монологе Джимми («Оглянись во гневе») аудиторами были отмечены следующие ключевые слова: *die, death, dying* (грамматические формы слова 'death'), *bitterness, despair* (дистрибуционная близость слов), которые соотносятся по тем же признакам с лексемами тематико-смыслового центра: *"I knew more about love, betrayal and death, when I was ten years old than you will probably ever*

know all your life” (лексемы: *love, betrayal, death*). В монологе Хелены выявлены следующие ключевые слова: лексемы *understand, suffering, love*, служебная фразема *can't* и тематико-смысловой центр: *“It's just suddenly tonight, I see what I have really known all along, that you can't be happy when what you're doing is wrong, or is hurting someone”*. В монологе Гольдберга ключевыми словами являются следующие: лексемы *life, wrong, true, family, respect*, а тематико-смысловым центром – *“That's why I've reached my position, McCann, because I've always been as fit as a fiddle”* (лексема и фразеома – *position* и *fit as a fiddle*).

Сценический монолог характеризуется *связностью*, под которой понимается лингвистическая характеристика текста и которая выражается на уровне синтагматики слов, фраз, фонодиктем. Связность поддерживается развитием темы. Как справедливо замечает Л.В. Крылова, это осуществляется, прежде всего, за счет внеязыковых средств, а именно: развивая тему, говорящий удерживает внимание собеседника в течение довольно продолжительного времени в том числе за счет логично построенного высказывания, все части которого подчинены определенной целевой установке, а выбранные языковые средства обеспечивают смысловую целостность (когерентность) и связность (когезию). Среди грамматических средств связи обычно выделяют союзы и союзные слова, порядок слов, синтаксический параллелизм конструкций, единство видо-временных форм сказуемых, эллипсис и другие. В анализируемых монологах использовались следующие средства связи: союзы (*and, as for, but, whether ...or, as ...as*), порядок слов как показатель рема-тематического членения, соотнесенность видо-временных форм сказуемых (повествование выражается в Past Simple, предпрошествие - в Past Perfect, события в будущем – с использованием времени Future-in-the-Past), синтаксический параллелизм конструкций (*I can't go on. I can't take part in all this suffering. I can't*), широкое использование таких средств внутренней связи, как анафорические слова, например:

1. *Perhaps she pitied him. I suppose she was capable of that.*
2. *I believed that people got married because they were in love. That seemed a good enough reason to me.*

3. *That's why I've reached my position, McCann. Because I've always been as fit as a fiddle.*

Как видно из приведенных примеров, в сценических монологгах широко используются различные слова для передачи анафорических отношений между частями текста. Наиболее часто с этой целью используются указательные местоимения. Анафорическая отсылка входит в состав слова, которое не причисляется к группе местоименных – *because*. Содержанием анафорической отсылки может быть также, например, тождество местоименных глаголов (*go – I will*) и концептуальное тождество у местоимений *one, this, that* (например, *in a couple of deck chairs – you know, the ones with canopies*).

Как известно, построение связного текста может определяться и лексико-грамматическими средствами, например, прямым повтором слова или словосочетания или фразы:

I was the only one who cared (2 раза),

Because I believe that the world (3 раза),

You know what I mean? You know – what?

Have a look in my mouth. Take a good look.

– повтором с использованием членов парадигмы словозменения:

I do love you, Jimmy. I shall never love anyone as I have loved you.

и словообразования: *die, death, dying, a dying man,*

– повтором, основанным на дистрибуционной близости слов, т.е. их высокочастотной сочетаемости в синтагматическом ряду: *death, despair, bitterness; wrong, hurting, suffering, can't go on.*

В анализируемых монологах также отмечалось использование следующих синтактико-стилистических средств, обеспечивающих связность монологического высказывания: употребление параллельных конструкций, грамматический повтор глаголов в форме повелительного наклонения, что создает эффект ритмичности:

Learn by heart ...

Don't go too near the water ...

Do your duty and keep your observations.

Использование личного местоимения 3-его лица ед.ч. для отражения опыта в повествовании от 1-го лица в приведенном

выше отрывке из монолога Джимми подчеркивает испытанные сильные эмоции, усиливает экспрессивность повествования, вносит дополнительный оттенок смысла трагических событий прошлого:

Jimmy: ...I spent hour upon hour in that tiny bedroom. All that was left of his life to one, lonely, bewildered little boy, who could barely understand half of what he said...

Как отмечает И.Р. Гальперин, текст можно считать завершенным, когда его замысел получил исчерпывающее выражение. При этом данный исследователь подчеркивает, что иногда автор «не считает нужным сообщать вывод, решение, окончательное суждение, считая, что содержательно-фактуальная информация или же подтекст, импликации и пресуппозиции подскажут читателю необходимое и возможное решение, а сам автор как бы только «подталкивает» его» [Гальперин 2005:131]. Такого рода текст И.Р. Гальперин считает не завершенным, а скорее, законченным. Завершенность, по его мнению, ставит предел разворачиванию текста, выявляя его содержательно-концептуальную информацию, имплицитно или эксплицитно содержащуюся в названии. «Концовка – это заключительный эпизод или описание последней фазы разворачивания фабулы (сюжета) произведения» [Там же:135]. То есть понятие завершенности этот автор относит к содержательно-концептуальной информации, а концовку – к содержательно-фактуальной информации. Даже сам автор понимает, что такое разграничение очень условно. На наш взгляд, содержательно-концептуальная информация может найти свое завершение, выражая концепцию автора и в тексте, не имеющем названия, однако, обладающим всеми другими признаками цельности и связности текста и являющимся завершенным с точки зрения выполнения коммуникативной задачи. Примером этому могут служить отобранные для анализа сценические монологи. Так, завершенность монолога Гольдберга, например, определяется его композиционным построением – рамочной композицией, в условиях которой главный герой повторяет основную мысль монолога (его тематико-смысловой центр) в конце монолога, причем в полном объеме, а не только в виде отдельных ключевых слов: *“That’s why I’ve reached my position, McCann, because I’ve always been*

as fit as a fiddle”. Завершенность монолога Джимми также определяется композицией, а именно: положение – изложение – обобщение, причем в заключительной части монолога главный герой подводит итог своим тяжелым воспоминаниям и испытаниям детства: *“I knew more about love, betrayal and death, when I was ten years old than you will probably know all your life”*. Аналогичным образом построено завершение монолога полковника Редферна. Монолог Хелены из той же пьесы и Лорда Горинга из пьесы Оскара Уайльда «Идеальный муж» завершается сменой темы разговора в финальной диктеме, хотя и одна, и другая темы в смысловом отношении являются продолжением повествования.

Все рассмотренные категориальные признаки монологического текста являются, по мнению И.Р. Гальперина, грамматическими категориями текста. Эти категории универсальны и, поэтому, характерны для любых видов текста и по-разному в них проявляются. Сводя в единое целое перечисленные признаки монологического текста, можно заключить, что сценический монолог – это речевое произведение одного действующего лица, характеризующееся информативностью, связностью, цельностью, композиционной упорядоченностью конституирующих его компонентов, подчиненных тематико-смысловому центру, завершенное в смысловом отношении и разворачивающееся в определенном времени и пространстве.

2.2. Фоностилистические особенности сценического монолога

Известно, что коммуникация – явление многогранное. Для ее осуществления, как уже отмечалось в данной работе, необходимо наличие, как минимум, трех элементов: адресанта (говорящего), адресата (слушающего) и сообщения. Эти компоненты являются обязательными независимо от ситуации общения, т.е., например, таких признаков, как количество участников коммуникативной ситуации или условия общения (окружающая обстановка). В театральной коммуни-

кации также присутствует адресант (актер), адресат (зрители) и сообщение (текст пьесы). Причем, как справедливо отмечает А.А. Стриженко, в театральной коммуникации можно усмотреть некую двухъярусность, а именно: первый ярус театральной коммуникации заключается в передаче сообщения – текста пьесы – автором режиссеру и актерам, которые, восприняв и интерпретировав сообщение, отправляют его дальше – зрителям. Затем начинается двусторонняя обратная связь в виде реплик персонажей и игры актеров и реакции зрителей – процесс театральной коммуникации продолжается. Основное отличие театральной коммуникации от живой повседневной речи, по мнению этого автора, состоит в том, что в театральной коммуникации наблюдается поочередность реплик персонажей, тогда как в бытовой речи, имеет место их смешение, наложение друг на друга, перебивы [Стриженко 1972:39]. В театре и у актеров, и у зрителей имеется установка на условность происходящего, хотя даже при передаче (имитации) кодов, заданных драматургом, актер не играет пассивную роль, но модулирует свое высказывание за счет большого арсенала просодических средств, которыми он владеет. Кроме того, в театральной коммуникации используются как утилитарные цели, так и эстетические.

В работах по театральной коммуникации исследователи отмечают такую особенность речи персонажей драмы, как *разговорность*, несмотря на то, что это озвученная актерами, тщательно продуманная автором письменная речь. «Автор драматического произведения передает тенденции разговорной речи, пытаясь изобразить речь героев в привычной для носителей конкретного языка форме, такой, какую они слышат в повседневном общении, чтобы она воспринималась получателем информации как знакомая. Таким образом, речь героев драмы является *стилизованной* разговорной речью повседневного общения» [Крылова 1979:26]. А.Н. Петрова выводит следующие специфические особенности интонации как формы существования разговорной речи на сцене:

1. Значительные контрасты интонационных характеристик – от «бесцветной», обыденной реплики за столом, смысл которой угадывается при минимальной громкости, разборчивости и выразительности, до экспрессивной, максимально

громкой и подчеркнуто выразительной интонации «разговора на повышенных тонах».

2. Конкретность интонации проявляется в употреблении очень низких и очень высоких тонов, резких спадов и подъемов тона. Особенно важно отметить свойственное разговорности чередование ударных и безударных элементов.

3. Высокая эмоциональность разговорной речи [Петрова 1981:39].

Некоторые специфические фонетические особенности эмоциональной речи приводит Э.Л. Носенко:

1. Более ярко выраженные колебания частоты основного тона и интенсивности речевого сигнала.

2. Резкие перепады общего тона речи. При этом темп возрастает при произнесении привычных речевых единиц.

3. Возрастание темпа артикуляции.

4. Изменение длительности реакции на реплику собеседника.

5. Возникновение ошибок в артикуляции (смазанность произношения) наряду с подчеркнуто усиленным произношением, временами переходящим в скандирование.

6. Появление значительно большего, чем в речи в обычном состоянии, количества грамматически и логически незавершенных фраз [Носенко 1975].

Как далее отмечает А.Н. Петрова, редукция, небрежность, нечеткость дикции считаются закономерными явлениями живой разговорной речи [Петрова 1981:40].

Аудиторский анализ экспериментального материала сценической речи показал наличие *просодических контрастов* в монологических высказываниях в зависимости от ситуации общения: от невыразительной речи Леди Брэкнелл в диалоге с мистером Уоррингтоном в фильме по пьесе Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным», отличающейся незначительными тональными изменениями, средней скоростью произнесения и средней громкостью до максимально расширенного диапазона и преобладания длинных пауз, высокого тонального уровня, повышенной громкости произнесения и малой скорости в разговоре с мисс Призм, в котором Леди Брэкнелл напоминает ей о пропаже новорожденного ребенка из аристократической семьи. Второй монолог звучит взволнованно, с явным

негодованием, т.е. имеет четкую тембральную окраску, хотя и в одном, и в другом монологе мы имеем дело с разговорной речью.

1-й монолог (приводится с сокращениями):

I do not know whether there is anything peculiarly exciting in the air of this particular part of Hertfordshire, but the number of engagements that go on seems to me considerably above the proper average that statistics have laid down for our guidance.

2-ой монолог (приводится с сокращениями):

Prism! Prism! Prism! Where is that baby? Thirty-four years ago, Prism, you left Lord Bracknell's house, Number 104, Upper Grosvenor Street, in charge of a perambulator that contained a baby, of the male sex. ... But the baby was not there. Prism! Where is that baby?

Как отмечали аудиторы, в приведенных монологах скорость произнесения, паузы, тональные изменения существуют в бесконечной вариативности и не поддаются формализации, схематизированию. Их предельное разнообразие обусловлено целями, задачами и обстоятельствами общения. Так же различна и разговорность этих монологов. В первом примере речь Леди Брэкнелл подчеркнуто обытовлена, житейски нейтральна, тогда как во втором примере она гущена, перенасыщена, ярко типизирована отражая положение главной героини в обществе и свете. К сказанному можно добавить, что специфические черты речи персонажа в сценической речи складываются соответственно характеру и эпохе, замыслу автора и его стилистике.

К.С. Станиславский отмечал, что «простая разговорная речь», несмотря на отсутствие приемов усиления выразительности, нередко «производит неотразимое впечатление своей убедительностью, ясностью воспроизводимой мысли, отчетливостью и точностью словесного определения, передаваемого логикой, последовательностью, четкой группировкой слов и построением фраз, выдержкой передачи» [Станиславский Т. 3 1954–1961:108]. Сказанное в значительной мере относится к передаче основного тематического содержания монолога, его главной мысли, выраженной в тематико-смысловом центре, и, например, в монологе Гольдберга, вследствие рамочной композиции, повторяемой дважды:

Goldberg: That's why I've reaches my position, McCann, because I've always been as fit as a fiddle.

Проведенный аудиторский анализ данного монолога показал наличие просодически выделенных слов, которые одновременно являются ключевыми и формируют его тематическую сетку. Это лексемы *position*, *motto*, *game*, *family*, *respect*, фразеома *fit as a fiddle*, причем, лексема *position* и фразеома *fit as a fiddle* повторяются в монологе дважды в силу особенностей его композиции, о которой говорилось выше, и входят в состав тематико-смыслового центра данного монолога. Как показал акустический анализ, они были примерно одинаково противопоставлены фону, а именно: по тональному диапазону преобладал фон; скорость произнесения воспринималась как равнозначная; их выделенность осуществлялась за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, повышенной и средней громкости произнесения, а также у лексемы *position* – очень крутого угла падения тона и угла средней крутизны, а у фразеомы *fit as a fiddle* – крутого угла падения тона и угла средней крутизны.

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 12 пт, поэтому можно говорить о достаточно яркой выделенности этого центра относительно фоновой части и других выделенных участков монолога. То есть в данном монологе преобладает тематико-смысловой центр (информационный пик), и в сравнении с первым просодически выделенным участком текста он выделялся за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, высокой и средней скорости произнесения. Аудиторы также отмечали в данном монологе наличие синтаксических пауз, ярко выраженных коротких интонационных групп, ровных шкал и высоких и низких нисходящих тонов. В голосе главного героя, абсолютно уверенного в своей правоте, преобладает повышенная громкость и довольно широкий диапазон. Такое соотношение просодических параметров указывает на то, что для говорящего принципиальна передача в простой доступной форме внешнего значения и внутреннего смысла сообщения, той системы мотивов его поведения, которая за ним скрывается, своего собственного отношения к сообщаемому, которое придает ему конкретно-действенный характер.

Другой особенностью сценической речи в театральном искусстве считается ее *нормативность*. Как известно, система языка значительно шире нормы, и из всех языковых возможностей, заложенных системе, в норме реализуется лишь незначительная часть. Установление границ этой реализованной части и является главной задачей орфоэпии как лингвистической дисциплины. То есть, норма – это «не вся языковая система, а только ее часть, которая определяется литературным кодексом» (М.Я. Блох). Норме противостоит узус, понимаемый как речевая привычка, речевой обычай [Богданова 2001:21]. Понятно, что узус и норма могут совпадать и не совпадать. Узус, однако, не подвержен кодификации, и в нем «зарождаются будущие изменения нормы» [Там же:22]. Эта мысль ранее была высказана де Соссюром: «Все диахроническое в языке является таковым через речь. В речи источник всех изменений» [Соссюр Ф. де 1933:102]. Наличие изменений в языке отмечали также другие исследователи, например, Э. Косериу: «Язык изменяется именно потому, что он не есть нечто готовое, а непрерывно создается в ходе языковой деятельности» [Косериу 1963:844], а также Л.В. Щерба: «Языковая система находится все время в непрерывном изменении» [Щерба 1974:50].

В настоящее время в лингвистической литературе наблюдается немало дискуссий по поводу того, единственна ли в своем роде норма или существует целая система норм. Одна точка зрения – это существование одной нормы и множества узусов. Эту точку зрения разделяют Э. Косериу, М.М. Гухман, Н.Н. Семенюк [Гухман, Семенюк 1969:21]. Более распространена, однако, другая точка зрения, а именно: существует система норм. Как отмечает Б. Гавранек, в соответствии с прежним лингвистическим пониманием, о норме можно говорить лишь по отношению к литературному языку, норма которого действительно гораздо более сознательна и более обязательна. Но если мы теперь в лингвистике проводим различие между языком как коллективной системой условностей (коллективными проявлениями) и актуальным говорением, то есть отдельными конкретными языковыми высказываниями (индивидуальными проявлениями), то можно говорить о норме, то есть совокупности употребляемых языковых средств, и у народного языка, в отличие от конкретных язы-

ковых высказываний, где можно констатировать только то, что имеется [Гавранек 1967:339]. С этой точкой зрения согласен Ю.М. Скребнев, утверждая, что разговорная речь демонстрирует «модифицированную» норму только при явно несостоятельном подходе к ней с мерками книжно-литературного языка: у нее существуют свои собственные строго соблюдаемые нормы (правила). Более того, не только разговорная речь, но и, скажем, внелитературное городское просторечие является для его носителей не вызывающим чувства протеста, этически и эстетически приемлемым и тем самым нормативным [Скребнев 1984:162–163]. Аналогичное мнение высказывает Е.А. Земская: «Кодифицированный язык и разговорная речь имеют свои, несовпадающие системы норм, не сводимые к какой-то общей, единственной, универсальной норме литературного языка» [Земская 1979:17] и Р.Р. Каспранский: «То, что ненормативно в кодифицированном литературном языке, является нормой просторечия, диалекта, говора и т.д.» [Каспранский 1984:79]. Данной точки зрения придерживаются также Л.А. Вербицкая и Л.В. Бондарко.

Принимая во внимание возможность существования в лингвистической литературе различных точек зрения на статус литературного языка и разговорной речи, мы, тем не менее, придерживаемся положения о том, что норма – одна, и это кодифицированный литературный язык, под которым понимается орфоэпическая норма, зафиксированная на всех уровнях своего функционирования – в словарях, справочниках, грамматиках. В соответствии с этим посылом, все другие перечисленные проявления системы языка, на наш взгляд, являются узуальными, то есть, общепринятыми в рамках той или иной социальной общности, той или иной коммуникативной ситуации. Мы также не разделяем точку зрения о том, что если индивид не владеет нормой, то он использует «ненорму». В нашем представлении использование тех или иных возможностей языка зависит от ситуации общения (т.е. индивид, владеющий кодифицированным литературным языком, может, при необходимости, использовать другие языковые реализации, например, просторечие или сленг) и представляет собой стилистическую (набор языковых средств), а в случае со звучащим текстом – фоностилистическую – характеристику текста.

Известно, что нечеткое произнесение звуков, редукция, небрежность – все эти явления обыденной речи не нарушают взаимопонимания между людьми. Однако, на сцене соотношение между говорящими и слушающими иное, чем в жизни, т.к. события происходят на глазах у зрителей. Как уже отмечалось в настоящей работе, речь на сцене имеет «двойную соотнесенность» [Будагов 1976], она ориентирована и на партнера, и на слушателя. То есть, речь должна быть одновременно понятна партнерам и услышана и понятна зрителям – свидетелям и участникам действия. Как отмечает А.Н. Петрова, «непременное условие бытового общения – непосредственное и персональное участие партнеров в разговоре – отсутствует, поэтому четкость сценического произношения совершенно обязательна. Небрежность дикции не может быть допустима, она отвлекает зрителей от происходящего на сцене, разрушает точность восприятия сценического действия зрительным залом» [Петрова 1981:41]. Кроме того, надо иметь в виду, что текст художественной литературы (драматический монолог) – «это не устная речь, а отображение устной речи в письменной форме. Следует заметить, что даже когда дело идет не о письменных формах словесного искусства, устная художественная речь – от импровизации фольклорного певца до сценической речи – строится на основе нормализованного и полного, а не сокращенного варианта речи» [Лотман 1970:125].

Являясь стилизацией разговорной речи, сценическая речь – не повтор, не изображение, не подражание жизни, а ее глубинный анализ. «Речь на сцене многозначнее, выразительнее, типизированнее житейской речи» [Там же], она одновременно адекватна ей и более нормативна, основывается на использовании всех возможностей языка, пройденных через творчество автора, причем эта нормативность наиболее четко выражается на фонетическом уровне. В фонетическом плане речь на сцене также более стабильна, чем речь обыденная. Любые отклонения от фонетической нормы, существующие в житейской речи, на сцене в нейтральной речи оборачиваются специфичностью, т.е. все дефекты дикции и голоса не только эстетически, но и содержательно придают речи характерный колорит. Дикционная и орфоэпическая чистота создают необ-

ходимый нейтральный фон и являются нормативным качеством речи на сцене.

Следует отметить, что театр, например, российский, прошел ряд этапов в своем развитии. Как отмечают критики, для начала XX века была характерна декламационность, театральность, вышколенность звучания, тогда как для середины XX века уже характерна «тихая, серая, невыразительная речь», «непоставленный», тихий, однотонный, «неактерский» голос, подчеркнуто вялая артикуляция, незаконченность незвученность фразы. И даже такие качества речевой культуры театра, как хорошо поставленный голос, отточенная речь, размеренно, по законам грамматической логики выстроенная фраза, с точными паузами, речевыми тактами, повышениями и понижениями тона, стали трактоваться как «недостовверные, искусственные, закрывающие живое содержание» [Петрова 1981:35]. Британский театр всегда был один из лучших в мире: Шекспир и Марлоу, Осборн, Пинтер, Вебстер, блистательные ирландские драматурги: Конгрив и Шеридан, Уайльд и Шоу, Беккет и Фрил. По мнению некоторых театральных критиков (Richard Eyre, Nickolas Wright), его такие качества, как гибкость, простота грамматики, широкий тональный диапазон, составляют основной капитал театра, а театр, в свою очередь, основываясь на чистоте и стилизации разговорной речи, стимулирует дальнейшее развитие английского языка. Однако, по мнению вышеупомянутых авторов, концепция театра в наши дни меняется: в театральном искусстве наблюдается отход от «старомодного и инертного», основанного на авторском тексте (text-based) театра, сочетающего движения, вариации, поиск новых форм передачи текстовых значений [Eyre, Wright 2000:377]. Театр, по их мнению, чтобы выжить, должен отражать реалии своего времени. Кино, которое также считается важнейшим средством массовой коммуникации, является еще одной формой искусства и посредником между искусством и реальностью [Там же:401]. Однако меняются жанровые предпочтения публики: раньше, как отмечают эти авторы, наибольший интерес вызывали приключенческие фильмы, триллеры и супербоевики с использованием высоких технологий, музыкального оформления, спецэффектов и пиротехники; теперь больший интерес

вызывает история отдельно взятого человека, а также вечные темы любви, счастья, ненависти, предательства и мести. Если раньше (20–30 лет назад) он в большей мере ориентировался на сатиру и трагедию в жанре бытовой драмы, то теперь более привлекательным становится жанр комедии и мелодрамы. Кинематограф все больше превращается в индустрию развлечений и ориентируется на получение прибыли.

Уже приводился пример монолога Леди Брэкнелл из киноверсии «Как важно быть серьезным». Актриса играет не чопорную аристократку, а светскую даму, также как и ее дочь Гвендолен в разговоре с мистером Уортингом тоже звучит не театрально, а достаточно обыденно, играя влюбленную девушку, в голосе которой не чувствуется, по мнению аудиторов, ни каприза, ни наигранности, характерных для театральной версии 50-х гг. Кроме того, они также отличают и смену жанра: если в спектакле была сатира, то в фильме – лирическая комедия:

Gwendolen: ...and my ideal has always been to love someone of the name of Ernest. There is something in that name that inspires absolute confidence. The moment Algernon first mentioned to me that he had a friend called Ernest, I knew I was destined to love you.

Даже предварительный фонетический анализ говорит о том, что это не ремейк (спектакль по пьесе Оскара Уайльда был поставлен в конце 50-х гг. XX века), а изменение стратегии на демократизацию общества и выживание искусства в новых обстоятельствах, когда для зрителя большее значение приобретает искренность чувств и более проникновенная игра. Однако, в каких бы направлениях ни шли искания нового, живого, более органичного способа существования актера в роли, важнейшее значение имеет нормативность слова, в котором проявляются и воплощаются все аспекты и тонкости сценического действия. К сожалению, современная тенденция к созданию обыденной разговорной «похожести», шептанию, тихому бормотанию (особенно, в кинофильмах), отказ от выразительных возможностей языка приводит к попытке «изобразить жизненность, выразить ее в речевой и мизансценической похожести при помощи простого подражания худшим примерам обыденной, подчеркнуто плоской речи»

[Петрова 1981:36]. В этом мы видим плохую работу режиссера, его неумение воплотить идею, сверхзадачу в сценическое действие.

Выразительность сценической речи является третьей ее особенностью. Как отмечает А.Н. Петрова, выразительные свойства и качества присущи речи изначально, они «материализуют мысль, конкретизируют действие, являются объективными показателями внутренней жизни и индивидуальных качеств, намерений и целей человека в его связях с действительностью» [Петрова 1981: 45]. Выразительностью индивидуальной, неповторимой речи актера на сцене есть простота, рожденная подлинностью жизни в роли. Поэтому, как считает этот автор, между выразительностью и простотой нет противоречия, причем под простотой речи понимается не «простецкость», а предельная ясность. Эту же мысль подтверждает и Г.Г. Нейгауз: «Для выражения наиболее сложных человеческих идей и мыслей необходима максимальная лаконичность и простота. Когда эта лаконичность и простота есть, тогда для зрителя, слушателя, читателя путь от замысла художника к его реализации лежит действительно по наикратчайшей прямой» [Нейгауз 1975:467]. Однако, как подчеркивает автор, для художника обрести простоту – значит «пройти длительную стадию преодоления творческих противоречий, сплавки многих своих разноречивых и противоречивых приемов и навыков, мыслей, идей. Но преодолев эту «стихию» и придав ей строгую и непререкаемую форму выражения, произведение подлинного художника обретает наивысшую содержательность и выразительность» [Там же].

В лингвистике под выразительностью понимают экспрессивность и импрессивность. Как отмечает М.Я. Блох, термины «импрессивность» и «экспрессивность» очень близки по значению, однако выбор первого обусловлен спецификой его семантики, прямо перекидывающей мост от говорящего к слушающему [Блох 2000]. Эту же мысль подтверждает Е.Л. Фрейдина, утверждая, что экспрессивность связана со стремлением говорящего к самовыражению, в то время как импрессивность отражает направленность высказывания на слушателя [Фрейдина 2005:126]. В этом смысле термин «импрессивность» нам представляется более подходящим для

изучения риторического дискурса, которым занимается этот автор, поскольку он ориентирован на адресата и его реакцию, тогда как термин «экспрессивность» больше подходит для театрального дискурса, где реакция зрителя является опосредованной, а реакция партнера предопределена задачей мизансцены.

Экспрессивность (выразительность) сценического монологического текста определяется выбором языковых средств (стилизацияй) в соответствии с целями и задачами коммуникации. В настоящей работе уже отмечалось наличие разного рода повторов, употребление параллельных конструкций и других средств. Добавим к этому, что практически все они несут стилистическую окраску экспрессивности, что было подтверждено аудиторами в ходе аудитивного анализа на фонетическом уровне. Так, например, в монологе Джимми («Оглянись во гневе» Дж. Осборна) лексемы *cared*, *despair*, *bitterness*, *forget*, *sweet* и *smell*, помимо их основных номинативных значений (номинация), также имеют *тематическое* значение (тематизация), а именно называют и выражают тему тяжелых воспоминаний, горечи и отчаяния, связанных со смертью отца, образуют тематическую сетку и выделяются на просодическом уровне. Как известно, просодия является средством создания выразительности, поскольку она «выделяет одни элементы по отношению к другим, тем самым повышая их экспрессивность» [Фрейдина 2005:130] и формирует в монологе экспрессивно выделенный участок текста. В приведенном примере – это три участка:

1. *All he could feel was the despair and the bitterness, the sweet, sickly smell of a dying man.*
2. *And I can never forget it.*
3. *But, you see, I was the only one who cared.*

Как видно из приведенных отрывков, лексемы *cared*, *despair*, *bitterness*, *sweet*, *smell*, представляют собой ядерные слова трех экспрессивно выделенных центров монолога. Данные электроакустического анализа дают основание полагать, что лексема *cared* по тональному уровню, тональному диапазону и скорости изменения тона не была противопоставлена фону, тогда как по показателям громкости и скорости произнесения она оказалась значительно выделенной за счет про-

тивопоставления малой и средней скорости произнесения. Лексема *despair* оказывается несколько более выделенной по показателю тонального уровня, тонального диапазона по сравнению с фоном и невыделенной по показателям скорости изменения тона и громкости. Однако по показателю скорости произнесения она также оказывается выделенной за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения. Лексема *bitterness* по показателям громкости и скорости произнесения является невыделенной, по тональному уровню и тональному диапазону показатели ядра и фона равнозначны. Некоторая выделенность этой лексики происходит за счет использования крутого угла падения тона. Лексема *sweet* по всем показателям, кроме громкости произнесения, является выделенной, а лексема *smell* – по всем параметрам значительно выделена. Лексема *forget* является выделенной по показателю тонального уровня и значительно выделенной по показателю скорости изменения тона за счет противопоставления очень крутого угла падения тона и угла падения тона средней крутизны.

Выделенность анализируемых экспрессивно выделенных участков по показателям ЧОТ составляет 4, 1 и 10 пт соответственно.

Как видно из результатов проведенного анализа, просодическая выделенность экспрессивно выделенных участков в этом сценическом монологе осуществляется за счет использования разных параметров в начале, в середине и в конце монолога. Так, в начале монолога наиболее релевантными являются показатели скорости произнесения и громкости, в середине монолога – сочетание всех параметров, в конце – тональные изменения, громкость и скорость изменения тона. Такое соотношение просодических параметров, с одной стороны, говорит о релевантности всех просодических параметров в создании экспрессивно выделенного участка текста, а, с другой, о необходимости их чередования по мере нарастания потребности говорящего в более адекватной ситуации общения самовыражений.

Исследование соотношения выделенности тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенных участков показывает, что тематико-смысловой центр данного монолога

занимает пиковое положение: в соотношении в первом экспрессивно выделенным участком он выделяется за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, среднего и узкого тонального диапазона, крутого и пологого угла падения тона, высокой и малой скорости произнесения; со вторым – за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости, высокой и средней скорости произнесения; с третьим – почти по всем (кроме громкости и скорости изменения тона) параметрам тематико-смысловой центр более выделен. Перцептивный анализ показал, преобладание ровных шкал, узкого тонального диапазона, вариативности темпа речи. Аудиторы отмечали широкое использование высокого, среднего и низкого нисходящего тона. Тембр выражает озабоченность и эмоциональность. Такое соотношение просодических параметров определяется, главным образом, довольно значительным объемом монолога, его композицией (положение – изложение – обобщение) и местоположением тематико-смыслового центра в финальной диктеме монолога, а также содержанием и задачами коммуникативной ситуации, в которой для главного героя важно донести до слушающих его жены и товарища не свои эмоции и чувства, а свою историю (содержательно-концептуальная информация).

Рассмотрим еще один пример. В монологе Хелены из той же пьесы аудиторами отмечено наличие одного экспрессивно выделенного участка:

Helena: But I can't go on. I can't take part in all this suffering. I can't.

Конституирующая его фразема *can't go on* и лексема *suffering* и служебная фразема *can't* выражают тему невыносимых страданий человека, и также выделены на просодическом уровне. Так, фразема *can't go on* оказывается выделенной относительно фона за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня, средней и высокой скорости произнесения, очень крутого и крутого угла падения тона; по показателю тонального диапазона она не была противопоставлена фону, а громкость произнесения воспринималась как равнозначная. Лексема *suffering* оказалась выделенной по

показателям тонального уровня, громкости и скорости произнесения, хотя на перцептивном уровне эти параметры воспринимались почти как равнозначные. Наибольший вклад в создание выделенности фраземы *can't* внесли показатели тонального уровня за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня и скорости произнесения за счет противопоставления малой и высокой скорости произнесения, при этом показатель громкости воспринимался как равновеликий.

Выделенность данного центра по показателю ЧОТ составляет 12 пт. Исследование соотношения выделенности тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка данного монолога указывает на пиковое положение последнего, при этом относительно тематико-смыслового центра он выделяется за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, повышенной и средней громкости, средней и высокой скорости произнесения. Перцептивный анализ данного монолога показал, что в нем преобладают ровные (высокие и средние) шкалы, высокий и низкий нисходящий тон. Имеет место также наличие скользящей шкалы и восходяще-нисходяще-восходящего тона, а также восходяще-нисходящего тона. Речь эмоциональна, она выражает озабоченность и личное участие. Такое соотношение просодических параметров может указывать также на преобладание выразительности в речи говорящего, усиленной не только стилистическим приемом повтора, но повтора отрицания, выразительность которого в целом «более эмоциональна и экспрессивна, чем у утверждения» [Арнольд 1973:214]. Синтаксический параллелизм конструкций данного экспрессивно выделенного центра усиливает необратимость и трагичность момента, о котором идет речь, что отражается также на просодическом уровне.

Как известно, важнейшим средством создания экспрессивности является *паузация*. В частности, для данного монолога, по мнению auditors, характерно наличие *синтаксических пауз* длительностью от средних до сверхдлительных и *эмфатических пауз* длительностью от очень коротких до сверхдлительных (отмечались случаи совпадения синтаксических и эмфатических пауз, что приводило к увеличению продолжительности первых), а также пауз без перерыва в фо-

нации, причем паузами выделялись и тематические (ключевые) слова, и наиболее значимые участки текста – вышеупомянутые экспресивно выделенные участки. Например:

It's just that suddenly, tonight, I see| what I have really known all along, that you can't be happy | when what you're doing is wrong.||| or is hurting someone.|||

I suppose it could never have worked, anyway, | but I do love you, Jimmy.|| I shall never love anyone as I have loved you. _ But ||| I can't go on. || I can't take part | - in all this suffering. || I can't.||

Следующей особенностью сценической речи является ее действенность. Как справедливо указывал К.С. Станиславский, «в жизни всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия» [Станиславский Т.З. 1954–1961:81]. В том числе и выразительные качества разговора формулируются под влиянием того, что говорящий имеет целью оказать воздействие на слушающих. В условиях театральной коммуникации это – воздействие словом. «Словесное действие» или речевое общение не может быть схематичным и поверхностным – оно «эмоционально и загружено внетекстовым содержанием, предлагаемыми обстоятельствами общения, отношениями между партнерами, пронизано индивидуальными характеристиками качествами, выразительными свойствами личности» [Петрова 1981:54]. То есть, словесное действие в театральном искусстве – сложное явление. Его можно представить себе как многослойный взаимосвязанный процесс общения, в котором необходимое содержание получают слова текста. Значение слов многообразно, а их реальный внутренний смысл в любом театральном дискурсе конкретен, индивидуален и определяется задачами коммуникативной ситуации. В сущности, взаимодействие актеров на сцене заключается в обмене «смыслами» в «действии одного на другого» (В. Белинский). Смыслом формируется также *логика* и *интонация* текста [Петрова 1981:60].

Как известно, *логический анализ* текста предполагает выяснение информационного значения фразы и ее смысла, причем в процессе речи языково-информационный и речесмысловый уровни тесно переплетаются. К этому можно до-

бавить, что на смысловом уровне обнаруживается конкретное содержание и цель общения. Смысл иногда определяют как *подтекст*, который в условиях театрального дискурса, когда речь актера, его текст всецело заданы автором, и в зависимости от условий, может выявляться, главным образом, интонацией, ее мелодическим рисунком, эмоциональной насыщенностью и темпо-ритмом. Логичность как закон построения текста, действующий на поверхностном уровне, является одной из характеристик мышления, тесно связанной с речью, т.к. именно она является предпосылкой построения логически правильного высказывания. Под *логичностью построения текста* мы понимаем последовательность и определенность изложения мысли. Мысль как предмет говорения, как известно, неоднородна и представляет собой сложную структуру смыслообразующих отношений. Эта структура является собой некую иерархию от исходной мысли к второстепенным. Отсюда вытекает, что четкость хода мысли говорящего состоит в правильном определении иерархии высказывания. По мнению некоторых исследователей (например, М.О. Фаенова), эта способность говорящего зависит от его умения прогнозировать «по линии смысловых обязательств в раскрытии замысла» [Фаенова 1991:20]. В силу этих обстоятельств, по мнению другого исследователя – И.А. Зимней, сказанное в начале сообщения предполагает последующее развитие мысли, т.е. конечный пункт смысловых обязательств, следовательно, предвосхищается говорящим. В соответствии с иерархией предметов высказывания говорящий должен построить иерархию уровней высказывания, что будет выражаться в логически последовательной структуре смыслового содержания сообщения [Зимняя 1975:56]. Логичность речевого высказывания (текста) проявляется и в его смысловой целостности (когерентности), и в его структурной целостности (когезии), которые, в свою очередь, отражают единство его темы, получающей в тексте свое последовательное развитие. Мельчайшей темой, как уже отмечалось в данной работе, М.Я. Блох считает *диктему*. Рассмотрение текста на диктематическом уровне дает полное представление о его логичности (т.е., его разумности, последовательности) и смысловой целостности, а выделение в каждом монологическом высказывании опре-

деленного количества диктем позволяет четко проследить за ходом изложения мысли, иерархией главной мысли (тематико-смыслового центра) и второстепенных мыслей.

С фонетической точки зрения важнейшим средством выражения содержания и передачи смысла высказывания служит *акцентуация* и *паузация*. Под акцентуацией в лингвистике понимается «выделение определенных элементов в слове и фразе посредством ударения» [Ахманова 2004:39]. Так, на уровне фразы к таким типам ударения относится *фразовое* как обязательный фонетический признак законченности фразы, *тактовое* или синтагменное как обязательная принадлежность интонационной группы и логическое, используемое в специальных экспрессивно-коммуникативных целях (более подробно – в 1 главе). При этом, на просодическом уровне синтагменное ударение, как правило, характеризуется повышением голоса, а фразовое сопровождается понижением голоса и падает обычно на последнюю интонационную группу фразы. Примером этих двух типов ударения может служить следующий пример из сценических монологов («Идеальный муж» О. Уайльда):

Lady Chiltern: ... Darling, I know this woman. We were at school together. I didn't trust her then,| and I don't trust her now.|| She must know at once| that she has been mistaken in you.||

Как видно из приведенного примера, каждая интонационная группа здесь характеризуется наличием ядра и ядерного тона, выраженного средним нисходящим (*trust*) и низким нисходящим (*at once, now, you*), а также каждая фраза – наличием ядерного тона, выраженного высоким нисходящим тоном (*know, school*) и низким нисходящим (*now, you*) тоном. При этом, первые фразы из примера содержат по одной интонационной группе, тогда как две последующие – по две, в результате чего на словах *now* и *you* тактовое и фразовое ударения совпадают.

Логическое ударение, по мнению Е.И. Брызгуновой, выделяет слово со значением [Брызгунова 1963:175]. Автор называет логическим противопоставляющее, подчеркивающее, усиливающее ударение, отмечая, однако, что в однотактовом предложении (или предложении, содержащем одну интонационную группу) логическое ударение может быть само-

стоятельным, а может совмещаться, заменять и тактовое, и фразовое, выполняя функцию главного слова и выражения законченности предложения. Примером логического ударения может послужить следующий отрывок из монолога Лорда Горинга («Идеальный муж» О. Уайльда):

Lord Goring: Robert, life is never fair. Perhaps it's a good thing for most of us it is not.

Now, what does Gertrude make of all this?

Robert! My dear Robert, secrets from other people's wives are a necessary luxury in modern life. But no man should have a secret from his own wife. She'll invariably find out.

Как видно из приведенного примера, имя *Gertrude*, фразема *no man* и лексема *invariably* выражены высоким нисходящим тоном и представляют собой три логических ударения, не совпадающие с фразовым. Причем, фразема *no man* также выделена по показателю громкости, а лексема *invariably* – по показателю громкости и расширением тонального диапазона. По мнению auditors, помимо тональных характеристик другими средствами выделения логического ударения можно считать повышенную громкость и широкий тональный диапазон. Логическое ударение на лексеме *invariably*, с одной стороны, придает данной диктете большой внутренний смысл и помогает раскрытию подтекста, с другой – углубляет изложенную точку зрения и помогает понять ход мысли. Наконец, эти логические ударения помогают закончить мысль и придать ей особую значимость в данной коммуникативной ситуации.

Понятно, что логика построения речевых отрывков такова, что их интонационный рисунок определяется действенным смыслом. Из приведенных примеров видно, что существенный вклад в понимание смысла, помимо логического ударения, вносят *паузы*. Так, в монологе Лорда Горинга каждая из трех конституирующих фонодиктем отделяется длительной или сверхдлительной паузой, каждая фраза – либо длительной, либо средней, каждая интонационная группа – либо короткой, либо очень короткой. То есть, характер пауз близок к синтаксическим, некоторое отклонение обусловлено, однако, конкретными задачами взаимодействия, условиями общения и контекстом, который позволяет превратить грамматическое

значение в смысл, раскрыть напряжение ситуации общения, глубину и содержание подтекста.

Логический акцент, интонационный рисунок, пауза, порядок слов непосредственно связаны с *актуальным членением предложения*, они его реализуют в звучащей речи. Как известно, исходным в теории актуального членения является положение о том, что формально-грамматическое членение предложения связано с его неизменной структурой и, следовательно, с его речевым интонационным инвариантом. Актуальное же членение определяется тем, как предложение включается в реальную коммуникативную ситуацию. Как принцип анализа предложения актуальное членение оперирует понятиями «данное» и «новое» и существует в условиях данного контекста, данной коммуникативной ситуации и зависит от конкретных задач общения. Более того, как отмечает, например, А.Н. Петрова, подвижность соотношения «нового» и «данного» в сценической речи, их производность от контекста обуславливают и подвижность ударений, нестабильность пауз, мелодический перелом на главном, т.е. на «новом», а отсюда и вариативность интонации фразы. Поскольку актуальное членение предложения – фактор звучащей речи, особую роль в нем играет интонация. Все компоненты интонации – мелодика, интенсивность, длительность, а также четкость произношения – используются для актуального членения предложения, причем ведущую роль играют тональные изменения на ударном слоге «нового», а мера голосового перелома определяется развитием или завершением мысли и индивидуальным характером оценки событий. В театральном искусстве принято считать, что в актуальном членении определяющую роль играет *подтекст*, отношение говорящего к описываемым событиям, их оценка. Эта оценка вместе с мизансценой формирует интонационно-логическую структуру фразы. Рассмотрим еще один монолог Лорда Горинга из пьесы О. Уайльда «Идеальный муж» (приводится с сокращениями):

Lord Goring: Now I'm going to give you some good advice. I'm sorry, but I don't seem to be able to stop myself. Now I'm going to tell you that love, about which I admit I know so little, love cannot be bought, it can only be given ...

... I fear, though, that the notion is a stranger to us both. And yet, if we're honest, it is something we both long for. Something that takes great courage to do. Yes. That is our dark secret. Your coming here tonight is the first whisper of it. And for that I admire you.

Как видно из анализа данного монолога, в рамках целого текста достаточно трудно выделить «данное» (тему) и «новое» (рему), однако на уровне отдельных фраз это задача решаемая. Так, в третьей фразе монолога главное предложение и придаточное определительное составляют «данное», в то время как придаточное изъяснительное – «новое». В следующей фразе лексема *notion* (т.е. *love*) представляет собой тему, а *a stranger to us both* – рему. В следующей фразе: *if we are honest* – тема, *it is something we both long for* – рема, *that takes great courage to do* – также рема. Далее: *something* – тема, *takes great courage* – рема; *your coming here tonight* – тема, *first whisper* – рема; *for that* – тема, *I admire you* – рема. Весь монологический текст разворачивается по типу цепной прогрессии, когда мысль движется от темы к реме. Главное во фразе – это новая информация, рема, ради которой и совершается общение. Такой тип движения мысли характерен для речи логической, последовательно развивающей мысль, которая «плавно перетекает из одного предложения в другое, дает начало третьему, тесно соединяет предложения как звенья одной цепи» [Солганик 2005:27]. Как видно из разметки данного монолога и его слухового анализа, каждая рема содержит ядро, которое, помимо характерных тональных характеристик, отмечено также усилением громкости (*honest*), расширением тонального диапазона и усилением громкости (*dark secret*). Не все авторы, однако, согласны с этой бинарной схемой организации высказывания, считая, что противопоставление темы и ремы «имеют место лишь в некоторых типах структурно элементарных предложений ... и что во многих случаях тема-рематические отношения между конституентами осложнены или не выражены» [Скребнев 1971:24]. На наш взгляд, актуальный подход к анализу текста помогает освоению содержания, проникновению в смысл высказывания, в том числе, развивает интонационное богатство речи актера. Кроме того, как справедливо замечает Н.Д. Марова, рема служит стимулом для

коммуникации. Тема (субъект) и рема (предикат) являются необходимыми коммуникативными составляющими, и в динамике их взаимоотношений заключается смысл процесса коммуникации. Кроме того, актуальный анализ составляет основу действенного смысла фразы в конкретных условиях коммуникации, ее воздействия.

Как известно, *функция воздействия* наиболее полно осуществляется в словесно-художественном творчестве. Л.Н. Толстой, выражая свое отношение к воздействию, писал: «Искусство есть человеческая деятельность, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [цит. по: Шкловский 1959: 14]. В более широком смысле о функции воздействия можно говорить как о «поэтической или эстетической функции языка», когда говорящий не только сообщает какую-либо информацию, но и представляет сообщаемое таким образом, таким подбором языковых средств, чтобы вызвать у слушающего или читающего определенные эмоции и оценочное отношение к сообщаемому. Причем, мы разделяем точку зрения М.С. Чаковской, которая полагает, что противопоставление функций сообщения и воздействия является условным, т.к., на самом деле, между ними существует диалектическая связь: с одной стороны, они противопоставлены, а с другой – сопоставлены и находятся в глубоком взаимодействии и взаимопроникновении [Чаковская 1986]. Добавим к этому, что трудно найти текст, в котором соблюдалось бы выполнение только одной функции: чистое сообщение или чистое воздействие. Скорее, можно говорить об их различном сочетании в разных типах текста. Понятно, что в речевых произведениях, основанных не на реальных фактах, а на вымысле всей ситуации общения, воздействие будет более утрированным. (Кстати, по нашему мнению, функция сообщения в чистом виде реализуется только в текстах из справочников, энциклопедий или в произведениях описательного характера, не требующих от адресата немедленной реакции в виде эмоциональной оценки сообщаемого). *Воздействие* в условиях театральной коммуникации осуществляется уже благодаря эстетическому отношению, праздничности и приподнятости настроения, чувс-

тву непосредственности впечатлений от общения с актерами, возможности общения, единения с сидящими в зрительном зале. Воздействие телеспектакля или видеофильма лишено вышеперечисленных свойств, однако, оно имеет преимущество над непосредственной театральной коммуникацией в том, что восприятие осуществляется крупным планом и не теряет своих художественных деталей, а также дает ощущение, «дар интимного общения» со зрителем, когда «все таланты актера зритель проецирует на себя. А в интимности телевизионного искусства заключена возможность его глубокого гражданского воздействия идей» [Саптак, Шитова 1968:199].

В ходе проведения данного экспериментально-фонетического исследования стало очевидным, что на просодическом уровне во всем корпусе экспериментального материала реализация функции воздействия осуществлялась на мысли адресата посредством интеллективной информации, заложенной в тематико-смысловых центрах монологов, и на чувства и мысли адресата посредством информации, заложенной в экспрессивно выделенных участках. Характерно, что выделенность последних аудиторам удалось выявить как с использованием актуального анализа (членения), так и слухового анализа. В создании выделенности релевантными для тематико-смысловых центров стали параметры тонального диапазона, тонального уровня, скорости произнесения, громкости и скорости изменения тона. В создании выделенности экспрессивно выделенных участков определяющую роль во всех случаях играли тональный уровень, скорость произнесения, скорость изменения тона и, в отдельных сценических монологах, скорость изменения тона и громкость произнесения. Учитывая повторяемость данных просодических характеристик из одного сценического монолога в другой, можно признать их если не инвариантными, то, по крайней мере, составляющими арсенал обязательных просодических средств, обеспечивающих воздействие на мысли и чувства партнеров и зрителей в условиях театральной коммуникации.

В самом общем смысле в психологии под воздействием понимается «процесс, ... который реализуется в ходе взаимодействия двух или более равноупорядоченных систем и результатом которого является изменение в структуре (про-

странственно-временных характеристиках), состоянии хотя бы одной из этих систем» [Ковалев 1989:4–5]. Признаками психологического воздействия некоторые авторы, Е.Л. Доценко, например, считают лишь одностороннее влияние, включенное в состав целостного взаимодействия, при этом в качестве результата взаимодействия данный автор рассматривает наличие некоторых изменений в психических характеристиках или состоянии адресата воздействия [Доценко 2000:61]. Из всего спектра видов воздействия (убеждение, внушение, заражение, просьба, принуждение, формирование благосклонности, манипуляция и др. – [Морозов 2000:12]) *манипуляция* некоторыми авторами (Е.Л. Доценко, например) принимается в расчет в качестве воздействия только в интенциональном аспекте, условно, т.к. она не может быть односторонней. Что касается других видов психологического воздействия, то в сценических монологах имеют место, во-первых, *убеждение* и *просьба* (приводится с сокращениями):

Lord Goring: Now I'm going to give you some good advice. I'm sorry, but I don't seem to be able to stop myself. Now I'm going to tell you that love, about which I admit I know so little, love cannot be bought, it can only be given.

I sense it is not in my power to give it to you, nor is it in yours, I suspect at all. ...

I fear, though, that the notion is a stranger to us both. And yet, if we're honest, it is something we both long for. Something that takes great courage to do. Yes. That is our dark secret. Your coming here is the first whisper of it. And for that I admire you.

Give me the letter. Prove your affections to me and give me the letter.

В другом монологе из той же пьесы просматривается психологическое воздействие в форме *принуждения*:

Mrs. Cheveley: I've come here to sell you Robert Chiltern's letter. To offer it to you on condition. How did you guess?

My price ... I've arrived at the romantic stage. When I saw you the other night at the Chiltern's, I knew you were the only person I'd ever cared for. If I've ever cared for anybody, Arthur. So on the morning of the day that you marry me, I will give you Robert Chiltern's letter. That is my offer.

и даже более явного *шантажа* с угрозой разглашения компрометирующих сведений, позорящих Лорда Чилтерна:

Mrs. Cheveley: It was a swindle, Sir Robert. Let's call things by their proper names. It makes matters simpler.

Now I'm going to sell you that letter back, and the price I ask for it is your public support of the Argentine scheme.

You are standing on the edge of the precipice, Sir Robert. Suppose you refuse? Suppose I were to pay a visit to a newspaper office and give them this scandal and the proof of it. Think of their loathsome joy. Think of the delight they would have in tearing you down. Think of –

Аудиторы отмечали в первом монологе совпадение участка психологического воздействия с тематико-смысловым центром монолога, совпадение участка психологического воздействия с экспрессивно выделенным участком во втором примере и несовпадение участка психологического воздействия ни с одним из перечисленных видов выделенности в третьем примере. Причем, в последнем монологе выделенность участка по сравнению с фоном осуществлялась за счет использования высокого восходящего тона на ядерном слогe (*back*) и высокого нисходящего тона (*support*), повышенной громкости и очень выразительных пауз (длительная и сверхдлительная на границе интонационной группы):

Now | I'm going to sell you that letter back, ||| and the price I ask for it is your public support | of the Argentine scheme.

2.3. Лексико-грамматические особенности спонтанного монолога

Спонтанный монолог, по мнению некоторых исследователей, это факт «одномоментного, незакрепленного словесного творчества, факт импровизации» [Баранник 1970:12], отражающий внутреннее психологическое состояние говорящего. Мы также рассматриваем спонтанный монолог как неподготовленное высказывание, предполагающее «формирование мысли, одновременное ее речевому выражению, что проявляется в том, что речевая цель строится как последовательность

элементарных высказываний, соответствующих суждениям, последовательно развивающим мысль» [Долинин 1968:25]. Иными словами, спонтанный монолог есть разговорная речь, осуществляемая в форме спонтанного монолога.

Перед тем, как перейти к выявлению лексико-грамматических особенностей спонтанного монолога, необходимо выяснить статус разговорной речи. В современной лингвистической литературе термин «разговорная речь» включает разное содержание: во-первых, это любая речь, проявляющаяся в устной форме (научный доклад, лекция, выступление по радио, телевидению, бытовая речь, городское просторечие, территориальные диалекты); во-вторых, это – любая устная речь городского населения; в-третьих, – бытовая речь городского и сельского населения; в-четвертых, – непринужденная речь носителей литературного языка [Русская разговорная речь 1973:5]. Авторы указанной работы предлагают для первой разновидности разговорной речи принять термин «устная речь», для второй – «городская устная речь», для третьей – «бытовая речь» и для четвертой – «литературная разговорная речь» или просто «разговорная речь». Мы согласны с авторами, отмечающими, что определение «устная» выступает объединяющим, общим признаком в первой и второй разновидностях, однако термин «разговорная» явно не подходит для определения таких видов устной речи, как лекция, доклад, выступление на собрании; термины «городская» и «бытовая» называют основные признаки, по которым выделяются эти разновидности речи. Для настоящей работы мы принимаем четвертую разновидность и считаем, что термин «разговорная речь» употребляется для названия непринужденной речи носителей литературного языка.

Недостаточное состояние знаний в разговорной речи не позволяет вывести ее определение, исходя из лингвистических данных. Поэтому авторы вышеназванной монографии предлагают при выведении такого определения исходить из экстралингвистических признаков, причем, ограничив круг носителей разговорной речи носителями кодифицированного литературного языка. Мы согласны с мнением авторов о том, что такой подход позволяет сохранить целостность языковой системы, потому что однородность говорящего коллектива

есть неперемное условие единства языковой системы. Мы также полагаем, что если в качестве однородного материала объединяются факты, невозможные в однородном языковом коллективе, единство языковой системы нарушается. В этом случае изучается не единая целостная языковая система, а набор явлений, более или менее случайно объединенных во времени и пространстве (например, речь пассажиров по купе, пассажиров самолета и т.д.). К экстралингвистическим признакам, позволяющим считать говорящего носителем русского литературного языка авторы относят следующие:

- 1) для говорящего русский язык – родной;
- 2) говорящий родился и вырос в городе (т.е. в речи нет каких-либо диалектных черт);
- 3) говорящий имеет высшее или среднее образование [Русская разговорная речь 1973:7].

Среди особенностей экстралингвистической ситуации, которая влечет за собой использование разговорной речи, авторы указанной монографии называют неподготовленность речевого акта, его непринужденность и непосредственное участие говорящих в речевом акте. Ю.М. Скребнев к таким факторам относит устный характер языкового общения, бытовой характер его тематики, спонтанность, неофициальность и другие факторы [Скребнев 1971:11]. Мы разделяем стремление авторов отделить разговорную речь от устной официальной речи, т.е. кодифицированного литературного языка и от просторечия. Мы также согласны с определением разговорной речи, данным авторами: «Мы предлагаем называть термином «разговорная речь» неподготовленную речь носителей литературного языка, обнаруживающуюся в условиях непосредственного общения при неофициальных отношениях между говорящими и отсутствием установки на сообщение, имеющее официальный характер». Разделяя разговорную речь и кодифицированный литературный язык, авторы не включают разговорную речь в функциональные стили языка, т.к. они построены на использовании кодифицированного литературного языка. Мы, однако, не можем согласиться с тем, что разговорная речь (тем более, литературная) обладает «специфическим набором языковых единиц и специфическими законами их функционирования» [Скребнев 1971:18], отличными от коди-

фицированного литературного языка. И, тем более, мы не согласны с тем, что у разговорной речи есть своя система норм. То, что авторы называют вариативностью системы норм, на наш взгляд, представляет собой лишь *узусальные особенности* в рамках одной системы языка. Тем более что речь идет о литературной разговорной речи, а, именно, литературном разговорном языке (системе языковых средств), используемом его носителями в различных коммуникативных ситуациях.

Выяснением характера отношения разговорной речи того или иного национального языка к кодифицированному литературному языку и его разновидностям занимались и другие исследователи и решали этот вопрос по-разному. Так, русскую разговорную речь Е.А Земская, Ю.М. Скребнев, исходя из ее структурно-системных свойств, отделяют от кодифицированного литературного языка и рассматривают как противопоставленный ему феномен, другие – О.А. Лаптева, Б.М. Гаспаров – рассматривают ее в составе литературного языка как его разновидность или особый стиль (О.Б. Сиротинина, Г.Г. Инфантова). Мы в данном исследовании исходим из того, что разговорная речь – это «разновидность устной литературной речи, обслуживающая повседневное обиходно-бытовое общение и выполняющая функции общения и воздействия» [ЛЭС 1990:407].

Разговорная речь, как и все другие типы речи, порождает текст. Рассмотрим некоторые признаки спонтанного монолога. Как уже отмечалось в настоящей работе, ведущей категорией текста является его *информативность*. Анализ спонтанных монологов показал, что в них преобладает концептуальность, которая соотносится с главной идеей монолога. Концептуальность заостряет внимание на понятии нового, которое раскрывается не сразу, а постепенно, что можно выявить в объеме всего монологического высказывания. Но в любом случае, как отмечал И.Р. Гальперин, это замысел автора плюс его содержательная интерпретация. Спонтанные монологи на предложенные темы носят эмоционально-субъективный характер и не поддаются схематизации. Рассмотрим некоторые примеры:

Simon: I mean I had a friend ... this would be four years ago ... who had contracted cancer ... and ... I mean honestly I tried sort

of just ... act as if nothing had happened, that everything was OK. We just used to sit and talk and we used sort of, really, sort of stand apart because though she knew ... that pretty soon ... I mean ... that within about three or four months ... she would be dead and not ... I mean ...

I think it's really, really important you have people around you who can ... yeah ... who can listen to that person, who can just sort of, just sit and sympa-sympathise although ... my friend seldom wanted any sympathy at all. I mean just nicer things ... just to sit there and ... or just talk ... near about what's going on here.

I mean ... I don't think I could go through it again.

В монологе, который приведен с сокращениями, информант вспоминает о неизлечимой болезни своей подруги, при этом испытывая тяжелое потрясение, замечает, что, наверное, не смог бы пережить такую трагедию вновь. Вместе с тем, он раскрывает тему дружбы, преданности, привязанности, сочувствия.

Монолог другого информанта также носит концептуальный характер и раскрывает нравственное содержание таких моральных понятий, как любовь, верность, брак:

Kathy: *Well, who knows what love is really now, and who knows what it's got to do with marriage. Um, I think all the same, if marriage is based on love, it doesn't look more seeking to consideration. Nowadays people who really are in love, they quite often don't bother getting married. I think that what you've got to trust is your love but not the piece of paper that says you're married.*

Marriage is essentially something convenient. It has several reasons: firstly, money, secondly – religion and thirdly – society. It's more expensive in England to be married at the moment. Um, that's why many people don't get married but just live together. It depends whether you are very religious or not, how important it is to be married before you can live with someone. Many people nowadays don't worry about that. And many religions actually are very tolerant of people living together. And society, I'd say, that's the main reason for people getting married; there's so much social pressure to do so especially when the couple are going to have children. I can see – why, because I think somehow it makes

the whole relationship clearer for everybody involved if the couple are married.

But, um, I still think that if you show that love is there, that's what is important, and although it might be simpler to get married, it's not a necessity.

Членимость является важнейшим категориальным признаком, присущим спонтанному монологу. При их анализе на диктематическом уровне аудиторы фиксировали различное количество диктем. Так, в уже приведенном монологе было выявлено три диктемы; в представительном образце в рамках второй тематической группы – две диктемы; в рамках третьей тематической группы – три диктемы; в рамках четвертой тематической группы – четыре диктемы и т.д.

Фразы спонтанных монологов, по заключению аудиторов, не во всех случаях представляют собой фрагменты, обладающие завершенностью в смысловом и логическом отношении. Так, в монологах наблюдалось наличие как распространенных, так и эллиптических предложений, что является результатом того, что говорящие находились в состоянии умственного напряжения. Именно этот факт является причиной того, что завершенность фраз в рамках каждой фонодиктемы не всегда маркируется паузой с перерывом в фонации. Одним из таких примеров является следующий:

I mean ... I don't really think I could go through it again. _ It took me a long time to get over that.

Однако, в основном, границы фраз маркировались паузами с перерывом в фонации, понижением тона, понижением или, реже, повышением громкости и вариативностью скорости произнесения.

Аудиторами было отмечено наличие большого количества интонационных групп, большей частью не соответствующих потенциальным синтагмам. Они формируются за счет, во-первых, выделения в отдельную группу вводных слов, словосочетаний и фраз типа: *I mean, sort of, you know*; наречий *really, near, somehow*; союзов *and, but*; частиц *just, too*; междометия *well*;

– во-вторых, за счет отделения подлежащего от сказуемого:

I think |... marriage is a very-very rigid structure.

... *they* ... | *taught you principles*

– в-третьих, за счет разделения на части составного именного сказуемого:

It is not ... | *very nice*.

– в-четвертых, разделения на части составного глагольного сказуемого, отделения частицы от инфинитива:

I mean honestly I tried | *sort of just to* ... | *act as if nothing had happened*.

– в-пятых, разделения однородных сказуемых:

... *just to sit there* ... | *or just talk*

– в-шестых, выделения обстоятельственной группы:

... *to bring up a child* ... | *reasonably well*

Как видно из приведенных примеров, незавершенные в структурно-семантическом отношении, такие интонационные группы в рамках каждой фонодиктемы или фразы дают достаточно полную картину реализации смысловой структуры спонтанного монологического текста.

Пограничными знаками, указывающими на разграничение интонационных групп, фраз и фонодиктем, служат *паузы*. Они играют важную роль в интеграции составных частей монолога в единое целое. На основании данных аудиторского анализа в рассматриваемых монологах были выделены *синтаксические паузы*, а также *паузы хезитации*, которые разрывают фонетическую структуру интонационной группы. Функцией пауз хезитации является выбор говорящим нужного слова, грамматической формы, планирование последующего высказывания. Примерами вышеперечисленных видов пауз служат следующие отрывки из спонтанных монологов:

a) синтаксических пауз:

I think | *that's what cares a lot in that situation* | *when you see somebody dying*.||

Even now, | *though it was a long time ago,* | *I still think of what happened*.||

I still think | *that if you show that love is there,* | *that's what is important*.||

b) пауз хезитации:

I mean it's just very odd to say that we used | *just sort of* || *sit,* | *you know,* | *within the hospital* || *and listen to her*.||

I think it's veritabily very important | *to do that and to* || *never*

forget your family.|||

Как видно из приведенных примеров, синтаксические паузы маркируют границы интонационных групп, фраз и фонодиктем. Их продолжительность в среднем варьировала от очень коротких до длительных. Паузы хезитации использовались для обдумывания, планирования высказывания. Их продолжительность варьировала от очень коротких до сверхдлительных.

Для спонтанных монологов характерным было также наличие пауз без перерыва в фонации на стыке фонодиктем, фраз и интонационных групп:

I mean it's not ... it's not very nice. _ I mean I had a friend.

If we do work properly and know how to enjoy ourselves properly _ and treat people with respect

Категория *континуума* в анализируемых спонтанных монологах проявлялась в их композиционных особенностях и отличалась большой вариативностью. Аудиторы отмечали, что несмотря на то, что композиция всех спонтанных монологов достаточно четкая и представляет собой трехчастное построение, она характеризовалась разновидностями. Так, композиция монолога первого информанта строится по первому типу, а именно: положение – изложение – обобщение; второго информанта – по второй схеме: причина – следствие – вывод; композиция третьего и четвертого монологов в рамках третьей тематической группы имеет следующий вид: в третьем – рамочная композиция, в четвертом – аналогичная второму монологу; композиция пятого монолога в рамках четвертой тематической группы аналогична композиции первого монолога, а шестого – композиции второго и четвертого монологов (причина – следствие – вывод). Рассмотрим следующие примеры:

Монолог первого информанта приводится с сокращениями (положение – изложение – обобщение):

I mean I had a friend ... this would be four years ago ... who had contracted cancer ... and ... I mean honestly I tried sort of just ... act as if nothing had happened, that everything was OK

I think it's really, really important you have people around you who can ... yeah ... who can listen to that person, who can just sort of, just sit and sympa-sympathise although ... my friend

seldom wanted any sympathy at all. I mean just nicer things ... just to sit there and ... or just talk ... near about what's going on here.

I mean ... I don't think I could go through it again. It took me a long time to get over that. Even now though it was a long time ago, I think of what happened. It's still sort of it doesn't get any easier at all. And ... I mean Death .. I mean I don't understand ... I mean I don't understand why it has happened to people, you know, who cared about me, just made it easy, sort of. And Death in existence with God, you know, why does it take worthy people you care about most.

Как отмечает Л.В. Крылова, такая композиционная схема предполагает, что смысловой центр следует сразу за первой фразой, затем идет развитие мысли, заключенной в смысловом центре, в конце – заключение в виде обобщения сказанного. Но, по мнению этого автора, при такой композиционной схеме смысловой центр может располагаться также в конце монолога, что наблюдается в нашем примере [Крылова 1979:134].

В другом примере (2 информант) композиционная схема приобретает вид: причина–следствие–вывод. Тематико-смысловой центр монолога располагается в его середине, постепенно подводя слушателя к основной идее монолога:

Dal: Um ... all of this depends on, er, the value of wrong-right, I think. Um, people ... find it wrong when they are hurting someone else. Usually I think that people if they are ... doing things which they regard as wrong, never feel happy. It's against what they base their lives on. It very much ... helps to order their lives. It differentiates them from other people.

Right ...um ... I feel that obviously people's ideas about what is wrong and what is right can ... can differ a lot. Um ... if you have no ethical boundaries, you can't be wrong or right ...

Категория *интеграции* в спонтанных монологах также нейтрализует автосемантию отдельных частей монологического текста (фонодиктем) и подчиняет их общей информации, заключенной в тематико-смысловом центре за счет использования ключевых слов, конституирующих составные части монолога. Так, в первом спонтанном монологе были отмечены следующие ключевые слова: *die, cancer, dead, hospital, sad, cared, dying, sympathise* (дистрибуционная близость слов),

которые соотносятся с лексемами тематико-смыслового центра: *"And Death in existence with God, you know, why does it take worthy people you care about most"* (лексемы *death, people, cared*). Во втором монологе ключевыми словами являются следующие: *principles, wrong, right*, фразема *never feel happy, hurting*, которые соотносятся с лексемами тематико-смыслового центра *wrong, right, differ*:

I feel that obviously people's ideas about what is wrong and what is right can - can differ a lot.

В третьем монологе ключевыми словами являются *love, marriage, society, money, religion, marriage, ideas*, и тематико-смысловой центр:

I think that what you've got to trust is your love but not the piece of paper that says you're married,

а также лексемы *trust, love, married* соотносятся с ключевыми словами всего монолога.

Связность спонтанных монологов обеспечивается грамматическими средствами связи, к которым относятся союзы (*and, or, whether ... or, but, as ...as, when, that*), порядок слов, соотнесенность видо-временных форм сказуемых, синтаксический параллелизм конструкций, реализуемый полным или частичным повторением синтаксической конструкции:

I mean I don't understand ...

I mean I don't understand why it has happened to people, you know, who cared about me.

Who knows what love is really now, and who knows what it's got to do with marriage.

... who can listen to that person, who can just sympathise ...

использование анафорических слов в целях внутритекстовой связи:

I mean I had a friend. This would be four years ago.

Marriage is essentially something convenient. It has several reasons.

К лексико-грамматическим средствам связи, использованным в спонтанных монологах, относятся следующие:

— прямое повторение слова или словосочетания (вводных фраз типа *I mean, I think, you see, sort of*), которые выполняют роль как структурно-семантической связки предложений, так и с целью заполнения пауз хезитации;

– синонимический и антонимический повтор: *wrong – right, amoeba-like – looser*;

– повтор с использованием членов парадигмы словообразования (*die, death, dead; respect, respected*);

– повтор, основанный на дистрибуционной близости слов, на их высокочастотной сочетаемости в синтагматическом ряду (*death, cancer, sympathise, care, hospital; love, marriage; to honour, to respect, to treat with respect*) и другие средства.

Завершенность спонтанного монолога так же, как и сценического, определяется выполнением его коммуникативной задачи. Так, один из информантов в рамках третьей тематической группы (тема межличностных отношений) завершает свой монолог с использованием рамочной композиционной схемы, т.е. главная мысль, содержащаяся в тематико-смысловом центре монолога

I think that what you've got to trust is your love but not the piece of paper that says you're married

повторяется в несколько иной интерпретации, но уже в конце монолога:

But, um, I still think that if you show that love is there, that's what is important, although it might be simpler to get married, it's not a necessity.

Другой информант в рамках этой же тематической группы строит свой монолог по второму типу композиционной схемы, а именно: причина – следствие – вывод. Такая композиция возникает при расположении тематико-смыслового центра в середине монолога:

I think that ...inevitably ... people's ideas of marriage and ... love have changed ... because ... people themselves have changed.

Завершается данный монолог выводом:

Love is a word anyway fairly difficult to define, and if you can't define a word properly, it's much more difficult to see how it's changed.

Композиция монолога в рамках четвертой тематической группы (монологи, характеризующие отношение говорящего к некоторым этическим вопросам) построена по первому типу, а именно: положение – изложение – обобщение. Тематико-смысловый центр данного монолога обобщает сказанное информантом и завершает монологическое высказывание:

... I think that if we do work properly and know how to enjoy ourselves properly and treat people with respect, then our lives probably will be healthier.

Рассмотренные категориальные признаки спонтанного монологического текста показывают, что они в равной степени присущи любому тексту, а, значит, носят универсальный характер. Поэтому определение, выведенное для сценического монолога, можно с некоторыми дополнениями перенести на *спонтанный монолог*, который мы определим как *речевое произведение одного лица, характеризующееся информативностью, связностью, цельностью, композиционной упорядоченностью конституирующих его компонентов, подчиненных тематико-смысловому центру, завершенное в смысловом отношении и разворачивающееся в определенном времени и пространстве без предварительной подготовки.*

2.4. Фоностилистические особенности спонтанного монолога

Обычно считается, что функция общения – это функция диалога. Именно с ее помощью происходит обмен репликами по поводу самых разнообразных явлений и фактов в бытовых, служебных и других повседневных ситуациях. Однако некоторые авторы, например, Д.Х. Баранник, сюда же относят «случаи одностороннего говорения, предусматривающего определенную физическую акцию лица, к которому обращаются» [Баранник 1968:305]. Данный автор относит диалог и вышеупомянутый тип монолога к собственно-разговорной функциональной актуализации разговорного стиля. К другим функциональным актуализациям разговорного стиля Д.Х. Баранник относит убеждающую, познавательную и общающую. Последняя, как отмечает автор, чаще всего соотносится с повествованием. Отдельно взятые реплики диалога, развернутые, продолжительные, значительные по объему, с ведущей ролью данный автор относит к монологическому высказыванию, что согласуется с нашей позицией (см. Сценический монолог). Мы, как отмечалось выше, не относим

разговорную речь к особой языковой системе. Но мы относим ее к разговорному функциональному стилю как разновидности литературного языка и фонетическому информационному стилю, выполняющей определенную функцию в общении.

Рассмотрим некоторые особенности разговорной речи в ее спонтанной монологической повествовательной реализации. Важнейшей особенностью разговорной речи является ее *неподготовленность и непринужденность* или *естественность* [Русская разговорная речь 1973:9], которая, по мнению некоторых исследователей, создается тремя компонентами экстралингвистической ситуации: 1) неофициальный характер отношений между говорящими (нейтральные, близкие, дружественные и т.д.); 2) установка на неофициальный характер сообщения (не лекция, не доклад, не выступление на собрании и т.д.); 3) неофициальный характер обстановки или условий общения [Русская разговорная речь 1973:11–12].

Следует отметить, что в ходе проведения эксперимента запись информантов осуществлялась с учетом максимального приближения ситуации общения к естественной. Информантам были предложены те же темы для построения монологического высказывания, которые были определены в сценических монологах. Тематика при этом не выходила за рамки предлагаемого социального опыта в бытовой сфере общения. При этом информантам не сообщалась истинная цель эксперимента, и они имели возможность сами определить порядок следования монологических высказываний в рамках предложенной тематической сетки. Таким образом, требования по неофициальности языкового общения (а именно этот признак «разговорной речевой сферы, необходимый для ее выделения и отграничения от других сфер использования языка» Ю.М. Скребнев называет «Единственным абсолютно релевантным» [Скребнев 1971:12]) в данном эксперименте были соблюдены, и поэтому коммуникативная ситуация была предельно понятна информантам.

Аудиторский анализ экспериментального материала спонтанной речи показал, что говорение осуществлялось без какой-либо установки на использование языковых средств, в результате чего в процессе такого речепорождения речь говорящего приобретала естественный характер и основывалась

на языковой способности информанта, организации его интеллекта, оперативного мышления, кратковременной и долговременной памяти, базе знаний в ментальной лексиконе. Усилия информантов были направлены на передачу основного *тематического содержания*, построение логичного монологического высказывания. В зависимости от полноты реализации всех этих факторов, на просодическом уровне речь говорящих временами носила сбивчивый характер, изобиловала паузами хезитации, отмечалась лексической и грамматической неточностью. Как отмечает В.Г. Костомаров, наипростейшим средством движения по пути осуществления коммуникативного процесса является «упрощение и стилистическая сниженность привлекаемых выразительных средств языка и незамысловатая простота правил их композиции на фоне разных огласовок, повторов, самопоправок, перебивов, обрывов фраз, их перестройки на ходу и т.п.» В этом проявляется «натуральность» языка [Костомаров 2005:175]. Примером такого монолога может служить монолог в рамках первой тематической группы (с содержанием морально-оценочной окраски), который приводился ранее в настоящей работе. Рассказывая о тяжелой болезни и смерти своей подруги, говорящий испытывает тяжелое потрясение и напряжение. Тем не менее ему удается выразить главную мысль своего монолога, которая заключена в тематико-смысловом центре, расположенном в конце монолога:

And Death in existence with God, you know, why does it take worthy people you care about most.

Проведенный электроакустический анализ данного монолога показал наличие просодически выделенных слов, которые одновременно являются ключевыми и формируют его тематическую сетку. Это лексемы *dead, odd, sad, cared, sympathise*, которые соотносятся с лексемами *God* и *Death*, конституирующими данный тематико-смысловой центр. Как показал электроакустический анализ, эти лексемы были выделены по сравнению с фоном: лексема *Death* по всем параметрам превосходила фоновую часть, однако по тональному уровню это превосходство было незначительным, а на перцептивном уровне этот параметр воспринимался как равнозначный. По параметру тонального диапазона она оказалась более

выделенной, чем фоновая часть, за счет противопоставления среднего и узкого тонального диапазона; по остальным показателям – значительно более выделенной. Лексемами *Death* воспринималась как выделенная за счет использования крутого угла падения тона, повышенной громкости и средней скорости произнесения. Лексема *God* несколько по-иному была противопоставлена фону: по тональному уровню она слабо противопоставлена, и на перцептивном уровне этот показатель воспринимался как равновеликий; по показателям тонального диапазона и скорости изменения тона показатели фона превышали значения ядра; выделенной данная лексема была по параметрам громкости и скорости произнесения за счет использования повышенной громкости и малой скорости произнесения.

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 5 шт. Этот показатель выше всех других выделенных участков текста и фоновой части, т.е. в данном монологе преобладает тематико-смысловой (информационный) пик. Различия статистических данных в данном монологе несущественные, поэтому на перцептивном уровне практически все параметры воспринимались как равнозначные. Почти все выделенные участки монолога произносились на среднем тональном уровне, в узком диапазоне, с углом падения тона средней крутизны, с повышенной громкостью и средней скоростью произнесения. В произнесении данного тематико-смыслового центра преобладали средние ровные шкалы, средний ровный и средний нисходящий тон. Аудиторы отмечали вариативность в размере интонационных групп – от одного слова до полноценной, включающей предшкалу, шкалу, ядро и заядерную часть, а также усиление громкости и замедление темпа речи. Тональный диапазон был достаточно узкий. Такое соотношение просодических параметров определяется целью высказывания (передача определенного информационного содержания) и неофициальностью условий общения.

Другой особенностью разговорной речи является *аффективность* [Скребнев 1971:11] или *эмоциональная окрашенность*. Как известно, эмоциональность относится к «выражению чувств, настроений, субъективного отношения»

[Ахманова 2004:525]. «Сопровождая практически любые проявления жизнедеятельности организма, эмоции отражают в форме непосредственного переживания значимость (смысл) явлений и ситуации» [БСЭ. Т.30. 1978:495]. Как отмечает М.П. Брандес [Брандес 2004:227], эмоциональность в обиходном стиле (другие стили по данному автору: официально-деловой, научно-технический, газетно-публицистический, словесно-художественный) представляет собой сложный синтез разных видов эмоций. К ним автор относит эмоции, возникающие как результат конкретного и детализированного содержания, эмоционально-оценочную окраску, субъективную окраску различного характера и образность. Эмоциональность имеет двустороннюю, взаимозависимую направленность на предмет и на адресата речи. В случае направленности на предмет она составляет эмоциональную сторону высказывания, при направленности на адресата – повышает коммуникативную действенность содержания. Мы согласны с автором, что такое широкое рассмотрение средств реализации эмоциональности увеличивает смысловую емкость высказывания и его коммуникативную экспрессивность.

В данной работе уже отмечалось наличие разного рода повторов, употребление параллельных конструкций, анафорических слов и других средств. Добавим к этому, что указанные средства также несут стилистическую окраску эмоциональности, на что указывали аудиторы в ходе аудитивного анализа на фонетическом уровне. Так, например, в монологе второго информанта лексемы *principles, wrong, right, differ, boundaries*, фраземы *doesn't feel happy* и *against their principles* имеют *номинативное значение (номинация)*, но они также имеют *тематическое значение (тематизация)*, а именно выражают самые разнообразные чувства: уверенность, весомость, сдержанность, некоторую категоричность, многозначительность и т.д. Построенный как развернутое высказывание на тему рассуждения о нравственных убеждениях, данный монолог демонстрирует богатство форм эмоционально-экспрессивной интонации и делает это средствами просодии, формируя в монологе экспрессивно выделенный участок текста:

Um, if you have no ethical boundaries, you can't be wrong or right.

Как видно из приведенного примера, лексемы *boundaries*, *wrong* и *right*, представляющие собой ядерные слова данного участка, по-разному противопоставлены фоновой части: лексема *boundaries* по тональному диапазону и скорости изменения тона не была противопоставлена фону; выделялась она за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня, повышенной и средней громкости, средней и высокой скорости произнесения. Лексема *wrong* по тональному диапазону и скорости изменения тона также не была выделена; выделялась она за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, повышенной и средней громкости, средней и высокой скорости произнесения. Лексема *right* была выделена за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня, повышенной и средней громкости, средней и высокой скорости произнесения; показатели тонального диапазона и скорости изменения тона воспринимались как равнозначные.

Выделенность данного участка по показателю ЧОТ составила 4 пт. Исследование его просодической выделенности и тематико-смыслового центра в настоящем монологе показало, что первый превалирует над вторым по всем параметрам, кроме скорости изменения тона, поэтому можно утверждать, что в соотношении экспрессивно выделенного участка и тематико-смыслового центра первый занимает пиковое положение. На перцептивном уровне он выделялся за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, повышенной и средней громкости; скорость произнесения воспринималась как равнозначная. Такое соотношение просодических параметров вызвано, на наш взгляд, значительной близостью по местоположению обоих; экспрессивно выделенный участок в таком случае как бы дополняет и повышает значимость тематико-смыслового центра, и происходит это за счет варьирования тональных и динамических характеристик. На перцептивном уровне данный экспрессивно выделенный участок выделялся, прежде всего, усилением громкости, замедлением темпа речи и своеобразной мелодикой: выразительным нисходяще-восходящим тоном (*boundaries*) и сочетанием высокой ровной шкалы и среднего нисходящего тона (*differ a lot*).

Рассмотрим еще один пример. В монологе четвертого информанта аудиторами отмечено наличие одного экспрессивно выделенного участка текста:

I think that people's own principles have become much looser, much more amoeba-like, without definite form or structure.

Как показал электроакустический анализ, лексемы *principles*, *looser*, *amoeba-like*, *structure* были следующим образом противопоставлены фону: лексема *principles* по тональному диапазону и скорости произнесения не была противопоставлена фону; она выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости. Лексема *looser* по тональному диапазону также не была выделена; она выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости; параметр скорости произнесения на перцептивном уровне воспринимался как равнозначный. Лексема *amoeba-like* была выделена за счет противопоставления высокого и низкого уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости, средней и высокой скорости произнесения. Лексема *structure* выделялась за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны; параметры тонального диапазона, громкости и скорости произнесения воспринимались как равнозначные фону.

Выделенность данного участка по показателю ЧОТ составила 8 пт. Исследование соотношения выделенности тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка указывает на пиковое положение последнего, при этом относительно тематико-смыслового центра экспрессивно выделенный участок выделялся по всем показателям, кроме тонального диапазона, а показатель скорости произнесения был равнозначен фону. На перцептивном уровне, однако, преобладание проявляется только в противопоставлении высокого и среднего тонального уровня, что объясняется особенностями композиции данного монолога, когда они оба располагались в одной фонодиктеме, и поэтому для их выделения использовались аналогичные средства. Аудиторы, вместе с тем, отмечали

особенности мелодики, передаваемой нисходяще-восходящим и тремя средними нисходящими тонами, гамму чувств, испытываемых говорящим: неохотное признание, озабоченность, некоторую категоричность в суждениях, что характеризует нравственную убежденность говорящего, а в сочетании с эмоционально-оценочной окрашенной лексикой (*amoeba-like, without definite form or structure*) указывает на эмоционально-характерологическую доминанту внутреннего мира информанта и эмотивную интерпретацию его состояния.

Определенный вклад в создание эмотивного пространства монолога внесли паузы. На основании данных аудиторского анализа в данном монологе были выявлены синтаксические паузы и паузы хезитации, которые разрывают фонетическую структуру интонационной группы. Функцией этих пауз является выбор говорящим нужного слова, грамматической формы, планирование последующего высказывания. Примерами вышеперечисленных видов пауз служат следующие отрывки из монолога:

Um, || I think that || inevitably || people's ideas of || marriage and love have changed | because | people themselves have changed. || The gene-generations that are controlling now | are different from the older generations: | I think perhaps less idealistic, | there's being less to be idealistic about. || I think || that || people's own principles have become | much looser, | much more | amoeba-like, | without definite form or structure. ||

Как видно из приведенного примера, паузами, длительность которых варьировала от очень коротких до сверхдлительных, выделялись и ядерные (ключевые, тематические) слова, и тематико-смысловой центр, и экспрессивно выделенный участок текста, что, по мнению аудиторов, придает всему монологу тональность «твердой уверенности в своей правоте» и указывает на связь эмоциональной тональности текста с его содержанием, композицией и выбором языковых средств (стилизацией). В целом эмоциональная тональность отражает настроение и эмоциональное отношение говорящего к описываемым событиям, при этом, по утверждению Н.С. Болотновой [Болотнова 1992:90], она надстраивается над информативно-смысловым уровнем и связывает последний с прагматическим уровнем текста.

Следующей особенностью разговорной речи является *бытовой характер ее тематики* (Ю.М. Скребнев). Бытовая тематика не является неперенным условием реализации разговорной речи. Разговорная речь может использоваться в любой тематике: так, например, в узком семейном кругу могут обсуждаться профессиональные вопросы; кроме того, разговор между друзьями может возникнуть в общественном учреждении, например, в больнице, поликлинике или на работе. Мы, тем не менее, в данном исследовании ограничиваемся изучением используемых информантами языковых средств при порождении монолога в бытовой сфере, в непринужденной, неофициальной беседе, что и определило выбор тематики. С другой стороны, тематика спонтанного монолога выбиралась также с учетом тематики сценических монологов, поэтому спектр тем монологических высказываний информантов также ограничивался четырьмя темами, а именно:

- 1) монологи с содержанием морально-оценочной окраски;
- 2) монологи, характеризующие состояние говорящего в результате совершения нравственно мотивированного действия;
- 3) монологи на тему межличностных отношений;
- 4) монологи, характеризующие отношение говорящего к некоторым этическим вопросам.

Рассмотрим два монолога в рамках четвертой тематической группы, в которых говорящие рассуждают на тему долга, семьи, уважения, воспитания детей. В первом монологе аудиторами был выявлен тематико-смысловой центр в конце монолога и экспрессивно выделенный участок в середине монолога.

Тематико-смысловой центр (в четвертой фонодиктеме):

I think that if we do work properly and know how to enjoy ourselves properly and treat people with respect, then our lives probably will be healthier.

Экспрессивно выделенный участок (в третьей фонодиктеме):

I think it's veritably very important to do that and to never forget your family because they taught you principles, and they have put you up from an early age to be as you are.

Лексемы *work*, *enjoy*, *respect*, *lives*, как показал электроакустический анализ, были по-разному противопоставлены фоновой части: по параметрам тонального диапазона и скорости произнесения лексема *work* не была выделена; она выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости. Лексема *enjoy* по параметру скорости произнесения не была выделена; параметр тонального диапазона воспринимался как равнозначный фону; выделялась данная лексема за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости. Лексема *respect* на слух выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, очень крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости; параметры тонального диапазона и скорости произнесения воспринимались как равнозначные фону. Лексема *lives* по параметрам тонального диапазона и скорости изменения тона не была выделена; показатель скорости произнесения воспринимался как равнозначный; выделялась данная лексема за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, повышенной и средней громкости.

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 7 пт.

Анализ соотношения просодических параметров экспрессивно выделенного участка данного монолога и фоновой части показал, что лексемы *important*, *family*, *principles*, *put up* практически одинаковым образом были противопоставлены фону: по тональному уровню, тональному диапазону и скорости произнесения они не были выделены; выделялись он за счет противопоставления крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости.

Выделенность данного центра по показателю ЧОТ составила 6 пт.

Исследование соотношения выделенности тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка данного монолога показало, что тематико-смысловой преобладает над последним на электроакустическом уровне по всем параметрам, кроме скорости изменения ЧОТ; на перцептив-

ном уровне, однако, это преобладание было менее выразительным, так как он выделялся только за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня; остальные показатели воспринимались как равнозначные фону. Аудиторы отмечали усиление громкости и преобладание ярко выраженного среднего нисходящего тона.

Во втором монологе в рамках данной тематической группы материалом для получения данных послужили следующие примеры:

Тематико-смысловой центр (в третьей фонодиктеме):

I think respect is something that you actually have to earn.

Экспрессивно выделенный участок текста (в четвертом фонодиктеме):

Um, I think that anybody who's managed to bring up a child reasonably well deserves a lot of respect because it's a very difficult thing to do.

Как стало ясно в ходе аудитивного анализа, просодически выделенные лексемы, конституирующие тематико-смысловой центр данного монолога – *respect* и *earn* – примерно одинаково были противопоставлены фоновой части: по тональному диапазону лексема *respect* не выделялась; она была выделена за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости, высокой и средней скорости произнесения. Лексема *earn* по параметру тонального диапазона также не была выделена; параметр скорости произнесения воспринимался как равнозначный; она выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости произнесения.

Выделенность данного центра по показателю ЧОТ составила 8 пт.

Анализ соотношения просодических параметров экспрессивно выделенного участка монолога и фоновой части показал, что лексема *child* и фраземы *reasonably well* и *a lot of respect* были следующим образом противопоставлены фону: лексема *child* по тональному диапазону была равнозначна фону; выделялась она за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла

средней крутизны, повышенной и средней громкости, средней и высокой скорости произнесения. Фразема *reasonably well* по тональному диапазону не была выделена; показатели скорости изменения тона и скорости произнесения воспринимались равнозначными фону; выделялась данная фразема за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня, повышенной и средней громкости. Фразема *a lot of respect* по параметру тонального диапазона также не была выделена; параметр скорости произнесения воспринимался равнозначным фону; выделялась она за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости. Выделенность данного участка по показателю ЧОТ составила 11 пт.

Исследование просодической выделенности тематико-смыслового центра и данного участка показало, что последний на электроакустическом уровне преобладает над первым почти по всем параметрам, однако на перцептивном уровне большинство этих показателей воспринималось равнозначными, кроме тонального уровня, поэтому экспрессивно выделенный участок данного монологического текста выделялся на слух за счет широкого использования финального среднего нисходящего тона и четкого членения на небольшие по размеру интонационные группы, что придавало высказыванию определенную ритмичность. Такое распределение просодических параметров может свидетельствовать о том, что при бытовом характере тематики говорящий для передачи своих мыслей и чувств осуществляет выбор языковых средств, полагаясь на ситуацию общения и свою интуицию, что в нашем случае привело в одном монологе к информационному пику, а в другом – к большей выделенности других участков текста, передающих эмоциональный настрой и отношение к сообщаемой информации.

Функция *воздействия* в спонтанных монологах осуществлялась на мысли адресата посредством интеллектуальной информации, заложенной в тематико-смысловых центрах, и на мысли и чувства адресата посредством информации, заложенной в экспрессивно выделенных участках текста в форме убеждения. В создании выделенности релевантными для

тематико-смысловых центров были тональные изменения, громкость и темп речи, для экспрессивно выделенных участков – также тональные изменения, усиление громкости и замедление темпа речи (см. приведенные выше примеры).

ГЛАВА 3. ПРОСОДИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО И СПОНТАННОГО МОНОЛОГОВ И ИХ СТИЛИЗАЦИЯ

В данной работе, выполненной в рамках научной школы М.Я. Блоха, мы придерживаемся мнения о том, организация языковых средств происходит именно в тексте. В нем в полной мере проявляется взаимодействие собственно лингвистических и экстралингвистических факторов. Эту мысль также подчеркивает Г.В. Колшанский [Колшанский 1980:72]: «Естественно предположить, имея в виду единство формальной и содержательной сторон коммуникации, что наиболее адекватный анализ языка может быть достигнут только на уровне текста». Поэтому для выяснения стилистических особенностей указанных видов монолога мы будем исходить из того, что сценический монолог и спонтанный монолог (отнесенный нами к разговорной (устной) речи) – это два вида текста, которые принадлежат к разным фонетическим стилям – художественному и информационному. При этом мы также будем иметь в виду, что, поскольку, мы занимаемся незначительными по размеру монологическими текстами, такие структурные особенности художественного текста, как наличие в нем речевых планов рассказчика, персонажей, мы опускаем. Допуская, что в рамках развития сюжета пьесы автор может включать целые фрагменты разговорной речи, мы в данной главе будем исследовать просодические особенности монологов в двух стилях в плане контрастивного анализа.

3.1. Сценический монолог (театральная версия)

В теории театрального искусства интонации актера всегда придавалось большое значение. В 20-е годы 20 века театральные деятели разрабатывали «систему стереотипов», представляя интонацию в качестве «застывшей формализованной структуры, в которой зафиксированы чувства, настроения, эмоциональные состояния человека» [Петрова 1981:102]. Изучение этого вопроса получило развитие в трудах отечественных исследователей, таких как «Выразительное слово» С. Волконского, «Музыка живого слова» Ю. Озаровского и «Теория речевой интонации» В. Всеволодского-Генгросса [Там же]. Так, по мнению С. Волконского, интонация (пауза и ударение) сводится к установленной норме речи, а именно: при передаче волнения следует ускорять темп речи, страдания – менять ритм дыхания, а также менять тональный интервал под влиянием различных чувств: при жалобе – на полтона, при вопросе – на терцию, при восклицании – на октаву и т.д.

Как известно, формальному подходу к интонации сценической речи К.С. Станиславский противопоставил ее понимание как воплощение действия. «Слова и интонация являются результатом ваших мыслей, ваших действий» [Топорков 1950:35]. В рукописи «Законы речи» К.С. Станиславский также отмечал: «... никогда не заучивайте фонетики сценической речи. Она должна рождаться сама собой, интуитивно подсознательно. Только при этом условии интонация сумеет передать в точности жизнь человеческого духа роли. Заученная звуковая фигура суха, формальна, безжизненна ... » [Станиславский. Т.3. 1954–1961:329].

Несмотря на то, что интонация в сценической речи каждый раз возникает вновь в процессе речепорождения, задается режиссером, а интерпретируется актерами, она имеет свои общие для конкретного языка законы. В отечественной теории театрального искусства на основе общих закономерностей речевого общения выработаны определенные *стереотипы* или *модели* речевого высказывания. К.С. Станиславский рассматривал законы интонации и логики, правила расстановки ударений, деление речи на смысловые группы, приемы интонирования, описывал интонационные модели знаков препинания.

При описании некоторых знаков препинания, например, многоточия, он писал: «голос не поднимается вверх и не опускается вниз. Он тает и исчезает, не заканчивая фразы ...»; «запятая тоже не оканчивает фразы, а передает ее наверх, точно на следующий этаж»; «высота и скорость голосового подъема при вопросительной интонации ... создают разные степени и силу вопроса» [Там же:326–328].

Модели интонации достаточно хорошо изучены, они применяются в обучении сценической речи, как, например, модели интонации утверждения, вопросительного или восклицательного предложения, побуждения; «попытки формализовать живую интонацию приводят живую речь в плен схемы, формы, неподвижной, однозначной, не обусловленной поступком и потому неестественной, неорганичной, а значит, невыразительной». Формирующийся в процессе общения интонационный характер речи индивидуален, так как в своей основе речевая интонация адекватна не значению, а смыслу, а значит обязательно отражает ситуацию, конкретные взаимоотношения, условия и, главное, задачи общения [Петрова 1981:108].

Как уже отмечалось, к средствам стилизации монологического текста относится *делимитация* на составляющие его элементы, при этом, средством его членения являются *паузы* (речевая пауза рассматривается с точки зрения ее физической и воспринимаемой длительности) [Блохина 1982:56]. С учетом того, что сценический монолог – это в большой степени озвученный и интерпретированный актерами текст, в нем преобладают *синтаксические паузы*, отделяющие одну диктему от другой, так же как и фразы, и интонационные группы. Например, в первой диктеме монолога в рамках второй тематической группы паузы были распределены следующим образом:

Very well. ||| I'm going downstairs to pack my things. ||| If I hurry, I shall catch the 7.15 to London. ||| (две сверхдлительные – 1,15 сек и 1,68 сек, одна длительная – 0,78 сек).

Конец второй диктемы отмечен сверхдлительной паузой – 5,44 сек, а конец третьей диктемы и всего монолога – также сверхдлительной, но продолжительностью 3,83 сек. Вместе с тем, в монологе наблюдается появление очень корот-

ких пауз в конце интонационной группы продолжительностью 0,12 сек:

In fact, \ she's just been trying to talk me out of it.

Наравне с синтаксическими паузами в сценических монологах имели место *эмфатические паузы*, которые использовались как внутри фразы между интонационными группами, так и в конце фразы и перед отдельной лексемой, придавая ей тем самым характер ядерной. Пример из упомянутого монолога:

But |||| I can't go on. |||| I can't take part in all this ||| suffering. |||| I can't. |||| (четыре сверхдлительные – 0,98 сек, 1,3 сек, 1,16 сек и 5,38 сек и одна длительная – 0,87 сек)

В ходе исследования стало ясно, что длительность синтаксических пауз варьировала от очень коротких 0,12 сек до сверхдлительных 1,68 сек, эмфатических – от длительных 0,87 сек до сверхдлительных 0,96 сек. При совпадении синтаксических и эмфатических пауз отмечалось увеличение продолжительности первых: конец второй диктемы в приведенном примере – 5,44 сек и конец третьей диктемы – 3,83 сек.

В сценических монологах имели также место *паузы без перерыва в фонации* на стыке двух фраз:

I shall never love anyone as I have loved you... But ...

Смысловая нагрузка паузы определяется целями и задачами коммуникации, с одной стороны, и задачей мизансцены и темпо-ритмом, с другой. Актеры на сцене страдают, негодуют, признаются в любви, вспоминают тяжелые моменты жизни из далекого прошлого, двигаются по сцене, переживают. В связи с этим сочетание сверхдлительной синтаксической паузы и низкого нисходящего тона в конце фразы добавляет говорящему категоричности и решительности:

It's my own decision entirely.

Сочетание длительной эмфатической паузы и высокого нисходящего тона в примере, приведенном выше, подчеркивает искренность и глубину испытываемых чувств, ощущение сопричастности (*suffering*). И это справедливо для всех других реализаций.

Как показал аудиторский анализ, в сценических монологах преобладают ровные шкалы, что характерно для разговорного фоностилия, но также присутствуют и ступенчатые,

скользящие, повышающиеся и их полное отсутствие, что больше свойственно для художественного фоностиля. Наиболее выразительны сочетания сверхдлительной эмфатической паузы и восходяще-нисходящего тона в монологе Джимми (пьеса Дж. Осборна «Оглянись во гневе»):

... *angry and |||| helpless.*

а также низкой ровной шкалы и низкого нисходящего тона при усилении громкости:

And||| I can never for get it.

Данные наблюдения согласуются с выводами второй главы, где *выразительность* и *разговорность* были отмечены как характерные особенности сценической речи. Это заключение не позволяет нам, однако, говорить о стилевой неоднородности или особой стилизации сценической речи. Мы подтверждаем наше предположение, высказанное ранее, о том, что сценическая речь – это стилизация разговорной речи или, иными словами, та же разговорная речь, однако более выразительная и нормативная, требующая от режиссера и актера особого отбора и сочетания языковых средств, их художественно-эстетического преобразования, типизации и воздействия на зрителя.

К другим средствам стилизации монолога относится *акцентуация ключевых (тематических) слов*. В первой главе данной работы рассматривались вопросы порождения сценического монолога, соотнесения «внутреннего слова» с *ключевыми словами*, которые составляют тематическую сетку каждой диктемы. Так, в монологе Джимми в рамках первой тематической группы это лексемы *die, dying, bitterness, despair, cared, forget*. Лексема *die* в первой диктеме монолога относительно фона была выделена только усилением громкости (за счет противопоставления повышенной и средней громкости) в сочетании со средним ровным тоном; лексема *dying* не является ядерной, поэтому в заядерной позиции она имеет достаточно невыразительное просодическое оформление. Лексема *bitterness* выделялась расширением диапазона (за счет противопоставления среднего и узкого диапазона), повышением громкости (повышенная громкость против средней), замедлением темпа речи (малая скорость произнесения против средней) в сочетании с высоким нисходящим тоном; с анало-

гичными просодическими характеристиками в сочетании со средним нисходящим тоном была выделена лексема *despair* вследствие их близкого расположения в четвертой диктеме; лексема *cared* в третьей диктеме выделялась относительно фона расширением диапазона (за счет противопоставления широкого и узкого диапазона) и замедлением темпа речи (малая против высокой скорости произнесения) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *forget* была выделена только замедлением темпа речи (за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения) в сочетании с низким нисходящим тоном.

В монологе второй тематической группы ключевыми словами были *understand, suffering, love, can't*. Перечисленные лексемы и фразема располагаются во второй диктеме. Ядро *understand* выделялось только замедлением темпа речи (за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения) в сочетании с низким нисходящим тоном; лексема *suffering* выделялась расширением диапазона (за счет противопоставления широкого и среднего диапазона), замедлением темпа речи (малая скорость произнесения против средней) в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *love* находится в заядерной части, поэтому имеет невыразительное просодическое оформление; фразема *can't* была выделена относительно фона расширением диапазона (за счет противопоставления среднего и узкого тонального диапазона) и замедлением темпа речи (малая скорость произнесения против средней) в сочетании с восходяще-нисходящим тоном.

В монологе в рамках третьей тематической группы ключевыми словами были следующие: *love, simple, challenges, revenge*. Лексема *love* относительно фона выделялась замедлением темпа (за счет противопоставления малой и высокой скорости произнесения) в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *simple* относительно фона выделялась замедлением темпа речи (средняя скорость произнесения против высокой) на фоне высокого нисходящего тона; лексема *challenges* выделялась расширением диапазона (за счет противопоставления широкого и среднего диапазона) и замедлением темпа речи (малая скорость произнесения против средней) в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема

revenge выделялась также расширением тонального диапазона (за счет противопоставления среднего и узкого диапазона) и замедлением темпа речи (малая скорость произнесения против средней) в сочетании со средним нисходящим тоном.

Ключевыми словами в монологе четвертой тематической группы были *opinion, true, life, respect, go wrong, hard*. В первой диктеме лексема *opinion* выделялась относительно фона расширением диапазона (за счет противопоставления среднего и узкого диапазона) и замедлением темпа речи (малая скорость произнесения против высокой) в сочетании с низким нисходящим тоном. Во второй диктеме ключевое слово *life* выделялось сужением диапазона (за счет противопоставления среднего и широкого диапазона) и ускорением темпа речи (высокая против средней скорости произнесения) в сочетании с низким нисходящим тоном. Лексема *wrong* выделялась только замедлением темпа речи (за счет противопоставления малой и высокой скорости произнесения) в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *true* выделялась по трем параметрам: расширением тонального диапазона (за счет противопоставления широкого и среднего диапазона), повышением громкости (повышенная громкость против средней) и замедлением темпа речи (малая скорость произнесения против средней) в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *respect* в четвертой диктеме относительно фона выделялась сужением тонального диапазона (за счет противопоставления узкого и среднего диапазона), повышением громкости (повышенная громкость против средней) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *hard-1* в пятой диктеме выделялась сужением диапазона (за счет противопоставления узкого и широкого диапазона) и замедлением темпа речи (малая скорость произнесения против средней); лексема *hard-2* выделялась только расширением тонального диапазона (за счет противопоставления широкого и среднего диапазона) – обе в сочетании со средним нисходящим тоном.

Как показал анализ монологических текстов, ключевые слова за счет действия закона интеграции объединяют диктемы монолога в единое целое и, как отмечалось ранее, находятся в отношениях субординации к главной мысли монолога

– тематико-смысловому центру и определяются им. Акцентуация тематико-смысловых центров является следующей фоностилистической характеристикой, определяющей стилизацию монологического текста. При анализе текста обычно выясняется местоположение тематико-смыслового центра, выраженного «явно или присутствующего в тексте в виде определенной мотивации» [Дридзе, Леонтьев 1976:48–49]. Как показал анализ сценических монологов, на местоположение тематико-смыслового центра влияет также композиция, рассматриваемая в содержательном плане, которая определяет, в том числе, его значимость на просодическом уровне в соотношении с другими выделенными участками текста. Так, при реализации композиционной схемы первого типа (положение–изложение–обобщение) тематико-смысловой центр располагается в финальной диктеме. Он представлен сложноподчиненным предложением с двумя придаточными – временным и сравнительным:

I knew more about love, betrayal and death, when I was ten years old than you will probably ever know all your life.

Лексемы, конституирующие данный тематико-смысловой центр, были следующим образом противопоставлены фону: лексема *love* была выделена только по показателю громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости); лексема *betrayal* выделялась только за счет противопоставления очень крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны); лексема *death* оказалась выделенной по показателям тонального уровня, тонального диапазона и скорости изменения тона. Все три лексемы произносились со средним нисходящим тоном.

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ на фоне среднего по данному диктору составляет 8 пт.

В настоящем исследовании было проведено изучение акцентуации экспрессивно выделенных участков монологов, которые также, на наш взгляд, формируют стилизацию монологического текста. В данном монологе аудиторами были выявлены три экспрессивно выделенных участка:

But, you see, I was the only one who cared.

All he could feel was the despair and the bitterness, the sweet, sickly smell of a dying man.

And I can never forget it.

Лексемы *cared*, *despair*, *bitterness*, *man*, *forget*, входящие в состав данных экспрессивно выделенных участков, были следующим образом противопоставлены фону: лексема *cared* оказалась значительно выделенной за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *despair* оказалась несколько выделенной по параметрам тонального уровня и тонального диапазона, значительно выделенной по параметру скорости произнесения за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *bitterness* была незначительно выделенной за счет использования крутого угла падения тона в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *man* выделялась относительно фона за счет противопоставления среднего и широкого тонального диапазона (сужение диапазона) и малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *forget* выделялась только по параметру скорости произнесения за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании с низким нисходящим тоном.

Выделенность анализируемых участков по показателю ЧОТ составляет 4, 1 и 10 пт.

Как показал электроакустический анализ, тематико-смысловой центр монолога в рамках первой тематической группы превалирует над всеми экспрессивно выделенными участками, однако в соотношении с каждым из этих участков он выделялся по-разному: в первом случае – по всем параметрам, кроме скорости произнесения, во втором случае – кроме тонального уровня и скорости произнесения, где преобладал экспрессивно выделенный участок, в третьем – почти по всем параметрам (кроме громкости и скорости изменения тона) тематико-смысловой центр был выделен.

В произнесении данного тематико-смыслового центра преобладали ровные средние шкалы и низкий и средний ровный тон, которые, однако, сочетались со средним и высоким

нисходящим и нисходяще-восходящим, подчеркивая гамму чувств и отношений главного героя - от некоторой неуверенности до категоричности и ярко выраженного укора. На просодическом уровне такая просодическая картина носит несколько сглаженный характер, однако, за счет использования перечисленных просодических параметров и соответствующего лексико-грамматического наполнения главному герою удается передать важность своей информации.

При реализации композиционной схемы второго типа (причина – следствие – вывод) тематико-смысловой центр располагался в середине (во второй диктете) монолога и был представлен сложноподчиненным предложением с тремя придаточными: двумя изъяснительными и одним временным:

It's just that suddenly tonight, I see what I have really known all along, that you can't be happy when what you're doing is wrong, or is hurting someone.

Как показал электронно-акустический анализ, лексемы *wrong* и *hurting* были следующим образом противопоставлены фону: по тональному диапазону и скорости изменения тона наблюдалось преобладание фона; показатель громкости воспринимался как равнозначный; обе были выделены по показателю тонального уровня за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня; показатель скорости произнесения воспринимался как равновеликий у лексемы *hurting* (восходяще-нисходящий тон); лексема *wrong* (восходяще-нисходяще-восходящий тон) оказалась значительно более выделенной по этому параметру за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения.

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составляет 11 пт.

В данном монологе отмечалось наличие одного экспрессивно выделенного участка:

But I can't go on. I can't take part in all this suffering. I can't!

Анализ просодической структуры данного экспрессивно выделенного участка показал, что фраза *can't go on* была выделена относительно фона за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), средней и высокой скорости произнесения (замед-

ление темпа речи), очень крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны) в сочетании с низким нисходящим тоном на ядерном слоге; лексема *suffering* была несколько выделена по показателям тонального уровня, громкости и скорости произнесения, хотя на перцептивном уровне эти параметры воспринимались почти как равнозначные в сочетании высоким нисходящим тоном; фраза *can't* была выделена по параметрам тонального уровня за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня) и скорости произнесения за счет противопоставления малой и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи).

Выделенность данного экспрессивно выделенного участка по показателю ЧОТ составила 12 шт.

Исследование просодической выделенности тематико-смыслового центра данного монолога показало, что экспрессивно выделенный участок превалирует над тематико-смысловым центром почти по всем параметрам, кроме тонального уровня, который на перцептивном уровне воспринимался как равнозначный. Такое соотношение просодических параметров является следствием особенностей композиции монолога, когда тематико-смысловой центр предшествует экспрессивно выделенному участку.

Сценический монолог в рамках третьей тематической группы состоит из одной диктемы и композиционно относится к первому типу композиции с расположением тематико-смыслового центра в конце монолога:

I just can't believe that love between men and women is really like that.

Данный тематико-смысловой центр представлен сложноподчиненным предложением с придаточным изъяснительным, и в его произнесении, по мнению аудиторов, преобладали средние ровные шкалы со средним (*love*) и высоким нисходящим тоном (*like*), что придает всей фразе тональность недоброжелательности и легкого удивления.

Лексема *love* была выделена относительно фона за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); остальные параметры на перцептив-

ном уровне воспринимались как равнозначные; лексема *like* была выделена за счет противопоставления среднего и узкого тонального диапазона (расширение диапазона), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи).

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 8 пт.

Экспрессивно выделенный участок в данном монологе предшествовал тематико-смысловому центру:

They have to talk about challenges, revenge.

Лексемы *challenges* и *revenge* были примерно одинаково противопоставлены фону: выделенность лексемы *challenges* создавалась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); выделенность лексемы *revenge* осуществлялась противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), узкого и среднего тонального диапазона (сужение диапазона), высокой и средней скорости произнесения (ускорение темпа речи).

В соотношении тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка первый преобладал и на перцептивном уровне он оказался выделенным по большинству параметров. Такое соотношение просодических параметров подтверждает сделанный ранее вывод о том, что композиция монолога и, в частности, расположение тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка относительно друг друга играет важнейшую роль в создании приоритета значимости каждого из них и создает определенную стилистическую специфику.

При реализации композиционной схемы третьего типа (рамочная композиция) в рамках четвертой тематической группы тематико-смысловой центр располагается в первой диктеме и повторяется в последней. Он представлен сложно-подчиненным предложением с придаточным изъяснительным:

That's why I've reached my position, McCann, because I've always been as fit as a fiddle.

По результатам аудиторского анализа лексема *position* и фразеома *fit as a fiddle* примерно одинаково были противо-

поставлены фону: по тональному диапазону преобладал фон; скорость произнесения воспринималась как равнозначная; их выделенность осуществлялась за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня (повышение тонального уровня), повышенной и средней громкости произнесения (усиление громкости), а также у лексемы *position* - очень крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), а у фразеомы *fit as a fiddle* крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны).

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 12 пт.

В данном монологе было отмечено наличие двух экспрессивно выделенных участков:

Take a good look.

My motto: work hard and play hard. Not a day's illness.

По мнению аудиторов, почти по всем параметрам наблюдалось полное преобладание первого экспрессивно выделенного участка, т.к. он выделялся относительно фона за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня (повышение тонального уровня), среднего и узкого тонального диапазона (расширение диапазона), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним ровным тоном. Анализ просодической структуры второго экспрессивно выделенного участка показал, что фраза *my motto* и лексемы *hard-1*, *hard-2* и *illness* были следующим образом противопоставлены фоновой части: фраза *my motto* выделялась за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня (повышение тонального уровня), очень крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *hard-1* выделялась за счет противопоставления узкого и широкого тонального диапазона (сужение диапазона), малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *hard-2* выделялась за счет противопоставления широкого и среднего тонального диапазона

(расширение диапазона) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *illness* была выделена относительно фоновой части за счет противопоставления средней и малой скорости произнесения (ускорение темпа речи) в сочетании с высоким нисходящим тоном.

В соотношении тематико-смыслового центра и первого экспрессивно выделенного участка оба занимают равное положение, т.к. параметр тонального уровня воспринимался как равнозначный; в соотношении тематико-смыслового центра и второго экспрессивно выделенного участка первый, хотя и незначительно, превалировал над вторым по всем параметрам.

3.2. Сценический монолог (кинематографическая версия)

Спецификой сценического монолога в кинематографической версии, по сравнению с театральной, является его меньшая протяженность, то есть, многие монологи состояли из одной диктемы, хотя принцип трехчастной композиции во всех случаях был выдержан. Это, безусловно, объясняется следствием коммерциализации кинематографа, ориентированного в настоящее время не столько на воспитание зрителя, сколько на его развлечение. Кроме того, сложность фонетического анализа этого вида монолога состояла в том, что, в особенности, в романтических сценах действие сопровождалось, а то и прерывалось музыкальным оформлением. Указанные особенности, однако, не помешали нам провести полный фонетический анализ отобранных образцов, который был осуществлен в том же формате, что и монологов, отнесенных к театральной версии.

Делимитация этого вида монолога как средство его стилизации осуществлялась с помощью пауз двух видов: синтаксических и эмфатических. Примерами синтаксических пауз могут быть следующие:

Now | I'm going to sell you that letter back, ||| and the price for it is your public support \ of the Argentine scheme. ||||

В приведенном примере вторая диктема монолога пред-

ставлена фразой, в которой имеют место синтаксические паузы разной длительности: конец первой интонационной группы отмечен короткой паузой (0,3 сек), второй интонационной группы – длительной паузой (0,77 сек), конец третьей – очень короткой (0,19 сек).

Эмфатические паузы использовались как внутри фразы, так и перед отдельной лексемой, тем самым выделяя ее и придавая ей большую значимость:

During my ||| temporary absence in London \ on an important question of romance, ||| he obtained admission to my house \ by means ||| of a false pretence of being my brother.|||

Длительность эмфатической паузы перед лексемой *temporary* составила 0,46 сек (длительная). Имели место совпадения синтаксической и эмфатической паузы (предыдущий пример – в конце фразы, длительностью 2,96 сек), а также появление пауз без перерыва в фонации (между второй и третьей фразами в следующем примере):

It was a swindle, Sir Robert. Let's call things by their proper names. _ It makes matters simpler.

Смысловая нагрузка пауз в данном виде монолога определялась также задачами коммуникации, мизансцены и темпо-ритмом. Так, короткая пауза в сочетании с восходяще-нисходящим тоном (*now*) наравне с интенцией миссис Чивли морально уничтожить лорда Чилтерна звучит требовательно, а средняя пауза (0,38 сек) в следующем примере в сочетании с высоким падением говорит, скорее, об издевке, с которой она наблюдала бы его публичное падение (*delight*):

Think of the delight || they would have in tearing you down.

В монологах этой группы преобладают ровные шкалы (высокая и средняя), а также ступенчатая и их полное отсутствие. Более выразительная просодическая картина наблюдалась при совпадении синтаксической и эмфатической паузы (длительностью 0,99 сек, 1,16 сек, 1,76 сек, соответственно) в сочетании с высоким нисходящим тоном (*lied, world*):

||| You've lied ||| to the whole world. |||

Ключевыми словами в рамках первой тематической группы были лексемы: *absence, romance, house, brother*. Лексема *absence* относительно фона была выделена только по параметру тонального диапазона за счет противопоставления средне-

го и широкого диапазона (сужение диапазона) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *romance* была выделена по трем параметрам: за счет противопоставления среднего и широкого тонального диапазона (сужение диапазона), повышенной и средней громкости (усиление громкости), малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *house* выделялась по двум параметрам: за счет противопоставления узкого и широкого тонального диапазона (сужение диапазона), малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании с низким нисходящим тоном; лексема *brother* (во фразе *on the false pretence of being my brother*) выделялась относительно фона только по параметру тонального диапазона за счет противопоставления среднего и широкого диапазона (сужение диапазона) в сочетании со средним нисходящим тоном.

Ключевыми словами в монологе второй тематической группы были следующие: *true, lied, noble, pure, finer*. Лексема *true* в первой диктеме произносилась со средним ровным тоном и относительно фона была выделена только по параметру скорости произнесения за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *lied* выделялась по двум параметрам: за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости) и малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *noble* произносилась со средним нисходящим тоном и относительно фона выделялась за счет противопоставления узкого и широкого тонального диапазона (сужение диапазона) и высокой и средней скорости произнесения (ускорение темпа речи); лексема *pure* относительно фона выделялась только за счет противопоставления малой и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *finer* произносилась с высоким нисходящим тоном и выделялась относительно фона за счет противопоставления узкого и широкого тонального диапазона (сужение диапазона), высокой и средней скорости произнесения (ускорение темпа речи) в сочетании с высоким нисходящим тоном.

Ключевыми словами в монологе третьей тематической группы были следующие: *strange, secretive, interesting, candidly*. Лексема *strange* произносилась с высоким нисходящим тоном и относительно фона выделялась за счет противопоставления широкого и узкого диапазона (расширение диапазона), малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *secretive*, которая тоже произносилась с высоким нисходящим тоном, относительно фона выделялась только по параметру громкости произнесения за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости); лексема *interesting* относительно фона выделялась противопоставлением узкого и среднего диапазона (сужение тонального диапазона) и высокой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *candidly* относительно фона выделялась за счет противопоставления среднего и широкого тонального диапазона (сужение диапазона) и повышенной и средней громкости (усиление громкости) в сочетании с высоким нисходящим тоном.

В рамках четвертой тематической группы ключевыми словами были следующие: *swindle, precipice, refuse, scandal, proof*. Лексема *swindle* в первой диктете произносилась с низким нисходящим тоном и относительно фона выделялась только по параметру громкости произнесения за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости); лексема *precipice* в третьей диктете относительно фона выделялась по двум параметрам: за счет противопоставления узкого и среднего тонального диапазона (сужение диапазона) и малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *refuse*, которая произносилась тоже со средним нисходящим тоном, относительно фона выделялась также по параметрам тонального диапазона и скорости произнесения за счет противопоставления широкого и среднего тонального диапазона (расширение диапазона), малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *scandal* выделялась также за счет противопоставления широкого и среднего диапазона (расширение тонального диапазона) и малой и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *proof* вы-

делялась по тем же параметрам за счет противопоставления среднего и широкого тонального диапазона (сужение диапазона) и малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) также в сочетании со средним нисходящим тоном.

Как и в театральной версии сценического монолога, на местоположение *тематико-смыслового центра* в данном виде монолога влияла *композиция*. Так, в монологе, отнесенном к первой тематической группе и построенном по первому типу композиции, тематико-смысловой центр располагался в самом начале монолога и был представлен сложноподчиненным предложением с придаточным изъяснительным:

I suspect him of being untruthful.

Ядерные лексемы тематико-смыслового центра относительно фона выделялись по параметру тонального диапазона (*suspect*) за счет противопоставления широкого и среднего диапазона (расширение диапазона) в сочетании со средним нисходящим тоном и по параметру скорости произнесения (*untruthful*) за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании с низким нисходящим тоном, хотя на перцептивном уровне этот параметр воспринимался как равнозначный. В произнесении данного тематико-смыслового центра использовалась средняя ровная шкала.

Аудиторами был выявлен один *экспрессивно выделенный участок* в данном монологе:

And what makes his behaviour all more heartless | is that he was perfectly well aware from the start | that I have no brother, | that I never had a brother| and that I don't intend to have a brother, | not even of any kind.

В произнесении этого участка монологического текста аудиторы отмечали наличие ступенчатой шкалы в первой интонационной группе, низкой ровной шкалы в третьей интонационной группе, ступенчатой шкалы – в четвертой, пятой и шестой интонационной группе, четкий ритм. Ядерная лексема *heartless* выделялась относительно фона за счет противопоставления среднего и широкого тонального диапазона и средней и высокой скорости произнесения (сужение диапазона и замедление темпа речи) в сочетании с низким нисхо-

дящим тоном; лексема *perfectly* выделялась только за счет противопоставления узкого и среднего тонального диапазона (сужение диапазона) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *brother* выделялась за счет противопоставления узкого и широкого диапазона (сужение диапазона) в сочетании с низким нисходящим тоном; лексема *have* выделялась только по параметру тонального диапазона за счет противопоставления среднего и широкого диапазона (сужение диапазона) в сочетании со средним ровным тоном; лексема *kind* выделялась за счет противопоставления узкого и широкого тонального диапазона (сужение диапазона) и малой и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании с низким нисходящим тоном.

Исследование просодической выделенности тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка данного монолога показало, что параметр громкости воспринимался как равнозначный; по параметру тонального диапазона значительно преобладал тематико-смысловой центр, а по параметру скорости произнесения – несколько преобладал экспрессивно выделенный участок.

Тематико-смысловой центр в монологе, отнесенном ко второй тематической группе и располагающемся в третьей диктете монолога, представлен простыми предложениями и одним сложноподчиненным предложением с придаточным причины:

You were to me || something apart | from common life. A thing noble, | pure. The world seemed to me finer | because you were in it.

Ядерные лексемы тематико-смыслового центра относительно фона выделялись следующим образом: лексема *were* была выделена по параметру тонального диапазона за счет противопоставления среднего и узкого диапазона (расширение диапазона) и по параметру скорости произнесения за счет противопоставления средней и малой скорости произнесения (ускорение темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *apart* выделялась за счет противопоставления узкого и среднего диапазона (сужение тонального диапазона) и скорости произнесения за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном;

лексема *life* выделялась только по параметру скорости произнесения за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним ровным тоном; лексема *noble* была выделена за счет противопоставления узкого и широкого тонального диапазона и высокой и средней скорости произнесения (сужение диапазона и ускорение темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *pure* находилась в постпозиции по отношению к предыдущей лексеме, поэтому относительно фона была выделена слабо; лексема *finer* в следующей фразе выделялась за счет противопоставления узкого и широкого диапазона, высокой и средней скорости произнесения (сужение диапазона, ускорение темпа речи) в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *it* была выделена за счет противопоставления узкого и широкого тонального диапазона, средней и высокой скорости произнесения (сужение диапазона, замедление темпа речи) в сочетании с низким нисходящим тоном. На перцептивном уровне в произнесении данного тематико-смыслового центра имели место средние и высокие ровные шкалы.

Экспрессивно выделенный участок данного монолога был представлен следующей фразой:

You've lied ||| to the whole world.

На перцептивном уровне она воспринималась как фраза, произнесенная со средней ровной шкалой и высоким нисходящим тоном (*lied, world*). Лексема *lied* выделялась за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи) и повышенной и средней громкости (усиление громкости); лексема *world* выделялась за счет противопоставления широкого и узкого диапазона (расширение диапазона), малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи).

Исследование степени просодической выделенности тематико-смыслового центра в отношении экспрессивно выделенного участка показало, что по параметру тонального диапазона второй значительно преобладал, показатель громкости воспринимался почти как равнозначный, а по скорости произнесения доминировал тематико-смысловой центр.

В рамках третьей тематической группы тематико-смыс-

ловой центр располагался в конце монолога (первый тип композиции) и был представлен сложноподчиненным предложением с придаточным изъяснительным, с двумя однородными членами:

I wish you were fully forty-two,| and more than usually plain for your age.

Аудиторы отмечали, что он произносился со средней ровной шкалой в обеих интонационных группах и низким нисходящим тоном на ядерных лексемах *two* и *plain*. Лексема *two* была выделена относительно фона по трем параметрам: за счет противопоставления широкого и узкого диапазона (расширение диапазона), малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи), средней и повышенной громкости (снижение громкости); лексема *plain* была выделена за счет противопоставления среднего и широкого диапазона (сужение диапазона), малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи).

Экспрессивно выделенный участок данного монолога располагался во второй фразе:

How secretive of him.

и произносился с высоким нисходящим тоном на ядре *secretive*. Лексема *secretive* по тональному диапазону и скорости произнесения не была выделена; она выделялась только за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости).

Исследование степени просодической выделенности тематико-смыслового центра данного монолога показало, что по трем параметрам преобладали эмоции и экспрессия, что на перцептивном уровне выражалось в выделенности по показателям громкости и тонального диапазона и значительной выделенности по параметру скорости произнесения.

Тематико-смысловой центр в монологе в рамках четвертой тематической группы (первый тип композиции) располагался в третьей диктеме и был представлен простым предложением с обращением:

You are standing on the edge of a precipice, Sir Robert.

По мнению аудиторов, данный центр произносился со ступенчатой шкалой и средним нисходящим тоном на ядерном слове. Лексема *precipice* выделялась за счет противопос-

тавления узкого и среднего диапазона (сужение диапазона) и малой и средней скорости произнесения (замедление темпа речи).

Экспрессивно выделенный участок данного монолога располагался в первой диктеме:

It was a swindle, Sir Robert. Let's call things by their proper names. I makes matters simpler.

По мнению аудиторов, в нем отсутствовали шкалы, а ядерные тоны были распределены следующим образом: низкий нисходящий (*swindle*), высокий нисходящий (*call*) и средний ровный (*makes*). Лексема *swindle* относительно фона выделялась только по параметру громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости); лексема *call* выделялась за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и малой скорости произнесения (ускорение темпа речи); лексема *makes* выделялась за счет противопоставления среднего и узкого тонального диапазона (расширение диапазона) и средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи).

Исследование степени просодической выделенности тематико-смыслового центра данного монолога показало, что наблюдалось преобладание экспрессивно выделенного участка над ним, что говорит о том, что в вопросе выяснения межличностных отношений в рамках сюжетной линии значимыми являются не столько информация, сколько эмоции и экспрессия.

3.3. Спонтанный монолог

Как вытекает из второй главы данной работы, *устной спонтанной речью* считается устная речь носителей литературного языка, любое неподготовленное заранее устное выступление. По мнению многих ученых (например, И.А. Бодуэна де Куртене, Л.Б. Якубинского, Л.В. Щербы, М.А.К. Хэллдея и других), устный текст всегда имеет социально-контекстное значение, которое формируется в конкретном общении и может быть понято только на основании процесса общения.

Формирование высказывания, построение текста в процессе устной коммуникации происходит под влиянием факторов, являющихся внешними по отношению к речи. Иными словами, это контекст в широком смысле или коммуникативная ситуация (цель общения, условия общения, участники ситуации общения), которые оказывают непосредственное влияние на выбор говорящим языковых средств. Немаловажен также фактор эмоционального состояния говорящего в момент речи, однако, занимаясь анализом устного спонтанного монологического текста в информационном стиле, мы не принимаем во внимание этот психофизиологический (состояние эмоциональной напряженности) фактор.

Как отмечал В.В. Виноградов, часто монологическая речь является «теми воротами, через которые входят в язык ... новые слова, ... новые выражения и речевые построения. Но чаще – монолог, оставаясь в пределах лексики и грамматической системы данного языка, создает стилистические параллели, выковывает фразеологию, определяет стилистические функции разных синтаксических систем. Свободное владение формами монологической речи – искусство. ... Для монолога необходимы ... творческая сила индивидуального своеобразия и соответствующая традиция общественно-бытовых форм речи» [Виноградов 1963:19].

Спонтанный монологический текст, как отмечалось в первой главе настоящей работы, представляет собой *экстериоризованную внутреннюю речь* и, поэтому, в большой степени характеризуется такими признаками психофизиологических свойств речевых особенностей человека, как объем кратковременной и долговременной памяти, потребностно-мотивационные условия реализации речи, темперамент говорящего [Общая и прикладная фонетика 1997:342]. Как отмечают авторы указанной работы, просодическое оформление спонтанно порождаемого текста подчинено достижению конечной цели – раскрытию *темы*. Планирование и продуцирование спонтанного монолога происходит параллельно, что обуславливает построение речи не путем логического развертывания, а путем «ассоциативного нанизывания отдельных высказываний», поэтому зачастую они носят эллиптический характер. Причем, не только планирование и продуцирование,

но и интонирование происходит одновременно. Именно это является причиной наличия значительного количества интонационных моделей с коммуникативным значением незавершенности – интонационных групп, фраз и фонодиктем.

В спонтанном монологе, как и в сценическом, паузы являлись основным средством делимитации. В силу особенностей порождения и существенных отличий от письменного текста (по сравнению со сценическим монологом), спонтанный монолог характеризовался наличием двух видов пауз: синтаксических и пауз хезитации. Синтаксические паузы отделяли, главным образом, одну диктему от другой, разделяли фразы и интонационные группы. Например:

It's against their, their principles, \ against what they base their lives on. |||

Which is why many people don't bother getting married ||| but just live together. |||

Как видно из приведенных примеров, конец фразы в первом случае отмечен длительной синтаксической паузой (0,87 сек), а интонационной группы – очень короткой (0,20 сек). Во втором примере конец интонационной группы отмечен длительной паузой (0,77 сек), а фразы – также длительной (0,83 сек).

Наравне с синтаксическими паузами в спонтанных монологах использовались *паузы хезитации*, которые применялись для обдумывания, а это, в свою очередь, определяло правила связывания интонационных групп во фразы, а фразы – в диктемы, которые, в конечном итоге, формировали монологический текст. Например:

However, I think most of us have it and I think ||| this is a ||| realistic portrayal of what many people's ||| principles are.

I feel that || obviously || people's ideas about || what is wrong, what is right can || can differ a lot.

Как показал электронно-акустический анализ, паузы хезитации в первой фразе имели длительность от 0,52 сек (длительная) до 1,01 сек (сверхдлительная). Во втором примере их длительность варьировала от средних (0,39, 0,45 сек) до длительных (0,59, 0,61 сек).

Как стало также ясно из анализа, длительность синтаксических пауз в спонтанных монологах варьировала от очень

коротких (0,20 сек) до длительных (0,77 сек – 0,87 сек), а пауз хезитации – от длительных (0,52 сек) до сверхдлительных (1,01 сек). При совпадении одних и других продолжительность синтаксических пауз увеличивалась. Например:

I think that ||| what you've got to trust \ is your love but not the piece of paper that says you're married. |||

Так, длительность первой синтаксической паузы в последней фразе диктемы в вышеприведенном примере составила 0,61 сек (длительная). В другом примере в конце интонационной группы синтаксическая пауза совпадает с паузой хезитации, что приводит к появлению длительной паузы (0,77 сек):

It has several reasons: firstly, money, ||| secondly | – religion and, thirdly, society. |||

В этом же примере аудиторами было отмечено появление паузы без перерыва в фонации (между лексемами ... *reasons: firstly* ...) на стыке двух интонационных групп.

Смысловая нагрузка пауз в спонтанном монологе определяется необходимостью выполнения коммуникативной задачи. Перед информантами была поставлена задача продуцирования текста на предложенную тему, реализуя которую они использовали семантико-синтаксические конструкции, которые присутствуют в их сознании. Строя текст, они «нализывают» определенные фрагменты речи, одновременно облекая их в просодическую форму [Общая и прикладная фонетика 1997:343]. Даже при том, что говорящий контролирует завершение диктем, количество незавершенных фрагментов меньшего порядка значительно.

Также для спонтанных монологов характерно преобладание ровного тона со значением незавершенности. Сочетание ровного тона и хезитационной паузы подчеркивает неуверенность говорящего:

I think ||| that || people's own principles have || become much \ looser ...

Вместе с тем, в спонтанных монологах аудиторы отмечали наличие значительного количества других видов терминального тона в сочетании с синтаксической и хезитационной паузой:

And \ Death – средний нисходящий тон;

I think ||| inevitably – нисходяще-восходящий тон на последней лексеме;

amoeba-like – нисходяще-восходящий тон;
if we do | work properly – низкий нисходящий тон на лексеме *work*.

Имели место и различные типы шкал: ступенчатые, падающие, а также их полное отсутствие, что придает монологическому высказыванию значительную выразительность.

Аудиторский анализ спонтанных монологов был продолжен в направлении выявления *ключевых (тематических)* слов и их просодического оформления в каждом из монологов. Так, в монологе в рамках первой тематической группы – это лексемы *cancer, dead, hospital, sad, cared, dying, sympathise*. В первой диктете лексема *cancer* относительно фона была выделена только замедлением темпа речи за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *dead* выделялась также замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном; лексема *hospital* относительно фона выделялась сужением диапазона за счет противопоставления узкого и среднего тонального диапазона и замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном; лексема *sad* выделялась сужением тонального диапазона за счет противопоставления среднего и широкого диапазона и замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном; лексема *cared* относительно фона выделялась только замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *dying* выделялась также только замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном. Во второй диктете лексема *sympathise* относительно фона выделялась сужением диапазона за счет противопоставления среднего и широкого тонального диапазона и ускорением темпа речи за счет противопоставления средней и малой скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном.

В монологе второй тематической группы ключевыми словами были *value, wrong, right, principles, ideas, boundaries*.

В первой диктеме ядерная лексема *value* относительно фона выделялась только замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *wrong* имела невыразительное просодическое оформление, т.к. находилась в безударной позиции; лексема *right* относительно фона выделялась только замедлением темпа речи за счет противопоставления средней и малой скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном; лексема *principles* относительно фона выделялась сужением тонального диапазона за счет противопоставления среднего и широкого диапазона и усилением громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости в сочетании со средним нисходящим тоном. Лексема *ideas* во второй диктеме выделялась только замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном; лексема *boundaries* относительно фона выделялась усилением громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости и также замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании с нисходяще-восходящим тоном.

В монологе в рамках третьей тематической группы были выделены следующие ключевые слова: *love, married, money, religion, society, children*. Ключевое слово *love* в первой диктеме относительно фона было выделено только усилением громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *married* выделялась за счет сужения тонального диапазона (узкий относительно широкого) в сочетании с низким нисходящим тоном. Во второй диктеме лексема *money* относительно фона выделялась сужением тонального диапазона за счет противопоставления узкого и среднего диапазона и усилением громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости в сочетании с низким ровным тоном; лексема *religion* относительно фона выделялась сужением тонального диапазона за счет противопоставления узкого и широкого диапазона, усилением громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости и ускорением темпа речи за счет противопоставления высокой и малой скорости про-

изнесения в сочетании с низким нисходящим тоном; лексема *society* относительно фона выделялась усилением громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости и замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном. В третьей диктеме лексема *children* относительно фона выделялась по трем параметрам: сужением тонального диапазона за счет противопоставления узкого и среднего диапазона, усилением громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости и замедлением темпа речи за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном.

В монологе в рамках четвертой тематической группы ключевыми словами были следующие: *respect, parents, responsible, deserve*. Лексема *respect* в первой диктеме была выделена расширением тонального диапазона за счет противопоставления широкого и узкого диапазона и замедлением темпа речи за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном; лексема *parents* выделялась только расширением тонального диапазона за счет противопоставления широкого и узкого диапазона в сочетании со средним ровным тоном. Во второй диктеме лексема *responsible* выделялась усилением громкости за счет противопоставления повышенной и средней громкости и замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном. Лексема *deserve* в третьей диктеме выделялась сужением тонального диапазона за счет противопоставления узкого и среднего диапазона и замедлением темпа речи за счет противопоставления малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном.

Тематико-смысловый центр в рамках композиционной схемы первого типа и первой тематической группы представлен сложноподчиненным предложением с двумя придаточными – причины и определительным:

And Death in existence with God, you know, why does it take worthy people you care about most.

Лексема *Death* выделялась за счет противопоставления среднего и узкого диапазона; по остальным показателям она

оказалась значительно более выделенной за счет использования крутого угла падения тона, повышенной громкости и средней скорости произнесения. Лексема *God* была выделенной по показателям громкости произнесения (повышенная громкость) и скорости произнесения (малая скорость произнесения).

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 5 пт.

Аудиторами был выявлен один *экспрессивно выделенный участок* в третьей диктете данного монолога:

I mean death ... I mean I don't understand ... I mean I don't understand why it has to happen to people you know, who cared about you, just made it easy, sort of.

Лексема *death* была выделена за счет использования повышенной громкости и противопоставления средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *people* была выделена за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *cared* выделялась за счет противопоставления повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи).

Выделенность данного экспрессивно выделенного участка по показателю ЧОТ составила 3 пт.

В данном экспрессивно выделенном участке аудиторами отмечались средние ровные шкалы и два средних ровных тона (*people, cared*), характеризующие незавершенность и смятение говорящего.

Исследование соотношения просодической выделенности тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка данного монолога показало, что первый превалирует над вторым по всем показателям, однако различия в статистических данных несущественные, поэтому на перцептивном уровне практически все параметры воспринимались как равнозначные. Такое соотношение просодических параметров определяется местоположением тематико-смыслового центра в значительной близости от экспрессивно выделенного участка.

При реализации композиционной схемы второго типа и в рамках второй тематической группы тематико-смысловой

центр располагался во второй диктете и был представлен сложноподчиненным предложением с придаточным изъяснительным:

I feel that obviously people's ideas about what is wrong and what is right can differ a lot.

Лексема *wrong*, конституирующая данный тематико-смысловой центр, выделялась на фоне за счет противопоставления средней и повышенной громкости (ослабление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *right* была выделена только за счет противопоставления средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *differ* выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи).

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 3 пт.

В оформлении данного тематико-смыслового центра говорящий использовал широкий арсенал просодических средств: средняя и высокая ровная шкала, три средних нисходящих тона (*feel, right, lot*) и один восходяще-нисходящий тон (*obviously*).

Экспрессивно выделенный участок в данном монологе также располагался во второй диктете и следовал за тематико-смысловым центром:

Um, if you have no ethical boundaries, you can't be wrong or right.

Лексемы *boundaries, wrong* и *right* были следующим образом противопоставлены фону: лексема *boundaries* выделялась за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *wrong* была выделена за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), повышенной и средней громкости, средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *right* выделя-

лась за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи).

Выделенность данного экспрессивно выделенного участка по показателю ЧОТ составила 4 пт.

В произнесении экспрессивно выделенного участка имели место ровные (высокая и средняя) шкалы и три вида терминального тона – средний ровный (*no*), нисходяще-восходящий (*boundaries*) и низкий нисходящий (*right*).

Исследование просодической выделенности тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка показало, что второй превалирует над первым по всем параметрам, кроме скорости изменения тона. Данный экспрессивно выделенный участок, находясь в непосредственной близости к тематико-смысловому центру, повышает его значимость, и происходит это за счет варьирования тональных и динамических характеристик.

Спонтанный монолог в рамках третьей тематической группы строился по рамочному типу композиции. Тематико-смысловой центр представлен в нем сложносочиненным предложением с подчинением (придаточное изъяснительное и определительное):

I think that what you've got to trust is your love but not the piece of paper that says you're married.

Лексема *trust*, входящая в состав данного тематико-смыслового центра, была выделена за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости); лексема *love* выделялась также за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), очень крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости); лексема *married* выделялась за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи).

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 9 пт.

В просодическом оформлении данного тематико-смыслового центра преобладали средние ровные шкалы и высокий и средний нисходящий тон, четкий ритм.

Аудиторы отмечали наличие экспрессивно выделенного участка во второй диктете данного монолога:

And society, I'd say, this is the main reason for people getting married; there is so much social pressure to do so especially when the couple are going to have children.

Лексемы *society*, *reason*, *pressure*, *children*, конституирующие данный экспрессивно выделенный участок, были следующим образом противопоставлены фону: лексема *society* выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); лексема *reason* выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны); лексема *pressure* также выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости); лексема *children* была выделена за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), пониженной и средней громкости (снижение громкости).

Выделенность данного экспрессивно выделенного участка по показателю ЧОТ составила 8 пт.

В просодическом оформлении исследуемого экспрессивно выделенного участка использовались ровные (средняя и высокая) шкалы и высокий нисходящий тон на ядерных лексемах *society*, *main*, *pressure* и средний нисходящий тон на лексеме *married*, которые придают всему высказыванию оттенок серьезности и участия.

В соотношении тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка первый по всем параметрам, кроме тонального диапазона, превалировал над вторым. Однако это преобладание не очень значительно, и на перцептивном уровне большинство параметров воспринимались как равнозначные. Это можно объяснить особенностями рамочной композиции и, как следствие, значительной приближенностью экспрессивно выделенного участка к повторению тематико-смыслового центра в форме обобщения в финальной диктеме.

В монологе в рамках четвертой тематической группы тематико-смысловой центр располагается во второй диктеме, в середине монолога (композиционная схема второго типа). Он представлен сложноподчиненным предложением с двумя придаточными (изъяснительным и определительным):

I think respect is something that you actually have to earn.

Лексемы *respect* и *earn* были следующим образом противопоставлены фону: лексема *respect* была выделена за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости), высокой и средней скорости произнесения (ускорение темпа речи); лексема *earn* выделялась за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости).

Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 8 пт.

Аудиторы отмечали, что ядерная лексема *earn* произносилась с низким нисходящим тоном в сочетании со ступенчатой шкалой во всей фразе, что звучало не только категорично, но и нравоучительно.

Экспрессивно выделенный участок в данном монологе располагался в третьей диктеме:

I think that anybody who's managed to bring up a child reasonably well deserves a lot of respect, because it's a very difficult thing to do.

Анализ соотношения просодических параметров данного экспрессивно выделенного участка и фоновой части показал,

что лексема *child* и фраземы *reasonably well* и *a lot of respect* следующим образом были противопоставлены фону: лексема *child* выделялась за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости), средней и высокой скорости произнесения (замедление темпа речи); фразема *reasonably well* выделялась за счет противопоставления высокого и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), повышенной и средней громкости (усиление громкости); фразема *a lot of respect* была выделена за счет противопоставления среднего и низкого тонального уровня (повышение тонального уровня), крутого угла падения тона и угла средней крутизны (повышение крутизны), повышенной и средней громкости (усиление громкости).

Выделенность данного экспрессивно выделенного участка по показателю ЧОТ составила 11 пт.

По мнению auditors, в просодическом оформлении данного экспрессивно выделенного участка имели место ровные шкалы в сочетании с низким нисходящим и восходяще-нисходящим тоном, что на перцептивном уровне характеризуется ритмичностью и подчеркивает убежденность говорящего и его стремление убедить в своей правоте других.

В соотношении тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенного участка последний преобладает над первым почти по всем параметрам, однако на перцептивном уровне большинство этих показателей воспринималось равновеликими.

ГЛАВА 4. ПРОСОДИЯ ДИКТЕМЫ КАК НЕПОСРЕДСТВЕННОЙ ЕДИНИЦЫ ТЕМАТИЗАЦИИ И СТИЛИЗАЦИИ ТЕКСТА

4.1. Диктема как просодическая единица и ее просодические признаки

Под *признаком* (от англ. *marker* – примета, характеристика, сигнал) в настоящей работе понимается «открытое выражение данной категориальной принадлежности» [Ахманова, 2004:333], при этом *просодические признаки* – это, прежде всего, тональные (тональный уровень и тональный диапазон), динамические (громкость произнесения) и темпоральные (темп речи: скорость произнесения и паузация) (об этом упоминалось в Главе 1 настоящего исследования).

Как отмечает Д. Кристал, первое упоминание мелодики (*melody*) как признака устной речи встречается в работах Дж. Харта, где речь шла, в основном, о природе английского ударения (*strong, weak*). Впоследствии в работе Батлера две выделенные интонационные структуры *Tune I* и *Tune II (Fall и Rise)* были увязаны с пунктуацией и грамматическими взаимоотношениями между частями высказывания, паузацией и уровнем тона. В работах Уолкера и Перри увязка грамматических структур с просодическими параметрами рассматривалась уже на уровне предложения. Уолкер также ввел символы для восходящего и нисходящего тона и других тональных уровней: восходяще-нисходящего, нисходяще-восходящего и ровного. Вариативность тона изучал также Стил (Steele), который впервые систематизировал транскрипцию в английском языке, особенности ударения и тональных изменений.

По утверждению некоторых авторов, метод исследования Стила был эмпирическим и базировался на исключительно слуховом анализе. При описании тональных изменений он использовал систему нотации, принятую в музыке, при этом заметив, что тональные изменения могут происходить как на отдельных слогах, так и на словах и предложениях. Стил осознавал роль интонации в языке, под которой понимал «способ дифференциации различных значений слов, состоящих из одинаковых или похожих звуков и слогов» (перевод – наш) [цит. по Crystal, 1969:24]. Просодические свойства языка Стил предложил описывать пятью терминами: акцент, количество, эмфаза, пауза и сила, при этом «акцент» он отнес к движениям тона на музыкальной шкале, отражая на ней только высоту тона. Он также идентифицировал грамматическое значение тона и его модальный характер (*attitudinal meaning*). Под «количеством» Стил понимал длинные или короткие слоги, а также длинные или короткие паузы. «Эмфаза» в его представлении – это «тяжелый» и «легкий» как подкатегория баланса, а «сила» – это громкость, которая характеризуется вариативностью. Необходимо отметить, что при всей широте охвата исследования Стила не давали описания звуков в потоке речи. Как отмечает Д. Кристал, этот недостаток удалось устранить с изобретением фонографа и магнитофона, которые позволили не только записывать звучащую речь на пленку, но и многократно ее воспроизводить в ходе анализа звукового сигнала.

В последующих работах лингвисты сосредоточили внимание на разработке теории ритма (метрическая теория). Наиболее заметными представителями этого направления были Омонд, Класс, Шапиро. В целом, исследования этих лет посвящены, главным образом, исследованию сегментной фонетики, а изучение мелодики отошло на второй план, и, по утверждению Омонда, «просодическая система еще не сформировалась». В изучение ритма и других просодических явлений большой вклад также внесли Джесперсен, Блумфилд, Трейгер, Смит, Пайк, Аберкромби.

В британской лингвистике также проводились работы по изучению интонации и выработке рекомендаций по ее преподаванию. Этой проблеме посвящены работы Суита, который

занимался, главным образом, изучением качества звука. Пирсон сделал попытку транскрибировать интонацию. Систему линий и кривых в интонировании впервые использовал Пасси, которая в дальнейшем была развита Д. Джоунсом в направлении использования интонационного символа для каждого слога [Intonation Curves 1909; Outline of Phonetics], от которой он, однако, вскоре отказался в пользу системы нотации Армстронга и Уорда. Более обобщенный подход в создании системы нотации продемонстрировал Клинггардт, основу которого составили линии и точки.

Попытка объединить фонетический и фонологический аспект интонации была сделана в 1922 г. Пальмером, который осознал значение функционального аспекта интонации. Заслугой этого исследователя было также и то, что он выделил шкалу (*the Head*), ядро (*the Nucleus*) и заядерную часть (*the Tail*), четыре ядерных тона (нисходящий, восходящий, во сходяще-нисходящие-восходящий и ровный) и три типа шкалы: инфериорную, супериорную и скандентную, а в 1933 г. объединил шкалу и ядро в интонационную модель, структуру (*pattern*). Им было предложено шесть интонационных структур: *cascade*, *dive*, *ski-jump*, *wave*, *snake*, *swan*, которые, по мнению этого исследователя, схематически отражали движение интонации. Данный подход впоследствии был принят Кингдоном, который из понятия шкалы выделил предшкалу (*the pre-Head*) и позже был развит О'Коннором и Арнольдом. Так, О'Коннор подготовил и выпустил учебник по интонации разговорного английского языка и радиокурс. Данный труд можно вполне назвать фундаментальным, так как он не только дает систематическое описание десяти интонационных структур (*The Low Drop*, *The High Drop*, *The Take-Off*, *The Low Bounce*, *The Switchback*, *The Long Jump*, *The High Bounce*, *The Jackknife*, *The High Dive*, *The Terrace*), но и связывает значение каждого тона с его модальным оттенком. Это была первая попытка создать систему вариативности оттенков звучания с привязкой к коммуникативным типам предложения. Несмотря на отдельные критические замечания, высказанные, в частности, Д. Кристалом [Crystal 1969:39–40], о том, что перечисленные исследования не дают полного описания системы и теории интонации в английском языке, носят уп-

рощенный характер и ориентируют на педагогические цели, не исследуют связную речь, не рассматривают семантический аспект интонации и, наконец, не исследуют связи с лексическим значением, типом дискурса, контекста и другими просодическими и кинесическими явлениями, мы, тем не менее, высоко оцениваем вклад О'Коннора и Арнольда, полагая, что их исследования стали базовыми для дальнейшего изучения и развития теории интонации и нотации в английском языке.

В последующих работах авторы сосредоточили свое внимание на установлении соотношения между интонацией и другими аспектами языка. Наиболее значимым в этой области является вклад Кирка и Хэллидея. Интонационная система, предложенная Кирком и затем доработанная Д. Кристалом раскрывает огромное многообразие вариантов дискурса и контрастов в разговорном английском языке. Ими была использована более совершенная система нотации, что позволило учесть вопрос градации элементов высказывания по лингвистической значимости, а также релевантность просодических явлений с грамматической точки зрения. Все наработки этими авторами представлены в виде тенденций, а никак не устоявшихся правил использования. В основу исследований Хэллидея положено утверждение о том, что «мы не можем всесторонне описать грамматику разговорной речи безотносительно контрастов, предоставляемых интонацией» (перевод – наш) [Halliday 1964:169] [цит. по Crystal 1969:42]. В отличие от Кирка, у которого просодический анализ не увязывался с грамматическим анализом, Хэллидей начал свои исследования с уяснения понятия грамматического контраста, в результате чего выдвинул идею о том, какие фонологические контрасты передают грамматическое значение и какие грамматические системы передаются интонацией. По Хэллидею, интонация представляет собой единство трех системных переменных: *tonality* (членение высказывания на тональные группы и установка границ), *tonicity* (выделение смыслового центра высказывания с последующим выделением предударных и ударных элементов в тональной группе) и *tone* (выбор типа ядерного тона) (первичный: восходящий, нисходящий, восходяще-нисходящий, «резкий» восходяще-нисходящий, низкий восходящий, нисходяще-восходящий, нисходящий

плюс восходящий и восходяще-нисходящий плюс низкий восходящий; вторичный расположен в предъядерной части и аналогичен типу шкалы в работах других авторов: понижающаяся, повышающаяся и ровная). По мнению Хэллидея все три компонента интонации функционируют независимо друг от друга вместе с четвертой – ритмом. Грамматическая роль интонации данным автором рассмотрена на придаточном предложении, хотя, по его утверждению, она применима и к предложению, и к тональной группе. Изучением модальной функции интонации Хэллидей не занимался, хотя и не отрицал ее наличия.

В американской лингвистической школе до Блумфилда значимых исследований в области просодии не наблюдалось. Блумфилд впервые применил техники, используемые в фонемном анализе, к анализу интонации. Интонацию он рассматривал как своего рода модификацию, во-первых, времени, в течение которого продолжается звучание звука, во-вторых, громкости, с которой он произносится, в-третьих, уровня голоса во время его производства, в-четвертых, положения органов речи в процессе производства звука [цит. по Crystal, 1969:45]. Другой американский автор, Пайк, помимо глубокого анализа просодических характеристик слога и изучения качественных характеристик голоса также дал тщательное описание интонационной системы английского языка. По Пайку, интонация носит модальный характер, а именно: точность значения определяется не грамматической структурой предложения, а отношением говорящего к высказыванию, что противоречит позиции Хэллидея. Пайк выделил четыре тональных уровня, служащих основой интонационных контуров: сверхвысокий, высокий, средний и низкий, с первого по четвертый соответственно. По мнению этого исследователя, сами по себе уровни значения не имеют, а значением обладают интонационные контуры, причем, главное значение контура сосредоточено в конце высказывания (в терминологии Пайка – в ядре), которому предшествует предконтур (предшкала – в терминологии Пальмера).

Параллельно с Пайком исследования в области интонации в английском языке проводили также Блок и Трейгер. Занимаясь изучением изолированных звуков, эти авторы

отмечали наличие вариативности в параметрах громкости, тонального уровня и длительности этих звуков. Изменения в этих параметрах они отнесли к просодическим характеристикам длительности, громкости и тона и объединили их в общую теорию фонетики, снабдив ее методологией анализа сегментного и супraseгментного уровня. Трейгер также ввел понятие «просодема» или «просодическая фонема», понимая ее двояко: как просодему слогов и слов (по отношению к ударению) и просодему фразы и предложения (по отношению к интонации).

В этом направлении в дальнейшем работали и другие исследователи: Блок, Уэлз, Хэррис, Трейгер и Смит. В последнем исследовании авторы вводят понятие вариативности уровня, а также маркировку для восходящего и нисходящего тона, четыре вида ударения (главное, второстепенное, третьестепенное и слабое) по отношению к громкости произнесения. Под интонационными структурами эти исследователи понимали последовательность тональных фонем с конечным (терминальным) завершением (*juncture*). В развитие английской фонетики и фонологии вклад внес также Болинджер. Сферой его интересов были теоретическая база интонации, взаимоотношения тона и ударения в обеспечении выделенности, грамматический аспект интонации.

Подход к изучению интонации, разработанный Пальмером, был в дальнейшем усовершенствован Кингдоном, О'Коннором и Арнольдом, а также Хэллидеем. Однако уже в 1970-х годах стало очевидным, что в рамки этих исследований никак не вписывается спонтанная речь. По мнению некоторых исследователей [Roach 1994], наиболее системное рассмотрение теоретических вопросов интонации содержится в работе Краттендена [Cruttenden 1986] и Уэлза [Wells 2006]. Кроме того, достижения британских и американских ученых в области изучения интонации английского языка были учтены и дополнены различными научными коллективами в России. Так, на основе наработок Кингдона, а впоследствии О'Коннора и Арнольда с некоторыми модификациями была принята система обозначения шкал и тонов английской интонации учеными МГЛУ [Васильев 1980], а также фонетической школой МПГУ (кафедра фонетики английского языка

факультета иностранных языков) [Практическая фонетика английского языка 1997].

Рассмотрим более подробно основные категории интонации. *Категория тона* представляет собой движение тона в рамках одного слога и является ведущим просодическим параметром. Это неоднократно подчеркивалось такими отечественными исследователями, как Р.К. Потапова: «наиболее эффективным просодическим параметром является частота основного тона (ЧОТ)» [Потапова 2003:369], Л.П. Блохина: «... ведущей супraseгментной характеристикой в области интонации является частота основного тона» [Блохина 1973:167], Е.А. Брызгунова: «Из различных компонентов интонационной структуры (тона, длительности, интенсивности, тембра) в нейтральной интонации, передающей смысловые различия, ведущую роль играет изменение тона» [Брызгунова 1971:43].

В категории тона вслед за Д. Кристалом мы выделяем два просодических признака: тональный уровень и тональный диапазон. Под *тональным уровнем* мы понимаем вариативные тональные изменения или мелодику, происходящие в нормальном диапазоне голоса, т.е. в его интервале между низшей и высшей границей. В британской фонетической школе исследователи первоначально ориентировались на три высотных уровня: низкий, средний и высокий. Позже более трех уровней выделил В. Рипман. Среди современных британских фонетистов наличие семи уровней тона допускает Р. Кингдон. Ю.А. Дубовский различает шесть уровней тона: экстравысокий (6), высокий (5), средний повышенный (4), средний пониженный (3), низкий (2) и экстранизкий (1). По мнению этого ученого, каждый из уровней имеет своего рода высотную полосу, которая пропорционально соотносится с зонами других уровней (минимальным порогом дифференциации высотных уровней является интервал в 3-4 полутона). В МПГУ в научных и педагогических целях принято выделять три тональных уровня: низкий, средний и высокий, причем каждому уровню соответствует определенный уровень ЧОТ и интенсивности.

Под *тональным диапазоном* Ю.А. Дубовский понимает «объем высотных изменений на протяжении какого-либо отрезка речи, преимущественно полисиллабического» [Дубов-

ский 1978:63]. В исследованиях данного автора выделяется шесть диапазоновых градаций: узкий, суженный, средний, расширенный, широкий и максимальный. Д. Кристал под тональным диапазоном понимает расстояние между двумя тональными уровнями, а в МПГУ тональный диапазон – это «расстояние между двумя тональными уровнями или двумя слогами, расположенными на различных уровнях» [Практическая фонетика английского языка 1997:149]. В этой фонетической школе выделяют три тональных диапазона: узкий, средний и широкий.

В категории (подсистеме) тона Ю.А. Дубовский [Дубовский 1978:23] устанавливает не только высотный уровень тона, но и его конфигурацию. Этот исследователь замечает, что в отечественной и зарубежной фонологических школах начала XX века конфигурация тона являлась главным и единственным признаком дифференциации интонационных моделей. Функциональная значимость, продолжает автор, была замечена еще на заре развития языкознания в работах К. Батлера, Дж. Гарта, Дж. Стила, Дж. Уокера и других исследователей, в которых противопоставлялись два основных типа тона: нисходящий и восходящий. Д. Кристал выявил девять типов тона: нисходящий (*falling*), восходящий (*rising*), нисходяще-восходящий (*falling-rising*), восходяще-нисходящий (*rising-falling*), нисходяще-восходяще-нисходящий (*falling-rising-falling*), восходяще-нисходяще-восходящий (*rising-falling-rising*), нисходящий плюс восходящий (*fall plus rise*), восходящий плюс нисходящий (*rise plus fall*), ровный (*level*). Первые два вместе с ровным тоном Д. Кристал относит к простым типам тона, другие четыре – к сложным видам тона, остальные – к составным видам тона.

В отечественной англистике выделение количества тонов и их конфигурации определялось, прежде всего, педагогическими целями. Так, В.А. Васильев с учетом наработок британских фонетической школы (Р. Кингдон, Дж. О'Коннор, Г. Арнольд) выделил десять видов тона: низкий нисходящий (*The Low Fall*), высокий широкий нисходящий (*The High Wide Fall*), высокий узкий нисходящий (*The High Narrow Fall*), низкий восходящий (*The Low Rise*), высокий узкий восходя-

щий (*The High Narrow Rise*), высокий широкий нисходящий (*The High Wide Rise*), восходяще-нисходящий (*The Rise-Fall*), нисходяще-восходящий (*The Fall-Rise*), восходяще-нисходяще-восходящий (*The Rise-Fall-Rise*), ровный (*The High, Mid, Low Level*). В уже упомянутой фонетической школе МПГУ выделяют восемь видов тона:

- 1) низкий (средний) нисходящий (*The Low (Mid) Fall*);
- 2) высокий нисходящий (*The High Fall*);
- 3) восходяще-нисходящий (*The Rise-Fall*);
- 4) низкий восходящий (*The Low Rise*);
- 5) высокий (средний) восходящий (*The High (Mid) Rise*);
- 6) нисходяще-восходящий (*The Fall-Rise*);
- 7) восходяще-нисходяще-восходящий (*The Rise-Fall-Rise*);
- 8) ровный (высокий, средний, низкий) (*The High, Mid, Low Level*).

Следует заметить, что система нотации данной фонетической школы отличается от предложенной В.А. Васильевым [English Phonetics 1980:103–108], так как в ней дифференцируются не только направления движения тона, но и форма движения тона. Так, направление движения ЧОТ может быть восходящим, нисходящим, ровным и т.д. Однако графическое изображение форм движения ЧОТ в данной системе может быть, например, линейно-восходящим, линейно-нисходящим, а также дугообразным. По мнению последователей этой системы, критерием разграничения этих форм является характер перехода с одного частотного уровня на другой (при постепенном изменении ЧОТ используется линейное обозначение, при более быстром – дугообразное).

Перечисленные виды тона имеют определенные функции в английском языке, которые не могут быть сведены только к одному параметру. Кроме того, каждый из видов тона имеет модальный оттенок звучания, передавая тем самым отношение говорящего к ситуации общения, к другим собеседникам, событиям, явлениям, а также его реакции на происходящее.

То, что направление тона является релевантным просодическим признаком, не вызывает сомнений. Тем не менее, необходимо установить минимальный сегмент, на котором осуществляется лингвистически значимое движение тона. По

мнению Ю.А. Дубовского, это ритмогруппа как минимальная самодовлеющая единица, которую можно определить формально [Дубовский 1978:5]. Однако, как указывает данный автор, ритмогруппа не имеет значения (так же, как и фонема или слог). В своем исследовании мы придерживаемся точки зрения, согласно которой модальное значение тона выясняется применительно к ядерному тону (*nucleus*) интонационной модели, в которую входят или могут входить, помимо ядра, предшкала, шкала и заядерная часть:

Helena: I'm going downstairs to pack my things.

В данном примере *I'm* – предшкала, *going downstairs to pack my* – шкала, *things* – ядро, которое произносится со средним нисходящим тоном и имеет значение «категоричности, сдержанности и решительности».

В данном исследовании мы признаем наличие трех групп шкал:

I. Нисходящая (*Descending*)

1. Ступенчатая (*Stepping*)
2. Падающая (*Falling*)
3. Скользящая (*Sliding*)
4. Скандентная (*Scandent*)

II. Восходящая (*Ascending*)

1. Поднимающаяся (*Rising*)
2. Повышающаяся (*Climbing*)

III. Ровная (*Level*)

1. Высокая (*High-Level*)
2. Средняя (*Mid-Level*)
3. Низкая (*Low-Level*)

Базовым элементом при анализе интонации, как уже отмечалось, принята интонационная группа (*intonation group*) (или тональная группа в исследованиях Хэллидея и Кристала). Интонационная группа может состоять из одного слова или слога, а также может включать придаточное предложение, предложение или его часть в зависимости от постановки пауз в процессе речепроизводства. Шкале в интонационной группе предшествует предшкала (*The Pre-Head*), которая может произноситься на низком, среднем и высоком уровне и имеет обозначение безударного или полуударного слога, а также заядерная часть (*The Tail*), которая в случае нисходя-

щего тона произносится на уровне ядра и в случае восходящего тона – имеет восходящее направление безударных и полуударных слогов.

В каждой интонационной группе выделяется *ядро* или ядерный слог, который является наиболее выделенным слогом во фразе и при этом несет основную смысловую нагрузку. Вместе с заядерной частью ядро составляет *терминальный тон* (*terminal tone*), наиболее значимую часть интонационной группы. Функциональная значимость безударных слогов в английской фонетике, как указывает Ю.А. Дубовский, всесторонне не изучена. Говоря о безударных словах, мы имеем в виду слоги (безударные или полуударные), которые предшествуют шкале, и слоги, входящие в состав заядерной части. Поскольку исследование функциональной значимости безударных слогов не являлось нашей задачей, ограничимся поддержкой точки зрения Ю.А. Дубовского о том, что при их исследовании следовало бы сосредоточиться на изучении их влияния на значение высказывания при некоторых изменениях в безударных слогах и при неизменности акцентирования.

В уже упомянутой фонетической школе МПГУ вся совокупность интонационных структур (моделей) – а их более 100 – которые могут характеризовать интонационную группу, сведена к восьми интонационным структурам:

- I. *The Low Fall* (низкий нисходящий тон)
- II. *The High Fall* (высокий нисходящий тон)
- III. *The Rise-Fall* (восходяще-нисходящий тон)
- IV. *The Low Rise* (низкий восходящий тон)
- V. *The High Rise* (высокий восходящий тон)
- VI. *The Fall- Rise* (нисходяще-восходящий тон)
- VII. *The Rise-Fall-Rise* (восходяще-нисходяще-восходящий тон)
- VIII. *The Mid-Level* (ровный тон)

Название интонационных групп базируется на типе ядерного тона, однако, каждая из них может включать и упомянутые виды шкал, меняя при этом модальный оттенок звучания.

Категория громкости также является важным просодическим параметром. Ранее исследователи под этим параметром понимали «силу», «вес», звуковое давление, ударение,

акцентуацию и т.д. Большая часть терминов использовалась синонимично: ударение/акцентуация у Суита, ударение/интенсивность/громкость у Блумфилда. При этом авторы не дифференцировали артикуляторные, акустические, аудитивные лингвистические и аудитивные нелингвистические техники анализа.

Понятие громкости в лингвистике обычно связывают с ударением (реже, с ритмом). Н сегодняшний день нет полной ясности по поводу того, какие критерии должны использоваться при описании ударения. Если рассматривать ударение с физиологической точки зрения – производства – (Суит, Аберкромби, Хефнер), ударение – это сравнительная сила, с которой произносятся отдельные слоги звуковой группы (*sound group*) (перевод – наш) [Джоун 1956]. Для сторонников психологической природы ударения – восприятия – Блумфилд – оно включает «большую амплитуду звуковых волн, вызванную более энергичным движением голосовых связок, что связано с созданием более мощного потока воздуха и более интенсивной артикуляцией; по Болинджеру, ударение – это воспринимаемая выделенность внутри высказывания» (перевод – наш). По мнению Д. Кристала, существует определенная и значимая корреляция между «воспринимаемой интенсивностью или громкостью и амплитудой вибрации голосовых связок, но между ними нет тождества» [Crystal 1969:115]. В настоящее время принято считать, что ударение, и в целом, относительная громкость высказывания – это суммарный эффект, явление, которое в полной мере может быть описано только комплексом независимых параметров. Эти параметры были специфицированы в исследовании Листа и Питерсона, где они заключили, что «ударение как физиологическое явление есть отражение, по крайней мере, четырех акустических параметров, а именно: силы голоса, базовой частоты, фонетического качества и длительности» [цит. по Crystal 1969:118]. Гимсон [Gimson 1956], напротив, считает, что единственной лингвистической реализацией понятия ударения является то, что оно способно создавать у адресата эффект относительной выделенности (*prominence*), акцентуации (*accent*), которая осуществляется вариативностью тональных изменений, вариативностью качественных и количественных параметров.

Некоторые слова или словосочетания, по мнению Д. Кристала, имеют большее лингвистическое значение, чем другие, в конкретном контексте, что он называет *эмфазой*. Эмфаза достигается акцентуацией одного слога в слове, который данный автор называет главным ударением (*primary stress*); другие слоги могут иметь второстепенное ударение (*secondary stress*). Громкость этот ученый понимает как «воспринимаемый коррелят вариативности амплитуды вибрации звуковой волны, которая, в свою очередь, есть коррелят физиологической интенсивности высказывания» (перевод - наш) [Crystal 1969:120]. Наибольший вклад в разработку этого понятия внесли также Бергер, Арнольд, Болинджер, О'Коннор и Арнольд, Гимсон.

В отечественной лингвистической науке под *громкостью звука* понимается «величина, характеризующая слуховое ощущение для данного звука. Громкость звука сложным образом зависит от звукового давления (или интенсивности звука), частоты и формы колебаний» [БСЭ. Т 7. 1972:348], «сила, амплитуда» [Потапова 2003:276]. Громкость измеряется в децибелах и наравне с другими просодическими параметрами играет важную роль в акцентуации звука и слога.

Третьим важнейшим просодическим параметром является *темп речи*. Д. Кристал под темпом речи понимает долготу звука, слога, высказывания или даже молчания (отсутствие фонации). В фонетической школе МПГУ темп понимается как «скорость произнесения в сочетании с паузацией» [Теоретическая фонетика английского языка 1991:120] или «относительная скорость высказывания, которая измеряется скоростью следования слогов и количеством и длительностью пауз во фразе. Низкая скорость составляет от 2 до 4 слогов в секунду, средняя – от 3 до 6 слогов и высокая скорость произнесения – от 5 до 9 слогов в секунду» [Практическая фонетика английского языка 1997:219]. В истории лингвистики категориями темпа занимались Сапир, Коттон, Хефнер, Трейгер и другие исследователи. Джонсон, Дарли, Каррел и Тифани исследовали нормы темпа речи для различных групп индивидов. Однако, как отмечает Д. Кристал, «анализ скорости высказывания не продвинулся далеко» [Crystal 1969:152].

Темп чаще, чем какая-либо другая подсистема просодических параметров, ассоциируется с фоностилистикой

аспектом речевого акта, замечает Ю.А. Дубовский, при этом ссылаясь на мнения различных отечественных исследователей: «темп речи служит одним из основных факторов ее фонетического стиля» [Бернштейн 1937:51]. Другие авторы отмечают, что «вопрос о том, что такое темп речи и каким образом он связан с принятым в фонетике понятием стиля речи, до сих пор совершенно не ясен» [Чистович, Кожевников, Алякринский 1965:86].

С лингвистической точки зрения роль темпа речи высказывания имеет значение в отношении «степени, до которой контрасты в скорости произнесения коррелируют с изменением значения, и здесь полный перечень темповых свойств еще не установлен» (перевод – наш) [Crystal 1969:153]. Как отмечает Ю.А. Дубовский, «успешное решение проблем темпоральной организации устного высказывания зависит прежде всего от установления минимальной единицы, которая является носителем лингвистического темпа. Для одних исследователей это звук, для других – подавляющего большинства – слог. В некоторых работах за минимальную единицу темпа принимается слово, морфема, знак, ритмогруппа» [Дубовский 1978:66]. Являясь последователем точки зрения фонетической школы МПГУ, за минимальную единицу темпа мы принимаем слог. «Слог – минимальная произносительная единица. Как бы ни была замедлена речь, как бы ни добивались ее членораздельности, дальше чем на слоги она не распадается» [Зиндер 1960:280]. Кроме того, время звучания слога достаточно константно, и, по мнению некоторых исследователей, «лишь в очень незначительной степени зависит от числа его элементов. При увеличении количества элементов слога никогда не происходит пропорционального увеличения времени его звучания» [Румянцев 1966:167]. Как отмечают другие авторы, у каждого индивида своя норма скорости произнесения, которая характеризует его индивидуальный стиль речи: «одни говорят более быстро, другие – более медленно; некоторые люди используют большую вариативность темпа речи, чем другие. Темп – это характеристика, которая, как и громкость, может варьировать в речи отдельного индивида» [Практическая фонетика английского языка 1997: 220]. Кроме того, на скорость произнесения того или иного высказыва-

ния влияет, по мнению ряда исследователей, тип ударения и положение ударных слогов относительно друг друга. Так, если два слога, имеющие главное ударение, располагаются рядом друг с другом, темп речи снижается; если они разделены безударным слогом, темп речи ускоряется. Более того, скорость произнесения становится быстрее или медленнее в зависимости от числа безударных слогов между ударными [Там же], а также от семантического значения высказывания и ситуации общения: наиболее значимые участки произносятся медленнее, менее значимые – более быстро [Теоретическая фонетика английского языка 1991:120].

Как уже отмечалось выше, помимо скорости произнесения в темп речи включается также *паузация*. Под паузой обычно понимается перерыв в фонации. Авторы вышеуказанного учебного пособия выделяют три вида пауз: короткие (|), разделяющие интонационные группы во фразе, средние (||), возникающие, как правило, в конце фразы, длительные (|||), наблюдаемые в конце диктемы, и сверхдлительные (||||), знаменующие конец текста. В случаях, когда перерыв в фонации зафиксирован, но продолжительность его чрезвычайно мала, имеет место очень короткая пауза, которая имеет обозначение вертикальной волнистой линии. Также возможны случаи, когда имеет место пауза без перерыва в фонации. Это связано с тем, что перерыв в фонации не является единственным признаком конца интонационной группы. Ее эффект создается не временным перерывом в фонации, а за счет динамических или тональных перепадов, или комбинацией этих средств, а также за счет разного рода психологических ассоциаций [Дубовский 1978:73]. По мнению некоторых авторов, наличие других признаков (например, вариативность темпа, аспирация у звуков) на стыке интонационных групп усиливает паузальный эффект [Теоретическая фонетика английского языка 1991:121]. Функционально паузы подразделяются на синтаксические, эмфатические и паузы хезитации, о чем говорилось в Главе 1. Синтаксические паузы используются для разделения интонационных групп, фраз и диктем; эмфатические выделяют отдельные элементы высказывания; паузы хезитации используются, главным образом, в спонтанной речи для планирования и обдумывания высказывания при производстве речи.

Как замечает Ю.А. Дубовский, «теоретический статус паузы строго не определен. В лингвистической литературе она рассматривается в качестве обязательного элемента структуры языка, но в дефиницию интонации часто не включается» [Дубовский 1978:72]. Это аргументируется тем, что пауза – это не речь, а молчание, поэтому она не может выступать признаком звучащей речи. Часто авторы действительно не включали паузы в свои исследования, так как занимались, главным образом, интонацией предложения.

В зарубежной науке изучением паузы первоначально занимались специалисты в области психиатрии и психолингвистики: Starkweather (1956), Saslow & Matarazzo (1956), Goldman–Eisler (1961), Maclay and Osgood (1959), Davy & Quirk (1969). С точки зрения Goldman–Eisler, паузы бывают заполненные и незаполненные. Данный автор с функциональной точки зрения выделяет два типа пауз: паузы, вызванные биологической необходимостью (например, дыхания) длиной от 0,5 сек до 1 сек, и паузы, вызванные хезитационными факторами; длительность последних варьирует от 0 до 80 процентов всего времени фонации. Другие исследователи (Maclay and Osgood), подразделив паузы на заполненные и незаполненные, занимались их распределением в речи. Так, они установили, что незаполненные паузы чаще возникают перед значимыми словами, тогда как заполненные – на границе фразы. Кроме того, по мнению этих авторов, характер паузы и частота ее применения зависит от индивидуальных особенностей говорящего. Эту точку зрения разделяет также Goldman–Eisler. Другой исследователь, Livant, предполагает, что заполненные паузы могут вызывать различный эффект, одновременно вынуждая говорящего контролировать процесс речепроизводства и снижать его качество. Henderson и некоторые другие исследователи предполагают, что в громком чтении добор воздуха осуществляется только на синтаксических стыках, тогда как в быстрой спонтанной речи они также возникают по правилам синтаксиса, а в условиях хезитации и медленной речи – вне их. Интересным также является вывод Lynch и Murray & Tiffin о том, что у подготовленных чтецов вариативность пауз возрастает по сравнению с неподготовленными. Проанализировав работы вышеуказанных лингвистов,

Д. Кристал отмечает, что при том, что авторами были выявлены два типа пауз – структурные (связанные с семантикой фразы и грамматическим контекстом, а также физиологической потребностью в осуществлении добора воздуха) и паузы хезитации (грамматически менее предсказуемые), концепция грамматического стыка ими не была определена. Кроме того, несмотря на то, что было заявлено существование двух видов пауз – заполненных и незаполненных – контрастивные различия между ними, также как и возможная комбинаторика, не были изучены. Как подчеркивает данный ученый, стилистическая роль этих данных не была рассмотрена, хотя значение степени формальности дискурса и других экстралингвистических факторов, например, информация о говорящем, не вызывает сомнений. Открытым остался также вопрос о функции пауз, соотношении заполненных и незаполненных пауз, а также частоте возникновения незаполненных пауз в тональной группе [Crystal 1969:169–170].

Ю.А. Дубовский вслед за Л.К. Цеплитисом вводит понятие темпоральных и нетемпоральных пауз, далее специфицируя темпоральные на незаполненные, заполненные и смешанные, а нетемпоральные – на паузы с маркированной и немаркированной структурой. Однако, как заключает этот автор, это, скорее, теоретическое решение вопроса. Практически же многие нюансы функционирования пауз должны быть всесторонне изучены [Дубовский 1978:79].

В задачу настоящего исследования входило выяснение роли каждого из рассмотренных просодических параметров и их возможной комбинаторики и тенденций в обеспечении выделенности, передаче смысла и оформлении диктеты. По наблюдениям Д. Кристала [Crystal 1969:173], низкий тональный уровень оказался чаще связанным либо с пониженной громкостью (*piano*), либо с ее постепенным снижением (*diminuendo*). Этот автор также отмечает отрицательную корреляцию в отношении повышенной громкости (*loudness*) в данной комбинации просодических параметров и некоторые тенденции ускорения темпа речи (*allegro*). Высокий тональный уровень в его исследованиях чаще сочетался с повышенной громкостью (*forte*), чем с быстрым темпом речи (*allegro*). Касаясь скорости произнесения, Д. Кристал отмечает, что

высокая скорость (*allegro*) сочеталась с различными показателями тона и громкости, однако случаев комбинации высокой скорости либо с повышенной, либо с пониженной громкостью выявлено не было. В отношении громкости наблюдения Д. Кристала характеризовались следующей комбинаторикой: пониженная громкость в сочетании с низким тональным уровнем и узким диапазоном, тогда как повышенная громкость – с высоким тональным уровнем. Повышенную громкость как просодический параметр Д. Кристал называет «функционально независимой», что подчеркивает ее вариативность. Наши наблюдения по сочетанию просодических параметров в создании стилистической специфики в рамках настоящего исследования представлены ниже.

Как отмечалось выше, носителями рассмотренных просодических признаков являются интонационная группа, фраза, которые, в свою очередь, могут объединяться в диктемы (фонодиктемы). Диктема реализует четыре функциональные аспекта речи – номинацию, предикацию, тематизацию и стилизацию – и является оптимальной единицей для анализа всего монологического текста. К такому выводу пришла и Е.Л. Фрейдина, занимаясь изучением публичной речи [Фрейдина 2005:59]. Как показало настоящее исследование, диктема также является оптимальной единицей для анализа сценического и спонтанного монологического текста, т.к. именно в диктеме более полно раскрываются такие ее просодические признаки, как тональные изменения, громкость произнесения, темп речи, членение, паузация, построение интонационных контуров (моделей). В ней также более полно, учитывая ее значимое место (высшее) в уровневой структуре языка М.Я. Блоха, раскрываются номинация, предикация, тематизация и стилизация, два последних из которых мы подробно рассмотрели в данной работе.

4.2. Просодические маркеры стилизации диктемы в сценическом и спонтанном монологе

В ходе экспериментально-фонетического исследования стало очевидным, что *интонационная стилизация дикте-*

мы, аналогично стилизации монологического текста в целом, создается под воздействием экстралингвистических факторов и с учетом композиционной структуры монологического текста и его тематики. В этой связи при изучении просодических свойств диктемы упор был сделан на изучении коммуникативной ситуации и условий общения, порождения и производства монологического текста, выявлении его смысловой структуры, членении, выделенности ключевых слов, тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков в разных диктемах, рассмотрении наиболее типичных интонационных моделей в каждой тематической группе, а также просодических особенностей оформления трехчастной композиционной структуры (вступление, основная часть, заключение) в каждой из четырех тематических групп с акцентом на выделенности ключевых (тематических) и ядерных слов в исследуемых фрагментах. Кроме того, было высказано предположение, что на стилизацию диктемы влияет также ее *местоположение в монологе*: в начале, в середине и в конце монолога. Эти предположения были проверены в ходе данного экспериментально-фонетического исследования.

Под выделенностью обычно понимается акцентуация «наиболее важных в смысловом отношении единиц текста, подчеркивание главного на фоне второстепенного, нового на фоне старого, существенного на фоне несущественного ...». Как показывают исследования в области лингвистики текста, «выделяются те единицы, которые непосредственно реализуют коммуникативную цель говорящего» [Фрейдина 2005:151–152]. Эффект просодической выделенности, как показало настоящее исследование, создается следующими фонетическими средствами:

- 1) максимальная высота тона в интонационной группе или фразе (тональный уровень);
- 2) повышение крутизны угла падения тона;
- 3) максимальный тональный диапазон;
- 4) повышение громкости на ядерном тоне по сравнению с предшествующими элементами (фоном) (динамический показатель);
- 5) ускорение или замедление темпа речи по сравнению с фоном (в относительных единицах);

6) разрыв шкалы (повышение тона перед значимой лексемой во фразе или интонационной группе);

7) пауза, предшествующая ядерной лексеме;

8) пауза, следующая за ядерной лексемой.

Просодическими способами выделения *ключевых (тематических) слов* в диктемах обоих видов монолога были тональные изменения и замедление темпа речи, а в ряде случаев – и повышенная громкость. Так, выделение ключевых слов в сценическом монологе (театральная версия) в рамках первой тематической группы осуществлялось расширением тонального диапазона, замедлением темпа речи и усилением громкости в сочетании с высоким, средним и низким нисходящим, а также ровным тоном (*die, bitterness, despair, cared, forget*). Выделенность тематических слов в монологе в рамках второй тематической группы (*understand, suffering, can't*) осуществлялась расширением диапазона и замедлением темпа речи в сочетании с высоким нисходящим тоном. В рамках третьей тематической группы ключевые слова *love, simple, challenges, revenge* выделялись либо расширением тонального диапазона, либо замедлением темпа речи, либо сочетанием этих способов с использованием высокого и среднего нисходящего тона. В четвертой тематической группе ключевые слова *opinion, true, life, respect, wrong, hard* выделялись расширением или сужением тонального диапазона, замедлением или ускорением темпа речи и усилением громкости в сочетании с высоким, средним или низким нисходящим тоном.

Акцентуация ключевых слов в сценическом монологе (кинематографическая версия) в рамках первой тематической группы (*absence, romance, house, brother*) осуществлялась за счет сужения тонального диапазона, усиления громкости и замедления темпа речи в сочетании со средним и низким нисходящим тоном. В рамках второй тематической группы (ключевые слова *true, lied, noble, pure, finer*) – также сужением тонального диапазона, усилением громкости и замедлением темпа речи в сочетании с высоким, средним нисходящим и средним ровным тоном. В третьей тематической группе ключевые слова *strange, secretive, interesting, candidly* выделялись расширением или сужением тонального диапазона, замедлением темпа речи и усилением громкости в сочетании с высо-

ким и средним нисходящим тоном. В четвертой тематической группе ключевые слова *swindle, precipice, refuse, scandal, proof* выделялись расширением или сужением тонального диапазона и замедлением темпа речи в сочетании со средним и низким нисходящим тоном.

Акцентуация ключевых слов в спонтанном монологе в рамках первой тематической группы (*cancer, dead, hospital, sad, cared, dying, sympathise*) осуществлялась сужением тонального диапазона и замедлением или, наоборот, ускорением темпа речи в сочетании либо со средним и высоким нисходящим тоном, либо со средним ровным тоном. В рамках второй тематической группы акцентуация ключевых слов *value, wrong, right, principles, ideas, boundaries* осуществлялась за счет сужения тонального диапазона и усиления громкости, в ряде случаев – замедлением темпа речи - в сочетании со средним нисходящим, нисходяще-восходящим и средним ровным тоном. В третьей тематической группе выделенность ключевых слов *love, married, money, religion, society, children* осуществлялась за счет сужения тонального диапазона, усиления громкости или замедления темпа речи в сочетании с высоким, средним и низким нисходящим и низким ровным тоном. В четвертой тематической группе ключевые слова *respect, parents, responsible, deserve* выделялись расширением или сужением тонального диапазона, замедлением темпа речи и, в ряде случаев, усилением громкости в сочетании с высоким и средним нисходящим тоном и средним ровным тоном.

Независимо от вида монолога, каждый из них содержит *тематико-смысловый центр* и *экспрессивно выделенный участок*. В диктемах сценических монологов выделенность ядерных лексем тематико-смысловых центров на просодическом уровне создавалась по показателям тонального уровня и тонального диапазона в сочетании с выделенностью по параметрам громкости и скорости произнесения; в спонтанных монологах – по показателю тонального уровня в сочетании с показателями громкости и скорости произнесения или скорости изменения тона. Просодическими средствами создания выделенности экспрессивно выделенных участков, как показал фонетический анализ, в диктемах сценических монологов

являются различные сочетания таких просодических параметров, как тональные изменения, интенсивность и длительность в зависимости от местоположения данного участка в начале, середине или конце монолога. Так, в начале монолога (в первой диктеме) наиболее релевантными в создании экспрессивности в ряде сценических монологов являются показатели скорости произнесения и громкости, в середине монолога – сочетание всех параметров, а в конце (в финальной диктеме) – тональные изменения, громкость и скорость изменения тона. В диктемах спонтанных монологов выделенность ядерных лексем в экспрессивно выделенных участках осуществлялась по показателю тонального уровня, параметрам скорости произнесения и интенсивности. Случаев совпадения просодически выделенных ядерных лексем тематико-смысловых центров и ядерных лексем экспрессивно выделенных участков не было. Принцип выделения пика монолога (информационного или прагматического) не зависит, как показало исследование, от вида монолога и тематики, но находится в зависимости от коммуникативной ситуации и композиции.

Композиционная схема монологов, независимо от вида монолога и его тематики, в значительной степени определяет место тематико-смыслового центра в начале, середине или конце монолога. При реализации *композиции первого типа* (положение–изложение–вывод) тематико-смысловой центр располагается в конце монолога и превалирует над экспрессивно выделенным участком; при расположении тематико-смыслового центра в середине монолога вследствие реализации второй композиционной схемы (причина–следствие–вывод) экспрессивно выделенный участок следует за тематико-смысловым центром и занимает пиковое положение, превалируя над тематико-смысловым центром; при реализации третьей композиционной схемы, так называемой рамочной композиции, наблюдается преобладание тематико-смыслового центра над экспрессивно выделенными участками. В оформлении каждого из этих видов композиции наблюдалась определенная просодическая картина выделенности. Так, в *сценических монологах* (театральная версия) при расположении тематико-смыслового центра в финальной диктеме выделенность ядерных лексем осуществляется по

показателям тонального уровня, тонального диапазона, скорости изменения тона (повышение крутизны угла падения тона), громкости произнесения (усиление громкости) в сочетании со средним нисходящим тоном и ступенчатой и ровной шкалой:

Jimmy: *I knew more about| love,| betrayal| and death,|| when I was ten years old|| than you will probably ever know|| all your life.*

В обеспечении выделенности ядерных лексем экспрессивно выделенных участков в данном монологе были задействованы параметры скорости произнесения (замедление темпа речи), скорости изменения тона (повышение крутизны угла падения тона), тонального диапазона (расширение диапазона) в сочетании со средним, высоким и низким нисходящим тоном и высокой ровной и ступенчатой шкалой. Используемая комбинаторика просодических параметров характеризует главного героя как человека эмоционального, но стремящегося сдерживать свои отрицательные эмоции:

Jimmy: *But, you see,| I was the only one who| cared.*

Jimmy: *All he could feel || was the despair and the| bitterness,|| the sweet,| sickly smell of a dying man.*

Jimmy: *And || I can never forget it.*

В кинематографической версии сценических монологов в рамках первого типа композиции выделенность тематико-смыслового центра в третьей диктеме осуществлялась по параметрам тонального диапазона за счет его сужения и скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средней, высокой ровной шкалой и повышающейся шкалой, а также с низким, средним нисходящим тоном и восходяще-нисходящим тоном, что передает отношение категоричности и требовательности и недоумения:

Robert Chiltern: *Is it fair, Arthur, | that some act of youthful folly | should be brought up against me now | all these years later. Is it fair?*

В обеспечении выделенности экспрессивно выделенного участка во второй диктеме данного монолога наиболее релевантным был параметр скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании с низкой ровной шкалой и низким нисходящим тоном. Вся фраза произносится тихо, в узком диапазоне:

Robert Chiltern: I received from the Baron 110 thousand pounds.

При расположении тематико-смыслового центра в середине монолога (вторая диктема и *вторая композиционная схема*) в сценических монологах (театральная версия) акцентуация его ядерных лексем осуществляется повышением тонального уровня или замедлением темпа речи в сочетании с высокой и низкой ровной шкалой и восходяще-нисходящим, высоким нисходящим и ровным тоном, что характеризует главную героиню как человека решительного, заинтересованного, а также способного на значительные поступки, готового прийти на помощь:

Helena: It's just that suddenly tonight, | I see what I have | really known all along | that you can't be happy when what you're doing is wrong, ||| or is hurting someone.

Выделенность экспрессивно выделенного участка во второй диктеме в данном монологе осуществлялась повышением тонального уровня, замедлением темпа речи, повышением крутизны падения тона в сочетании с низким, высоким нисходящим и восходяще-нисходящим тоном.

Helena: But ||| I can't go on. || I can't take part | in all this || suffering. I can't.

В произнесении всего экспрессивно выделенного участка использовались ступенчатая и скользящая шкалы, что вместе с различными видами терминального тона расширяет гамму эмоций, испытываемых Хеленой, которая уверена, что не может выносить страдания Элисон и причинять ей зло. Восходяще-нисходящий тон добавляет требовательности ее голосу.

В кинематографической версии сценического монолога в рамках данного типа композиции тематико-смысловой центр находился во второй диктеме в середине монолога:

Gwendolen: And my ideal has | always been | to love someone of the name of ||| Ernest.

Его выделенность осуществлялась с использованием параметров тонального диапазона (сужение диапазона) и скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном, что подчеркивает самоуверенность и целеустремленность главной героини.

Экспрессивно выделенный участок данным монологе представлен фразой:

Gwendolen: *There is something in that name | that inspires | absolute confidence.*

Выделенность ядерных лексем данного экспрессивно выделенного участка осуществлялась только по показателям тонального диапазона (сужение) и скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средним нисходящим тоном. Ядерная лексема *confidence* была произнесена со средним ровным тоном, в результате чего относительно фона она вообще не была выделена, а в голосе главной героини усматривался оттенок кокетства.

При реализации *рамочной композиции (третий тип композиции)* тематико-смысловый центр располагается в первой диктеме и повторяется в последней, обрамляя весь монолог в виде рамки. Его ядерные лексемы были выделены повышением тонального уровня, усилением громкости и повышением крутизны угла падения тона в сочетании с высоким нисходящим тоном. Использование главным героем ступенчатой шкалы в сочетании с высоким нисходящим тоном и средней ровной шкалы со «случайным» подъемом в сочетании с высоким нисходящим тоном характеризует главного героя как человека уверенного в себе и агрессивного:

Goldberg: *That's why I've reached my position, McCann, | because I've always been as fit as a fiddle.*

Экспрессивно выделенные участки в данном монологе (в первой и последней диктемах) выделялись повышением тонального уровня, расширением тонального диапазона и замедлением темпа речи (в первом) в сочетании со средним ровным тоном, и повышением тонального уровня, сужением тонального диапазона, повышением крутизны угла падения тона, замедлением темпа речи (во втором) в сочетании со средним и высоким нисходящим тоном:

Goldberg: *Take a good look.*

Goldberg: *My motto: | work hard and | play hard. || Not a day's illness.*

В интонационном оформлении первого экспрессивно выделенного участка имела место средняя ровная шкала, второго – высокая ровная и средняя ровная, а также повы-

шающаяся, что придавало высказыванию тон безапелляционности и уверенности в своей правоте.

В кинематографической версии сценических монологов в рамках данной композиционной схемы тематико-смысловой центр находился в начале диктемы и повторялся конце:

Lady Bracknell: *Prism! Where | is that baby?*

Выделенность данного тематико-смыслового центра осуществлялась только по параметру скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средней ровной шкалой и средним нисходящим тоном. Вся фраза звучит резко и требовательно.

Экспрессивно выделенный участок в данном монологе предшествовал фразе, содержащей повторение тематико-смыслового центра:

Lady Bracknell: *It contained a manuscript | of a three-volume novel | of more than usually revolting sentimentality.*

Выделенность его ядерных лексем осуществлялась по параметрам тонального диапазона (сужение) и скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со ступенчатой и ровной шкалой и низким и высоким нисходящим тоном. В голосе главной героини чувствуется раздражение.

В спонтанных монологах при расположении тематико-смыслового центра в финальной диктеме (*первый тип композиции*) выделенность его ядерных лексем осуществлялась по параметрам тонального диапазона (расширение), скорости изменения тона (повышение крутизны угла падения тона), громкости (усиление) и скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средней ровной шкалой и средним нисходящим и средним ровным тоном:

Simon: *And | Death | in existence with God, you know, why does it take worthy people you care about most.*

В обеспечении выделенности ядерных лексем экспрессивно выделенного участка в третьей диктеме данного монолога наиболее релевантными были параметры скорости произнесения (замедление темпа речи) и громкости (усиление) в сочетании со средней ровной шкалой и низким нисходящим и средним ровным тоном:

Simon: *I mean Death | I mean I don't understand | I mean I don't understand | why it has to happen to people you know, || who cared about you, just made it easy, sort of.*

Такой выбор говорящим просодических средств ситуативно обусловлен: говорящий он делится своими воспоминаниями о тяжелой болезни подруги. С трудом подбирая слова от переполняющих его чувств, он выражает сожаление по поводу того, что люди, нам дороги, которые нас любят и заботятся о нас, покидают нас так безвременно.

При расположении тематико-смыслового центра в середине монолога, во второй диктете (*второй тип композиции*) выделенность его ядерных лексем осуществлялась за счет усиления или ослабления громкости, замедления темпа речи, понижения тонального уровня и повышения крутизны угла падения тона в сочетании со средней и высокой ровной шкалой и средним нисходящим тоном и восходяще-нисходящим тоном.

Dal: I feel that obviously | people's ideas about what is | wrong, what is right can || can differ a lot.

Обеспечение выделенности ядерных лексем экспрессивно выделенного участка (также во второй диктете) наиболее релевантными были параметры тонального уровня (повышение тонального уровня), громкости произнесения (усиление) и скорости произнесения (замедление темпа речи) в сочетании со средней и высокой ровной шкалой и со средним ровным тоном, нисходяще-восходящим и низким нисходящим тоном:

Dal: Um, | if you have | no | ethical boundaries, you can't | be wrong or right.

В обеспечении выделенности в данном монологе преобладают эмоции и экспрессия. При всей сдержанности информанта, рассуждая о нравственной мотивированности людей, он не может оставаться равнодушным.

При реализации рамочной композиции (*третий тип композиции*) тематико-смысловой центр располагался в первой диктете и повторялся с использованием ключевых слов и усиления идеи в финальной диктете:

Katty: I think that || what you've got to trust | is your love | but not the piece of paper that says you're married.

Акцентуация его ядерных лексем осуществлялась повышением тонального уровня, повышением крутизны угла падения тона, усилением громкости и замедлением темпа речи в сочетании со средней и ступенчатой шкалой и высоким и сред-

ним нисходящим тоном. Такое распределение просодических параметров говорит о высокой убежденности информанта в своей правоте, а, в сочетании с повышенной громкостью, о его категоричности.

Экспрессивно выделенный участок в данном монологе располагался во второй диктеме:

Katty: *And || society, I'd say, | that is the main reason | for people getting married; || there's so much social pressure to do so | especially when | the couple are going to have children.*

Выделенность данного экспрессивно выделенного участка осуществлялась повышением тонального уровня, крутизны падения тона, усилением громкости и замедлением темпа речи в сочетании со средней ровной шкалой и с высоким, средним и низким нисходящим тоном, что придает всему высказыванию оттенок серьезности и участия.

Определенную стилизацию диктемы создает не только композиция в структурном плане, но также и *тема* (тематизация), в рамках которой строится каждая диктема и весь монологический текст. Так, для *сценических монологов* (театральная версия) *первой тематической группы* для обеспечения выделенности характерно использование тональных параметров, скорости изменения тона и скорости произнесения (параметр громкости в ряде случаев также был релевантным) в сочетании со средним нисходящим тоном и ступенчатой и ровной шкалой:

Jimmy: *I knew more about -|| love,| betrayal | and death, || when I was ten years old || than you will probably ever know | all your life.*

love – усиление громкости в сочетании со средним нисходящим тоном;

betrayal – повышение крутизны падения тона в сочетании со средним нисходящим тоном;

death – тональный диапазон, тональный диапазон, скорость изменения тона в сочетании со средним нисходящим тоном;

ten – ускорение темпа речи в сочетании с нисходяще-восходящим тоном;

probably – расширение тонального диапазона в сочетании со средним нисходящим тоном.

В кинематографической версии монолога в рамках первой тематической группы релевантными в создании выделенности были параметры тонального диапазона и скорости произнесения:

Jack: *I suspect him | of being untruthful.*

suspect – расширение тонального диапазона в сочетании со средним нисходящим тоном;

untruthful – расширение тонального диапазона, замедление темпа речи в сочетании с низким нисходящим тоном.

Для монологов в рамках *второй тематической группы* релевантными в создании выделенности являются тональные параметры, параметры скорости изменения тона и скорости произнесения:

Helena: *But I can't go on! I can't take part | in all this suffering. I can't!*

can't go on – повышение тонального уровня, замедление темпа речи, повышение крутизны падения тона в сочетании с низким нисходящим тоном;

suffering – расширение тонального диапазона, замедление темпа речи в сочетании с высоким нисходящим тоном;

can't – повышение тонального уровня, замедление темпа речи в сочетании с восходяще-нисходящим тоном.

В кинематографической версии монолога во второй тематической группе релевантными были параметры тонального диапазона, скорости произнесения и громкости произнесения:

Gertrude: *You've lied ||| to the whole world.*

lied – усиление громкости, замедление темпа речи в сочетании с высоким нисходящим тоном;

world – расширение тонального диапазона, замедление темпа речи в сочетании с высоким нисходящим тоном.

Для монологов *третьей тематической группы*, которые носят достаточно информативный характер, свойственно наличие некоторой невыразительности просодической структуры: наиболее релевантными здесь были тональные параметры, громкости и скорости произнесения:

Colonel: *I just can't believe | that love | between men and women | is really like that.*

love – усиление громкости, замедление темпа речи в сочетании со средним нисходящим тоном;

like – расширение тонального диапазона, замедление темпа речи в сочетании с высоким нисходящим тоном.

В кинематографической версии в монологах данной тематической группы выделенность осуществлялась, главным образом, по параметру громкости:

Gwendolen: *How secretive of him.*

secretive – усиление громкости в сочетании с высоким нисходящим тоном.

В монологах в рамках *четвертой тематической группы* выделенность ядерных лексем создавалась параметрами тонального уровня, скорости изменения тона и скорости произнесения:

Goldberg: *That's why I've reached my position, McCann, | because I've always been as fit as a fiddle.*

position, fiddle - повышение тонального уровня, крутизны угла падения тона, усиление громкости в сочетании с высоким нисходящим тоном.

В кинематографической версии монологов в данной тематической группе вклад в выделенность внесли параметры тонального диапазона и скорости произнесения:

Mrs. Cheveley: *You are standing on the edge of a precipice, Sir Robert.*

precipice – сужение тонального диапазона, замедление темпа речи в сочетании со средним нисходящим тоном.

В *спонтанных монологах* в рамках *первой тематической группы* стилизация диктемы осуществлялась с использованием параметров тонального диапазона, скорости изменения тона, громкости и скорости произнесения:

Simon: *And | Death | in existence with God, you know, | why does it take worthy people you care about most.*

Death – расширение тонального диапазона, повышение крутизны угла падения тона, усиление громкости и ускорение темпа речи в сочетании со средним нисходящим тоном;

God – усиление громкости произнесения и замедление темпа речи в сочетании со средним нисходящим тоном.

Для спонтанных монологов в рамках *второй тематической группы* характерна следующая комбинаторика просодических параметров, а именно, параметры тонального уровня, громкости и скорости произнесения:

Dal: Um, | if you have | no | ethical boundaries, you can't | be wrong or right.

boundaries – повышение тонального уровня, усиление громкости, замедление темпа речи в сочетании с нисходяще-восходящим тоном;

right – повышение тонального уровня, усиление громкости, замедление темпа речи в сочетании с низким нисходящим тоном.

Для спонтанных монологов *третьей тематической группы* характерно использование в создании выделенности показателей тонального уровня, скорости изменения тона, громкости и скорости произнесения:

Katty: I think that | what you've got to trust | is your love | but not the piece of paper that says you're married.

trust, love – повышение тонального уровня, повышение крутизны угла падения тона, усиление громкости в сочетании с высоким нисходящим тоном;

married – повышение тонального уровня, усиление громкости, замедление темпа речи в сочетании со средним нисходящим тоном.

В рамках *четвертой тематической группы* вклад в стилизацию диктемы внесли параметры тонального уровня, скорости изменения тона, громкости и скорости произнесения. Параметр громкости здесь не был релевантным:

Kathy: I think that || anybody who's managed to || bring up a child || reasonably well, | deserves a lot of respect ||| because | it's a very difficult thing to do.

child – повышение тонального уровня, повышение крутизны угла падения тона, усиление громкости, замедление темпа речи в сочетании с низким нисходящим тоном;

reasonably well – повышение тонального уровня, усиление громкости произнесения в сочетании с восходяще-нисходящим тоном;

a lot of respect – повышение тонального уровня, повышение крутизны падения тона, усиление громкости в сочетании с низким нисходящим тоном.

В монологах данной тематической группы используемая комбинаторика просодических средств показывает уверенность говорящего в своей правоте. Возможно, на основании своего

личного опыта информант пытается соотнести свои представления по данной проблеме со своими воспоминаниями.

Данное экспериментально-фонетическое исследование показало, что на стилевую принадлежность диктемы указывает также специфика ее оформления в различных частях композиционной структуры. Так, в просодическом оформлении ядерных лексем *вступления в сценических монологах* (театральная версия) в рамках первой и второй тематической группы релевантными были параметры тонального диапазона, громкости и скорости произнесения, в результате сочетания которых выделенность создавалась сужением тонального диапазона, замедлением темпа речи и усилением громкости:

Jimmy: *Anyone who's never watched somebody die | is suffering from a pretty bad case of virginity.*

die – противопоставление средней и высокой скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном;

virginity – противопоставление среднего и узкого диапазона, средней и высокой скорости произнесения в сочетании с низким восходящим тоном.

Helena: *Very well. I'm going downstairs to pack my things. If I hurry, I shall just catch the 7.15 to London.*

well – противопоставление малой и высокой скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном;

things – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

hurry – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

London – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона, повышенной и средней громкости в сочетании с нисходяще-восходящим тоном.

В третьей и четвертой тематической группе большое значение имели параметры тонального диапазона и скорости произнесения, создавая просодическую картину выделенности расширением тонального диапазона и замедлением темпа речи:

Colonel: *Your husband has obviously taught you a | great deal, | whether you realise it or not.*

deal – противопоставление широкого и среднего диапазона, средней и высокой скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном;

not – противопоставление малой и высокой скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном.

Goldberg: *Come here. I want your opinion.*

here – противопоставление среднего и узкого диапазона в сочетании со средним нисходящим тоном;

opinion – противопоставление среднего и узкого диапазона, малой и высокой скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

Просодическое оформление вступления в сценических монологах в кинематографической версии осуществлялось следующим образом: в первой и третьей тематической группе характерно использование параметров тонального диапазона и скорости произнесения, в результате сочетания которых происходило расширение тонального диапазона или его сужение и замедление темпа речи:

Jack: *I suspect him | of being untruthful.*

suspect – противопоставление широкого и среднего диапазона в сочетании с высоким нисходящим тоном;

untruthful – противопоставление узкого и среднего диапазона в сочетании с низким нисходящим тоном.

Gwendolen: *Oh! It is strange | he never mentioned that.*

strange – противопоставление широкого и узкого диапазона, малой и средней скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном;

mentioned – противопоставление средней и высокой скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

Во второй тематической группе просодическое оформление вступления осуществлялось, главным образом, с использованием параметра скорости произнесения за счет ее замедления.

Gertrude: *Tell me it is not true.*

true – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном.

В четвертой тематической группе в создании стилистической специфики были задействованы три параметра: тонального диапазона, громкости и скорости произнесения, которые обеспечивали расширение тонального диапазона, усиление громкости или замедление темпа речи:

Mrs. Cheveley: It was a swindle, Sir Robert. Let's call things by their proper names. It makes matters simpler.

swindle – противопоставление повышенной и средней громкости в сочетании с высоким нисходящим тоном;

call – противопоставление повышенной и средней громкости, средней и малой скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном;

makes – противопоставление среднего и узкого тонального диапазона, средней и высокой скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном.

Просодическое оформление вступления в *спонтанных монологах* осуществлялось следующим образом: ядерные лексемы в первой диктее в рамках первой тематической группы выделялись, главным образом, по параметрам скорости произнесения и громкости:

Simon: I had a friend ||| this would be || a few years ago || who had contracted cancer.

friend – противопоставление малой и высокой скорости произнесения в сочетании с восходяще-нисходящим тоном;

be – противопоставление малой и средней скорости произнесения, повышенной и средней громкости в сочетании со средним ровным тоном;

ago – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном;

cancer – противопоставление средней и высокой скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном.

Во второй тематической группе наиболее релевантными во вступлении были параметры тонального диапазона за счет его сужения и скорости произнесения за счет замедления темпа речи:

Dal: Um ||| All of this depends on er the value | of wrong or right, I think.

depends – противопоставление среднего и широкого диапазона, малой и высокой скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном;

value – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

right – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном.

В третьей тематической группе наиболее релевантными в создании просодической картины диктемы были параметры тонального диапазона за счет его значительного сужения, громкости за счет ее усиления и скорости произнесения за счет замедления темпа речи:

Katty: *Um | I think obviously most marriages are based on love, because not most take it to consideration.*

obviously – противопоставление узкого и широкого тонального диапазона, повышенной и средней громкости в сочетании со средним нисходящим тоном;

most – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном.

В четвертой тематической группе во вступлении релевантными были параметры тонального диапазона (расширение), громкости (усиление) и скорости произнесения (замедление темпа речи):

Kathy: *Respect | for parents || which I think is a great thing.*

respect – противопоставление широкого и узкого диапазона, средней и высокой скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном;

parents – противопоставление широкого и узкого диапазона в сочетании с ровным средним тоном;

great – противопоставление повышенной и средней громкости в сочетании с высоким нисходящим тоном.

В просодическом оформлении диктем *основной части сценических монологов* (театральная версия), в том числе, содержащих тематико-смысловый центр и экспрессивно выделенный участок, параметр громкости в первых трех тематических группах не был релевантным. Наибольшую значимость имели параметры тонального диапазона за счет расширения или, наоборот, сужения и скорости произнесения за счет замедления темпа речи. Так, в начале основной части в монологе первой тематической группы выделенность осуществлялась только по параметрам громкости (усиление) и скорости произнесения (замедление темпа речи):

Jimmy: *For twelve months | I watched my father dying - | when I was ten years old.*

months – противопоставление средней и высокой скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

father – противопоставление повышенной и средней громкости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном;

old – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

Середина основной части в данной тематической группе представлена первым экспрессивно выделенным участком, а конец – вторым экспрессивно выделенным участком, речь о которых шла выше.

В начале основной части в монологе второй тематической группы выделенность ядерных лексем осуществлялась по параметрам тонального диапазона (сужение) и скорости произнесения (замедление темпа речи):

Helena: This is not Alison's doing - | you must understand that.

Alison – противопоставление узкого и среднего тонального диапазона в сочетании с низким нисходящим тоном;

understand – противопоставление средней и высокой скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

Конец основной части в данном монологе представлен экспрессивно выделенным участком, фонетический анализ которого приводился выше.

В четвертой тематической группе выделенность обеспечивалась сужением тонального диапазона и ускорением темпа речи:

Goldberg: All my life I've said the same ...

life – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона, высокой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

Конец основной части был представлен фразой:

Goldberg: Your great-grand-granny.

granny – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона в сочетании с низким нисходящим тоном.

В кинематографической версии сценического монолога при оформлении диктем основной части параметр громкости в первых трех тематических группах, как и в театральной версии монологов, не был релевантным, однако он был зна-

чимым в четвертой тематической группе и обеспечивал усиление громкости. В первых трех группах акцентуация осуществлялась сочетанием параметров тонального диапазона и скорости произнесения, результатом использования которых было расширение тонального диапазона и замедление темпа речи. В четвертой тематической группе в основной части выделенность обеспечивалась усилением громкости, замедлением темпа речи и расширением или, наоборот, сужением тонального диапазона. Например:

Gertrude: *You've lied ||| to the whole world* (вторая тематическая группа).

lied – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном;

world – противопоставление широкого и узкого тонального диапазона, малой и средней скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном.

Mrs. Cheveley: *Now | I'm going to sell you that letter back, | and the price I ask for it | is your public support | of the Argentine scheme* (четвертая тематическая группа).

back – противопоставление повышенной и средней громкости, малой и высокой скорости произнесения в сочетании с высоким восходящим тоном;

ask – противопоставление узкого и среднего тонального диапазона, малой и средней скорости произнесения в сочетании с низким ровным тоном;

support – противопоставление широкого и среднего тонального диапазона, повышенной и средней громкости, малой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном;

scheme – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона, повышенной и средней громкости, малой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

В спонтанных монологах в рамках первой тематической группы в просодическом оформлении основной части наиболее значимыми были параметры скорости произнесения и тонального диапазона, что на перцептивном уровне выражалось в замедлении темпа речи или его ускорении и сужении диапазона:

Simon: I think it's really, really important you have people around you ||| yeah ||| who can listen to that person who can just, sort of, | just sit and sympathise | although | my friend seldom wanted any sympathy at all.

important – противопоставление средней и малой скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

sympathise – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона в сочетании со средним ровным тоном;

all – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

Во второй тематической группе более релевантными в оформлении основной части были два параметра – тонального диапазона за счет его расширения и скорости произнесения за счет замедления темпа речи:

Dal: I feel that | obviously | people's ideas about what is | wrong, what is right can || can differ a lot.

feel – противопоставление среднего и узкого тонального диапазона, малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

ideas – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном;

right – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

lot – противопоставление средней и высокой скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном.

В третьей тематической группе в основной части значимыми были параметры тонального диапазона (сужение) и скорости произнесения (ускорение темпа речи):

Katty: Marriage is essentially something convenient.

convenient – противопоставление узкого и широкого тонального диапазона, высокой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

Параметр громкости в первых трех тематических группах, как и в сценических монологах, релевантным не был.

В четвертой тематической группе акцентуация ядерных лексем в основной части осуществлялась расширением или, наоборот, сужением тонального диапазона, усилением громкости и замедлением темпа речи.

Kathy: *I think respect is something that you actually have to earn.*

earn – противопоставление повышенной и средней громкости в сочетании с низким нисходящим тоном.

Впросодическом оформлении *заключения (заключительной диктемы)* в *сценических монологах* (театральная версия) в рамках первой тематической группы параметр громкости не был релевантным; выделенность здесь обеспечивалась расширением тонального диапазона и замедлением темпа речи:

Jimmy: *You see, || I learnt at an early age what it is to be || angry - || angry and helpless.*

(невыразительная просодическая картина, т.к. голос героя дрожит, и он с трудом сдерживает рыдания).

Jimmy: *And || I can never forget it.*

forget – противопоставление средней и высокой скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

Jimmy: *I knew more about || - love, | betrayal | and death, || when I was ten years old || than you will probably ever know | all your life.*

love – противопоставление среднего и узкого тонального диапазона в сочетании со средним нисходящим тоном;

betrayal – противопоставление широкого и среднего диапазона в сочетании со средним нисходящим тоном;

probably – противопоставление среднего и узкого тонального диапазона в сочетании с высоким нисходящим тоном.

Во второй тематической группе наиболее релевантными в оформлении *заклучения* были параметры громкости (усиление) и тонального диапазона (сужение или расширение):

Helena: *You probably won't feel up to making that journey again tonight ... I'll just make it.*

again – противопоставление среднего и широкого диапазона в сочетании с нисходяще-восходящим тоном;

make – противопоставление повышенной и средней громкости, среднего и узкого диапазона в сочетании с высоким нисходящим тоном.

В третьей и четвертой тематической группе *заклучительные диктемы* представлены тематико-смысловым центром и экспрессивно выделенным участком, фонетический анализ которых приводился выше. Отметим только, что в обеспече-

нии выделенности здесь наибольшее значение имели параметры тонального диапазона (расширение) и скорости произнесения (замедление или ускорение темпа речи).

Анализ просодического оформления заключительной диктемы в кинематографической версии сценического монолога показало, что параметр громкости был нерелевантным только в рамках первой тематической группы; во всех тематических группах заключение в силу незначительного объема монологов представлено либо тематико-смысловым центром, либо экспрессивно выделенным участком, где выделенность осуществлялась с использованием трех просодических параметров: усилением громкости и замедлением или ускорением темпа речи при одновременном расширении или сужении тонального диапазона.

Gwendolen: The moment Algy | first mentioned to me | that he had a friend called Ernest, | I knew I was || destined to love you.

moment – противопоставление среднего и узкого диапазона, повышенной и средней громкости, высокой и малой скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном;

mentioned – противопоставление широкого и среднего тонального диапазона в сочетании со средним нисходящим тоном;

Ernest – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона, малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

knew – противопоставление среднего и узкого тонального диапазона, малой и высокой скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном;

love – противопоставление средней и малой скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном.

В просодическом оформлении *заключения* в *спонтанном монологе* в рамках первой тематической группы релевантными были параметры тонального диапазона за счет его сужения и скорости произнесения за счет замедления темпа речи, тогда как во второй тематической группе – только параметр тонального диапазона за счет его сужения:

Simon: I mean Death ...| I mean I don't understand ...

Death – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона, малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном;

understand – противопоставление узкого и среднего диапазона, малой и высокой скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном.

Simon: And | Death | in existence with God, you know, | why does it take worthy people you care about most.

God – противопоставление малой и высокой скорости произнесения в сочетании со средним нисходящим тоном;

most – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании со средним ровным тоном.

Dal: However, I think most of us have it and I think ||| this is a ||| a realistic portrayal of what many people's ||| principles are.

most – противопоставление узкого и широкого тонального диапазона в сочетании со средним ровным тоном;

many – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона в сочетании со средним ровным тоном;

are – противопоставление узкого и среднего тонального диапазона в сочетании с низким нисходящим тоном.

В третьей и четвертой тематической группе в заключительной диктете для выделения ядерных лексем использовались три параметра: громкости за счет ее повышения, скорости произнесения за счет замедления темпа речи и тонального диапазона за счет его сужения:

Katty: But, um, I still think that | if you sure that love is there, | that's what's important. And || although it might be simpler to get married, | it's not a necessity.

still – противопоставление повышенной и средней громкости в сочетании с высоким нисходящим тоном;

there – противопоставление малой и средней скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном;

important – противопоставление повышенной и средней громкости, среднего и широкого диапазона в сочетании с высоким нисходящим тоном;

simpler – противопоставление узкого и широкого тонального диапазона в сочетании с высоким нисходящим тоном;

necessity – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона в сочетании с низким нисходящим тоном.

Kathy: Um, I think respect is healthy | but I also think about it with skepticism.

healthy – противопоставление повышенной и средней громкости, малой и средней скорости произнесения в сочетании с высоким нисходящим тоном;

think – противопоставление среднего и широкого тонального диапазона, повышенной и средней громкости, малой и высокой скорости произнесения.

На основе анализа приведенного экспериментального материала можно вывести *наиболее типичные способы интонационного оформления диктемы*, создающие ее стилистическую специфику. Так, в интонационном оформлении *ключевых (тематических) слов в сценических монологах* отмечалась следующая просодическая картина:

1) средний тональный диапазон, повышенная громкость, малая скорость произнесения, высокий нисходящий тон (*bitterness*);

2) широкий тональный диапазон, малая скорость произнесения, средний нисходящий тон (*cared*);

3) узкий тональный диапазон, повышенная громкость, низкий нисходящий тон (*respect*);

4) узкий тональный диапазон, малая скорость произнесения, средний нисходящий тон (*hard*);

5) средний тональный диапазон, высокая скорость произнесения, низкий нисходящий тон (*life*).

Для диктем *спонтанных монологов* были характерны следующие способы просодического оформления (параметр тонального уровня не учитывался):

1) узкий тональный диапазон, малая скорость произнесения, средний ровный тон (*hospital*);

2) средний тональный диапазон, средняя скорость произнесения, средний ровный тон (*sympathise*);

3) средний тональный диапазон, повышенная громкость, средний нисходящий тон (*principles*);

4) повышенная громкость, малая скорость произнесения, нисходяще-восходящий тон (*boundaries*);

5) узкий тональный диапазон, повышенная громкость, высокая скорость произнесения, низкий нисходящий тон (*religion*);

6) узкий тональный диапазон, повышенная громкость, средняя скорость произнесения, средний нисходящий тон (*children*);

7) широкий тональный диапазон, средняя скорость произнесения, высокий нисходящий тон (*respect*).

В просодическом оформлении *тематико-смысловых центров* и *экспрессивно выделенных участков* в диктемах *сценических монологов* имели место следующие способы интонационного оформления:

1) крутой угол падения тона, повышенная громкость, ступенчатая шкала, средний нисходящий тон;

2) крутой угол падения тона, средний диапазон, малая скорость произнесения, высокая ровная шкала, высокий нисходящий тон (*первая тематическая группа*);

3) средний тональный уровень, высокая и низкая ровная шкала, восходяще-нисходящий и восходяще-нисходяще-восходящий тон;

4) высокий тональный уровень, средняя скорость произнесения, очень крутой угол падения тона, ступенчатая шкала, скользящая шкала, высокий нисходящий и восходяще-нисходящий тон (*вторая тематическая группа*);

5) повышенная громкость, средняя скорость произнесения, средний тональный диапазон, высокая и средняя ровная шкала, высокий и средний нисходящий тон;

6) средний тональный уровень, средняя скорость произнесения, узкий тональный диапазон, поднимающаяся (*rising*) шкала, высокий и средний нисходящий тон (*третья тематическая группа*);

7) высокий тональный уровень, повышенная громкость, очень крутой угол падения тона, ступенчатая шкала, высокий нисходящий тон, «случайный» подъем;

8) высокий тональный уровень, крутой угол падения тона, средняя скорость произнесения, поднимающаяся шкала, высокий и средний нисходящий тон (*четвертая тематическая группа*).

В просодическом оформлении *тематико-смысловых центров* и *экспрессивно выделенных участков* в диктемах *спонтанных монологов* наблюдалось следующее просодическое оформление:

1) крутой угол падения тона, повышенная громкость, средняя или малая скорость произнесения, средний нисходящий тон, средняя ровная шкала;

2) повышенная громкость, средняя скорость произнесения, средняя ровная шкала, средний ровный тон (*первая тематическая группа*);

3) средняя громкость, средняя скорость произнесения, высокая и средняя ровная шкала, средний и низкий нисходящий тон, восходяще-нисходящий тон;

4) высокий тональный уровень, повышенная громкость, средняя скорость произнесения, средняя ровная шкала, нисходяще-восходящий, низкий нисходящий тон (*вторая тематическая группа*);

5) высокий тональный уровень, крутой угол падения тона, повышенная громкость, средняя скорость произнесения, средняя ровная шкала, высокий и средний нисходящий тон;

6) средний тональный уровень, крутой угол падения тона, повышенная громкость, средняя скорость произнесения, средняя ровная шкала, высокий и средний нисходящий тон, средний ровный тон (*третья тематическая группа*);

7) средний тональный уровень, крутой угол падения тона, повышенная громкость, высокая скорость произнесения, ступенчатая шкала, низкий нисходящий тон;

8) высокий тональный уровень, крутой угол падения тона, повышенная громкость, средняя скорость произнесения, высокая и средняя ровная шкала, высокий и низкий нисходящий тон, восходяще-нисходящий тон (*четвертая тематическая группа*).

В интонационном оформлении *вступления (вступительной диктемы)* наиболее типичными были следующие сочетания просодических параметров:

В *сценических монологах*:

1) средняя скорость произнесения, средний тональный диапазон, средняя скорость произнесения, средняя ровная шкала, средний ровный тон, низкий восходящий тон;

2) малая скорость произнесения, средний тональный уровень, повышенная громкость, средняя ровная шкала, средний нисходящий тон, нисходяще-восходящий тон;

3) широкий тональный диапазон, средняя скорость произнесения, средняя ровная шкала, «случайный» подъем, средний нисходящий тон;

4) средний тональный диапазон, малая скорость произнесения, высокая и низкая ровная шкала, средний и низкий нисходящий тон.

В спонтанных монологах:

1) малая скорость произнесения, средняя ровная шкала, восходяще-нисходящий, средний ровный и низкий нисходящий тон;

2) средний тональный диапазон, малая скорость произнесения, высокая и средняя ровная шкала, средний нисходящий тон;

3) узкий тональный диапазон, повышенная громкость, малая скорость произнесения, средний нисходящий тон;

4) широкий тональный диапазон, средняя скорость произнесения, повышенная громкость, средняя ровная шкала, высокий нисходящий и средний ровный тон.

В интонационном оформлении диктем *основной части монологов*, как показало настоящее исследование, наблюдалась следующая просодическая картина:

В сценических монологах:

1) средняя скорость произнесения, средняя и низкая ровная шкала, средний и низкий нисходящий тон;

2) узкий тональный диапазон, средняя скорость произнесения, высокая ровная шкала, низкий нисходящий тон;

3) средний тональный диапазон, высокая скорость произнесения, высокая ровная шкала, низкий нисходящий тон.

В спонтанных монологах:

1) средний тональный диапазон, средняя скорость произнесения, средняя ровная шкала, средний и низкий нисходящий тон;

2) узкий тональный диапазон, высокая скорость произнесения, ступенчатая шкала, низкий нисходящий тон.

В просодическом оформлении *заклучения (финальной диктемы)* наиболее типичными интонационными структурами являются следующие:

В сценических монологах:

1) средняя скорость произнесения, низкая ровная шкала, низкий нисходящий тон;

2) средний или широкий тональный диапазон, средний нисходящий и средний ровный тон;

3) средний тональный диапазон, средняя громкость произнесения, скользящая шкала, нисходяще-восходящий тон.

В спонтанных монологах:

1) средний тональный диапазон, малая скорость произнесения, средняя ровная шкала, средний ровный тон;

2) узкий или средний тональный диапазон, средняя ровная шкала, средний ровный и низкий нисходящий тон;

3) повышенная громкость, малая скорость произнесения, узкий тональный диапазон, ступенчатая и средняя ровная шкала, низкий нисходящий тон;

4) повышенная громкость, малая скорость произнесения, средний тональный диапазон, средняя ровная шкала, высокий нисходящий и средний ровный тон.

4.3. Роль индивидуального стиля говорящего в создании стилистической специфики двух видов монолога

Интонация – это «сложное единство высоты, силы, тембра и темпа в речи, являющееся одним из главнейших средств выражения значения высказывания» [Торсуев 1950:212]. Под «выражением значения» интонации в современной лингвистике понимается реализация одной из ее базовых функций – различительной (или дистинктивной). «Важность интонации, – замечает Хэллидей, – состоит не только в том, что она является составляющей хорошего акцента, или нормативного говорения, хотя это, конечно, верно, что хорошее произношение включает в себя правильную интонацию и правильную артикуляцию. Важность интонации состоит в том, что она является средством сообщения различных смыслов» [Halliday 1970:21] (перевод – наш). Действительно, интонация способна менять значение, исключение составляют только идиомы и некоторые устоявшиеся выражения, неполные предложения. В большинстве случаев при произнесении той или иной фразы существует возможность использования ши-

рокого многообразия интонационных структур, и каждая из них способна передавать различные значения. В любом из возможных вариантов использования можно говорить о реализации коммуникативной (что говорится), модальной (как говорится) и стилистической (с использованием каких языковых средств) специфических функций интонации в рамках конкретного высказывания [Дубовский 1983:9–14].

Коммуникативная функция интонация, поскольку она служит цели коммуникации, обычно выделяется в качестве основной. Она реализуется различными способами, которые могут быть сгруппированы следующим образом:

1) структурирование информационного контента текста с целью выделения новой информации относительно уже имеющейся;

2) определение коммуникативной функции предложения (утверждение, вопрос, восклицание и т.д.);

3) передача модального оттенка звучания или коннотативного значения «отношения», а именно: удивления, раздражения, восторга, участия и т.д., причем, как отмечают авторы, одна фраза с использованием различных просодических характеристик может передавать различные коннотации;

4) структурирование текста, его делимитация на составляющие элементы и интеграция в единое целое;

5) дифференциация значений текстовых фрагментов (интонационных групп, фраз и диктем) при одинаковом лексическом построении и грамматической структуре, т.е. выполнение фонологической функции;

6) создание стилистических особенностей какого-либо стиля (фоностиля) или выполнение стилистической функции [Теоретическая фонетика английского языка 1991:123–124].

Следует отметить, что по вопросу количества функций интонации среди отечественных лингвистов единства нет. Так, Т.М. Николаева выделяет три функции интонации: делимитационную, интегрирующую и семантическую [Николаева 1979]. Л.К. Цеплитис предлагает также три функции интонации, а именно: семантическую, синтаксическую и стилистическую, придавая первостепенное значение семантической и второстепенное значение синтаксической и стилистической функциям [Цеплитис 1974]. Н.В. Черемисина

устанавливает следующие функции интонации: коммуникативная, дистинктивная (или фонологическая), делимитативная, экспрессивная, апеллятивная, эстетическая и интегративная. Что касается британских лингвистов, Д. Кристал, например, в своих исследованиях выделяет шесть функций интонации: эмоциональная (совпадает с модальной функцией интонации в нашем понимании), выражающая модальные оттенки звучания («сарказм, удивление, сдержанность, нетерпение, восторг, шок, интерес и тысячи других семантических нюансов») [Crystal 2000:249]; грамматическая, позволяющая идентифицировать грамматическую структуру предложения, его коммуникативный тип; информационная, сообщающая слушателю новую информацию путем ее интонационного выделения; текстовая, обеспечивающая смысловое объединение образований, больших, чем фраза (диктем – в нашем понимании) в связный текст; психологическая, структурирующая текст при восприятии на различные в смысловом отношении отрезки; индексальная, способная наравне с другими просодическими явлениями служить маркером личной или социальной информации об адресанте. Д. Кристал добавляет, что, по его мнению, адвокаты, проповедники, дикторы, спортивные комментаторы, армейский сержантский состав и представители некоторых других профессий могут быть легко идентифицированы благодаря наличию определенных просодических особенностей в их речи.

Основные функции интонации в той или иной степени были уже рассмотрены в настоящей работе. В данном разделе мы сосредоточим внимание на *индексальной* функции интонации и ее применении в сценической и спонтанной речи. В ходе проведения экспериментально-фонетического исследования стало очевидным, что описание монологических текстов в двух видах коммуникации – сценической и спонтанной речи – будет неполным без учета индивидуальных особенностей, индивидуального стиля говорящего. Следует отметить, что данный подход не является абсолютно новым, и в современной лингвистике есть исследования, которые рассматривают индивидуальный стиль говорящего в качестве одного из средств изучения вариативности просодических параметров при производстве речи. Так, в работе Е.Л. Фрейдиной, пос-

вященной изучению публичной речи, индикаторами индивидуального ораторского стиля на просодическом уровне выделяются следующие: «средний тональный уровень, степень варьирования тонального диапазона, особенности акцентуации, предпочтение определенных интонационных структур в позициях завершенности, незавершенности, разнообразие мелодического репертуара, особенности темпо-ритмической организации, использование пауз хезитации, эмфатических и риторических пауз, степень варьирования громкости» [Фрейдина 2005:175]. Как справедливо указывает данный автор, просодическое варьирование обусловлено целым рядом факторов, среди которых особое значение имеют психофизиологические особенности говорящего, уровень компетентности, отношение к теме выступления, отношение к аудитории [Там же:176]. По мнению Е.Л. Фрейдиной, эти факторы определяют выбор предпочтительных для данного оратора дискурсивных стратегий, в результате чего на фоне инвариантных для академической публичной речи наблюдаются вариативные признаки, которые являются проявлением индивидуального стиля оратора.

Проявление индивидуального стиля говорящего в сценической и спонтанной речи с фоностилистической точки зрения, безусловно, отличается от академической публичной речи как по критериям выделения просодических характеристик, так и по степени их варьирования. Так, Е.Л. Фрейдина выделяет артикуляцию, звучность, качество голоса, темп (скорость речи и паузация), тональные характеристики (уровень, диапазон), мелодический рисунок, особенности акцентуации [Фрейдина 2005:175], а для сценической речи такие характеристики, как артикуляция, звучность, качество голоса являются пререквизитными, в то время, как в спонтанной речи – нерелевантными. Принимая это во внимание, на основе результатов аудиторского анализа, нами был подготовлен перечень фонетических характеристик, служащих основой для описания индивидуального стиля говорящего в двух указанных видах речевой деятельности. Некоторые примеры данного описания мы приводим ниже.

I. Сценический монолог: мужчина, возраст – около 50 лет.

1. Речь характеризуется наличием трех видов *пауз*: коротких, средних и длинных. Поскольку актер произносит подготовленный текст, паузы hesitation отсутствуют (обладают синтаксические и эмфатические). Паузы во всех случаях используются для членения монологического текста на диктемы, фразы и интонационные группы, однако их дислокация – нетипичная. Так, короткие паузы нередко дислоцируются в конце фразы, а длинные – не всегда маркируют конец диктемы. Такое необычное расположение пауз связано, прежде всего, с необходимостью осуществления определенных сценических движений и жестов, являющихся неотъемлемой частью сценического действия. По характеру паузы – невокализованные.

2. Монологические тексты характеризуются наличием ярко выраженных полных высоких падений и полных низких падений *тона* (как правило, в конце интонационной группы) и наличием низкого, среднего и высокого восходящего тона в середине фразы-вопроса. Наиболее характерный набор интонационных структур для данного актера – это высокая, средняя и низкая ровная шкала в сочетании с низким, средним и высоким нисходящим тоном; поднимающаяся (*rising*) шкала в сочетании с высоким нисходящим тоном; членение фразы на короткие интонационные группы, соответствующие в письменной речи потенциальным синтагмам. Тональные изменения, как и паузация, в значительной степени имплицитно заложены автором, в результате чего интонационное членение практически совпадает с синтаксическим.

3. В звучащих монологах данного актера используется довольно широкий *тональный диапазон*, резкие перепады высотных уровней, достигаемые переходом высокого регистра в низкий, что свидетельствует о наличии высокого эмоционального настроения у говорящего.

4. В монологах наблюдается контраст *громкости* (от шепота до крика), в основе которого лежит стремление актера передать сложное эмоциональное состояние своего героя.

5. *Тембр* голоса варьирует от восторженного до насмешливо пренебрежительного.

6. *Темп* речи характеризуется нестабильностью на протяжении всего звучания. В замедленном темпе произносятся

интонационные группы, несущие основную смысловую нагрузку, что имеет целью воздействие на партнеров и зрителей.

7. К другим *средствам воздействия* относятся следующие апеллятивные средства:

Wait! – высокое финальное падение тона, усиление громкости, крик, раздраженный тембр.

... *told to sit* – высокое финальное падение тона, четкий ритм, убежденный тембр, усиление громкости.

Respect! – низкое финальное падение тона, четкий ритм, медленный темп, усиление громкости.

8. *Экспрессивность* монологического текста высокая, что объясняется высоким мастерством актера к перевоплощению.

Перечисленные характеристики могут рассматриваться в качестве фонетических средств создания образа, с одной стороны, а, с другой стороны, как средства проявления *индивидуального стиля* в создании этого образа, так как в любом другом исполнении актер создал бы тот же образ, однако, с использованием других просодических характеристик.

II. *Спонтанный монолог*: мужчина, возраст – около 25 лет.

1. Наличие в большом количестве четырех видов *пауз*: длинной, средней, короткой и паузы хезитации, что говорит о том, что диктор не очень хорошо владеет темой разговора. По характеру паузы – вокализованные и невокализованные.

2. Монологические тексты в исполнении данного информанта характеризуются преобладанием ровного *тона* и нефинального падения в середине фразы. В конце фразы во всех случаях имело место финальное падение тона. Отмечается довольно большая крутизна падения тона, что говорит о достаточной убежденности информанта, и эта убежденность повышается к концу фразы.

Наиболее характерный набор интонационных структур для данного диктора: средняя ровная шкала в сочетании со средним ровным тоном; средняя ровная шкала в сочетании с низким нисходящим тоном; средняя ровная шкала в сочетании с восходяще-нисходящим тоном; средняя ровная шкала в сочетании со средним нисходящим тоном; низкая ровная шкала в сочетании с низким ровным тоном.

Для данного информанта характерно членение фразы на короткие и средние интонационные группы, не соответствующие в письменной речи потенциальным синтагмам. Тональные изменения, как и паузация, создаются информантом в процессе производства речи, в результате чего интонационное членение не совпадает с синтаксическим.

3. В монологах данного информанта используется довольно узкий *тональный диапазон*, переходов из среднего регистра в высокий не наблюдается, из среднего в низкий – достаточно редко, что говорит о незначительной заинтересованности и осведомленности диктора в теме сообщения.

4. В звучащих монологах данного информанта отмечается наличие средней *громкости*, при этом не наблюдалось значительного снижения громкости, что могло бы характеризовать сильную увлеченность темой разговора.

5. *Тембр* голоса довольно теплый, сочувствующий, что не может говорить о полном отсутствии интереса к теме разговора.

6. *Темп* речи в целом средний, что характерно для монологов такого типа, когда говорящий пытается убедить собеседника, повлиять на его оценку окружающей действительности. В середине некоторых интонационных групп, однако, наблюдается некоторое убыстрение темпа, а в местах локализации тематико-смыслового центра – его явное снижение, что можно рассматривать как одно из средств оказания воздействия на слушающих.

7. К другим *средствам воздействия* относятся следующие лексические и интонационные повторы:

... *very-very sad* – средняя ровная шкала, низкий нисходящий тон, замедление темпа, огорчение в голосе.

... *it's really, really important* – средняя ровная шкала, средний нисходящий тон, ускорение темпа, заинтересованный тембр.

... *I mean I don't understand, I mean I don't understand* – средняя ровная шкала, средний ровный тон, замедление темпа, заметная печаль в голосе; средняя ровная шкала, низкий нисходящий тон, ускорение темпа речи, некоторое раздражение в голосе.

8. *Экспрессивность* монологического текста средняя, отношение диктора к продуцируемым текстам мало заинтересованное.

Как известно, в *сценической речи* «сама структура художественного текста, наличие в нем речевых планов персонажей предоставляет широкие возможности для включения в текст элементов и целых фрагментов разговорной речи» [Барлас 1986:140]. Однако, как известно, в языке художественной литературы имеются свои ограничения в употреблении этих средств и свои принципы их трансформации, обусловленные художественными, а также лингвистическими факторами. Как показало исследование, в сценических монологах имеет место их художественно-эстетическое преобразование, вследствие чего степень проявления индивидуальных особенностей актера подчинена задаче создания художественного образа, его эстетической интерпретации, что, конечно, делает его непохожим на тот же образ, но созданный другим актером. В языке художественной литературы и, соответственно, в звучащем художественном монологе, возрастает частота эмотивных и изобразительных просодических структур, а именно: радости, гнева, испуга, печали, презрения, нежности, стыда обиды и т.д. Именно применяя индивидуальную интерпретацию образа Гольдберга («День рождения» Г. Пинтера), актер говорит шепотом, тихо, переходит на крик или использует пословное акцентирование (*Your great-grand granny*), предпочитает использование высокого нисходящего тона для выражения финальности, а актер, играющий Джимми («Оглянись во гневе» Дж. Осборна), передавая эмоциональное состояние обиды и печали, отдает предпочтение использованию тональных (высокий, средний, низкий нисходящий тон, средний ровный тон, низкий восходящий тон), временных и темпоральных модификаций. Другие актеры использовали усложнение конфигурации терминального тона, усиливая тем самым значение, передаваемое его завершающей частью. Так, в монологе Хелены из той же пьесы используется восходяще-нисходяще-восходящий тон и восходяще-нисходящий тон, что передает эмоционально-модальные значения противоречивости, озабоченности и упрека. В исследованиях Э.А. Нушикян, посвященных изучению экспрессивности художественного текста как следствию его эмоциональной насыщенности, эмоциональное значение печали на просодическом уровне выражалось использованием временных показателей (увеличение

длительности всех структурных элементов высказывания), снижением громкости (уменьшение уровня интенсивности) и снижением ЧОТ (тональные изменения) [Нушикян 1992:62–63], что подтверждает нашу точку зрения об *индивидуальных предпочтениях* актера в выборе фонетических средств при создании образа и передаче его эмоционального состояния. Цель применения этих просодических средств – оказание комплексного воздействия на разум, волю и чувства зрителей.

В *спонтанной речи* выбор информантом индивидуального стиля фонетического поведения проявляется в большей степени, чем в театральной коммуникации и обладает большей свободой. Эта особенность была подмечена в работе А.А. Стриженко [Стриженко 1972:12]: «Между интонацией, выражающей определенной эмоционально-психическое состояние в естественной человеческой коммуникации и в театральной коммуникации, существует различие, которое подтверждается экспериментально: диапазон речевой интонации в естественной человеческой коммуникации шире, нежели в театральной коммуникации. Это связано с тем, что естественной человеческой коммуникации присуща спонтанность, непреднамеренность ...». В ходе проведения исследования было замечено, что выбор информантом языковых средств не зависит от условий коммуникации (они были одинаковы для всех дикторов), но находится в зависимости от таких экстралингвистических факторов, как возраст и пол говорящего и является проявлением психофизиологических особенностей адресанта (темперамент, строение речевого аппарата), уровня компетентности и отношения к теме выступления [Фрейдина 2005:176]. В силу того, что в данной коммуникативной ситуации основная ее задача была передача информации, выбор «фонетического репертуара» (термин Е.Л. Фрейдиной) осуществлялся произвольно с целью передачи основного смысла, опираясь на свой *индивидуальный стиль*. Именно этот фактор определяет фонетические предпочтения информантов в мелодическом оформлении своего высказывания, во временных и темпоральных характеристиках. Так, например, речь первого информанта, Саймона, изобилует паузами хезитации, отличается наличием средних ровных шкал и средних ровных тонов, десемантизированных заполнителей пауз типа *I mean*,

sort of, just, yeah и т.д., среднего темпа, и в этом проявляется его индивидуальный стиль, обусловленный его психофизиологическими особенностями и незначительным интересом к обсуждаемой проблеме, с одной стороны, и нахлынувшими воспоминаниями, с другой. Для речи других информантов, например, Дэла и Кэтти, характерно наличие более вариативной просодической картины: вариативность в использовании шкал (высокая, средняя, ровная, ступенчатая), четкие финальные падения тона (высокий, средний, низкий нисходящий тон, нисходяще-восходящий и восходяще-нисходящий тон, которые вызывают интенсификацию значения, передаваемого его завершающей частью). Их речь отличалась также наличием среднего темпа речи, средней громкости и от нейтрального до заинтересованного тембра речи:

Katty: But, um, I still think that | if you're sure that your love is there, | that's what's important.

Dal: I think, er, marriage | is a very, | a very rigid structure \ which doesn't really fit the way people think today ...

По мнению И.Е. Галочкиной, «нисходяще-восходящий тон, сочетающий значение ориентации на собеседника с выражением эмоционального отношения говорящего, обладает большей воздействующей силой, чем восходящий тон» [Галочкина 1985:15]. На этом свойстве основана его способность предавать контекстно детерминированные эмоционально-модальные значения настойчивости, заинтересованности, благожелательности, сопереживания. Мы согласны с данной трактовкой модального значения нисходяще-восходящего тона, добавим только, что его выбор и частота использования может определяться индивидуальными предпочтениями информанта, подчеркивая его уверенность в себе, уравновешенность, осведомленность в обсуждаемой тематике.

Как видно из приведенного анализа, выбор индивидуального стиля в сценической и спонтанной речи проявлялся в паузации, тональных модификациях, громкости, темпе речи и тембре. Однако в ходе проведения аудиторского анализа стало ясно, что индивидуальные предпочтения говорящего проявляются также в *акцентуации ключевых (тематических) слов, ядерных слов в тематико-смысловых центрах и*

экспрессивно выделенных участках в рамках каждой тематики. Так, в *сценической речи* актер в рамках первой тематической группы в сценических монологах при акцентировании ключевых слов отдает предпочтение тональным (расширение тонального диапазона), динамическим (усиление громкости) и темпоральным (замедление темпа речи) характеристикам в сочетании со средним и низким нисходящим тоном. Актер в рамках второй тематической группы в обеспечении выделенности использует, главным образом, тональные (расширение тонального диапазона) и темпоральные (замедление темпа речи) просодические характеристики в сочетании с высоким и низким, а также восходяще-нисходящим тоном. В третьей тематической группе арсенал просодических средств выделения ключевых слов у актера был достаточно однотипным – с использованием тональных (расширение тонального диапазона) и темпоральных (замедление темпа речи) характеристик в сочетании с высоким нисходящим тоном. В четвертой тематической группе индивидуальные предпочтения актера проявлялись двояко: либо с использованием тональных (расширение тонального диапазона) и темпоральных (замедление темпа речи) в сочетании с низким нисходящим тоном, либо, наоборот, сужением тонального диапазона и ускорением темпа речи в сочетании с высоким нисходящим тоном. Характерно, что аналогичная просодическая картина имеет место и в акцентуации ядерных слов в тематико-смысловых центрах и экспрессивно выделенных участках.

Выбор просодического репертуара информантами в *спонтанной речи* осуществлялся следующим образом: в первой тематической группе акцентуация ключевых слов осуществлялась либо замедлением темпа речи, либо сужением тонального диапазона в сочетании с высоким и низким нисходящим и средним ровным тоном, т.е. с использованием темпоральных и тональных параметров. В рамках второй тематической группы помимо темпоральных и тональных параметров информант использовал также динамические характеристики (усиление громкости) в сочетании со средним нисходящим, средним ровным и нисходяще-восходящим тоном. В третьей тематической группе выделение ключевых слов осуществлялось с использованием тех же параметров, что и во второй те-

матической группе и с примерно однотипными видами терминального тона (высокий и средний нисходящий). В четвертой тематической группе информант использовал, главным образом, три модели акцентуации: либо тональные (расширение тонального диапазона) и темпоральные (замедление темпа речи) характеристики в сочетании с низким нисходящим тоном, либо сужение тонального диапазона и замедление темпа речи в сочетании с высоким нисходящим тоном, либо усиление громкости (динамическая характеристика) и замедление темпа речи. Аналогичное распределение просодических параметров наблюдалось также в акцентуации тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков по каждому диктору.

Следует отметить, что акцентное выделение ключевых слов представляло собой, главным образом, акцентуацию понятий, действий, объектов, слов уточняющего характера. В сценических и спонтанных монологах их выделение осуществлялось, как правило, *в конце фразы*, что, в принципе, совпадает с *фразовым ударением*.

Сценические монологи:

And ... I can never forget it.

I can't take part – in all this suffering.

They have to talk about challenges, revenge.

And you'll find – that what I say is true.

Спонтанные монологи:

I mean, lots of friends around, lots of people who cared.

It all depends on the value of wrong or right, I think.

There's so much social pressure to do so especially when the couple are going to have children.

Однако, аудиторам отмечалось немало случаев акцентуации ключевых слов *в начале фразы* и, особенно, *в середине фразы*, т.к. в потоке речи фраза естественным образом членился говорящим на интонационные группы. Например:

Сценические монологи:

All he could feel | was the despair | and the | bitterness, | the sweet, sickly smell of a dying man (середина фразы).

I just can't believe | that love | between men and women is really like that (середина фразы).

All my life I've said the same ... (начало фразы).

Спонтанные монологи:

It has several reasons: firstly, money, | secondly - religion and thirdly | - society (середина фразы).

And society, I'd say | that's the main reason for people getting married (начало фразы).

Respect | for parents is a great thing (начало фразы).

Напомним, что под *акцентуацией* (или выделенностью) в данной работе мы понимаем «выделение определенных элементов в слове и фразе посредством ударения» [Ахманова 2004:39], осуществляемое с помощью тона и других просодических единиц на фоне более нейтрального окружения. В нашем исследовании акцентное выделение осуществлялось в пределах так называемой «нейтральной нормы» (термин Т.М. Николаевой), однако, при этом, создавало «дополнительную ауру», которая проявлялась в усилении воздействия на слушающих за счет использования определенного набора просодических средств. Ключевые слова, которые соотносятся с ядерными лексемами тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков, образовывали «*жесткую просодическую решетку*» (термин Л.В. Минаевой), обеспечивающую целостность всего монологического текста.

В ходе данного экспериментально-фонетического исследования нами был выявлен *набор акцентно-выделительных единиц* в связном тексте каждого стилевого типа в его диктном развертывании и определены их функциональные задачи. Несмотря на то, что это описание включает организацию и функционирование языковых единиц, что уже предполагает наличие *системного подхода*, мы не стали бы говорить о модели акцентного выделения в рамках определенного типа текста. Во-первых, потому что *модель акцентуационная* как «свойственный данному языку тип соотношения ударных, слабуюдарных и безударных слогов в слове, словосочетании, предложении» [Ахманова, 2004 : 238] уже существует как объективная реальность; во-вторых, мы считаем, что выбор говорящим языковых средств обусловлен целью высказывания, коммуникативной ситуацией и, как показало настоящее исследование, композицией монолога, его тематикой, а также индивидуальными предпочтениями говорящего, а именно: индивидуальной трактовкой образа в сценической речи и

особенностями темперамента и уровнем компетентности говорящего - в спонтанной речи. Понятно, что в этой связи мы не можем говорить об *инварианте*, а только о *вариативности* просодических единиц речи. Как уже отмечалось выше, логика построения и производства монологического текста в двух видах речевой деятельности композиционно упорядочена и подчинена продуцированию главной мысли. Отдельные высказывания (*Jimmy: I was the only one who cared* или в спонтанном монологе: ... *Who knows what love is really now, | and who knows what it's got to do with marriage*), которые другими исследователями могли бы быть рассмотрены как содержащие АВ (акцентное выделение – по Т.М. Николаевой), нами трактуются как *эмфатические*, которые, во-первых, не нарушают стройности обоих видов монолога, а, во-вторых, в рамках связного текста их ядерные лексемы даже не соотносятся с ключевыми или тематическими словами и поэтому никак не представлены в просодической решетке, на просодическом уровне цементирующей весь монологический текст. Кроме того, использование вышеприведенных фонетических средств акцентуации обеспечило, как показало настоящее исследование, реализацию таких особенностей сценической речи, как *разговорность*, *выразительность* и *действенность*, а также таких особенностей спонтанной речи, как *непринужденность* и *аффективность*.

Возвращаясь к процитированному ранее наблюдению А.А. Стриженко о большей свободе фонетического поведения в спонтанной речи, чем в сценической, отметим, что возможности для вариативности просодических средств в спонтанной речи действительно большие, однако арсенал этих средств у каждого из информантов достаточно ограниченный и определяется уже рассмотренными выше факторами. В целом же, используемые говорящим просодические средства способствуют формированию *общего коммуникативного содержания высказывания, обеспечивающего передачу как его смысла, так и логико-модальных значений языковых единиц*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа, которая представляет собой исследование просодии текста, базируется на учении о стилевой дифференциации языка и фоностилях, а также на учении о тексте и его категориях. Многоаспектное изучение текста позволило автору исследовать вопросы порождения текста (психолингвистический подход), выявить единицы информативно-смыслового и прагматического уровней – тематико-смысловые центры и экспрессивно выделенные участки текстов (коммуникативный подход), изучить вопросы воздействия на адресата (прагматический подход), рассмотреть основную единицу текста – диктему (текстовый подход), обладающую функциями номинации, предикации, тематизации и стилизации (в свете теории уровневой структуры языка М.Я. Блоха).

В рамках настоящего исследования был проведен фоностилистический анализ сценических (театральная и кинематографическая версии) и спонтанных монологов, в результате которого было установлено, что просодия наравне с лексико-грамматическими средствами способна создавать определенную стилистическую специфику монологического текста. Так, некоторыми такими особенностями *сценической монологической речи*, использующими определенный набор просодических средств ее оформления, стали, во-первых, *разговорность*, в создании которой с просодической точки зрения наибольшее значение имели параметры тонального уровня, скорости изменения тона и скорости произнесения; во-вторых, ее *нормативность*, которая проявлялась в общей

четкости тональных характеристик и нормативной скорости произнесения; в-третьих, это *выразительность*, наибольшую значимость в создании которой имели такие параметры, как скорость и громкость произнесения, а также тональные изменения (тональный уровень и тональный диапазон) и скорость изменения тона за счет своих модификаций; *действенность* сценической речи (ее действенный смысл) рассматривалась в качестве четвертой особенности сценической речи, причем, как стало ясно в ходе исследования, в значительной мере она передавалась тональными изменениями (вариативностью параметра тонального диапазона) и паузацией.

К фоностилистическим особенностям *спонтанной монологической речи* мы отнесли ее *неподготовленность и непринужденность* или *естественность*, в создании которой на фонетическом уровне решающее значение имели параметры громкости и скорости произнесения; в создании *аффективности* (эмоциональной окрашенности) спонтанной монологической речи как другой ее особенности наиболее релевантными были параметры тонального уровня, громкости произнесения, скорости изменения тона и скорости произнесения; *бытовой характер тематики* как третья особенность спонтанной монологической речи реализовывался параметрами тонального уровня, скорости изменения тона и громкости произнесения, что приводило к получению достаточно яркой и выразительной просодической картины рассматриваемых монологических текстов.

Как показало настоящее экспериментально-фонетическое исследование, просодические средства играют стилидифференцирующую роль, осуществляя делимитацию, выделенность, вызывая модификации тона, громкости и скорости произнесения и создавая, тем самым, определенную стилистическую специфику монологического текста.

Использование *диктемного подхода* при анализе текста дало возможность изучить *интонационные средства стилизации диктемы* и, соответственно, всего монологического текста в целом. К фонетическим средствам стилизации диктемы мы отнесли делимитацию, акцентуацию ключевых (тематических) слов, тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков текстов, а также композицию и темати-

ку монологов, местоположение диктемы в начале, в середине или в конце монолога, а также индивидуальный стиль говорящего, которые формируют различные способы просодического оформления диктемы и монолога.

Рассмотрение монологического текста на диктематическом уровне дало возможность осмыслить накопление фоностилистических характеристик в монологе от одной диктемы к другой (или на всех этапах его трехчастного построения) и выявить их набор в рамках всего монолога, тем самым относя монолог к одному или другому фонетическому стилю, а также изучить многообразие просодических характеристик монолога с учетом особенностей его реализации. Диктемный подход, как показало настоящее исследование, позволил осуществить изучение двух видов монолога (сценического и спонтанного) как воплощения одного вида текста, который благодаря просодическим особенностям приобрел различную стилистическую окраску. Фоностилистический анализ монолога, проводимый с учетом диктемного подхода, открывает большие возможности по углублению анализа текста с учетом совокупности факторов, оказывающих влияние на его стилизацию.

Мы понимаем, что предложенный анализ не является полным исследованием просодических свойств *диктемы*, однако проделанная работа, безусловно, дает представление об интонационных средствах ее стилизации и тематизации, наиболее типичной комбинаторике просодических средств, используемых в рамках каждой из рассмотренных тематических групп монологического текста с учетом композиционных особенностей текста.

ЛИТЕРАТУРА

Агроскина С.Н. К понятию «классической формы абзаца»
// Язык и стиль художественного текста. – Л., 1977.

Андреев Н.Д. Языковые стили и подъязыки в устной речи
// Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. – Горький, 1968.

Аристотель. Поэтика. – Л.: Академия, 1927.

Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М.: Просвещение, 1973.

Артемов В.А. Психология речевой интонации. – М., 1976. – Ч.1. – 76 с., Ч.2. – 87 с.

Архипова И.В. Языковые и внеязыковые средства изменения смысла текста в процессе его восприятия: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Майкоп, 2002.

Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Едиториал УРСС, 2004.

Ахутина Т.В. Исследование речевого мышления в психолингвистике. – М.: Наука, 1985.

Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – М.: Флинта; Наука, 2004.

Баранник Д.Х. К вопросу о разговорном стиле устной литературной речи // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. – Горький, 1968.

Баранник Д.Х. Устная монологическая речь: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Киев, 1970.

Барлас Л.Г. Текстовый аспект функционально-стилевой характеристики языка художественной литературы // Фун-

кциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация. Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь, 1986.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс. Универс: Рея, 1994.

Бахтин М.М. Проблемы речевых жанров // Собр.соч. – Т.5. Работы 40-х – 60-х гг. – М., 1996.

Белянин В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М., 1988.

Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе. – М., 2000.

Бернштейн С.И. Вопросы обучения произношению. Применительно к преподаванию русского языка иностранцам. – М., 1937.

Блакар Р.М. Язык как инструмент социальной власти // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М., 1987.

Блох М.Я. Диктема в уровневой структуре языка // Вопросы языкознания. – 2004. – № 4.

Блох М.Я. Теоретические основы грамматики. – М.: Высшая школа, 2004.

Блох М.Я. Идеи ученого в ретроспективе и перспективе // И.Р. Гальперин. Избранные труды. – М.: Высшая школа, 2005.

Блохина Л.П. Использование статистических методов для нахождения нормативного интонационного варианта// Проблемы теоретической и прикладной фонетики и обучение произношению. – М., 1973.

Блохина Л.П. Просодия как одно из средств формирования устных текстов // Тезисы докладов научно-методической конференции «Просодия текста». – М.: МГПИИЯ, 1982.

Блохина Л.П., Потапова Р.К. Методические рекомендации: Методика анализа просодических характеристик речи. – М.: МГПИИЯ, 1977.

Богданова Н.В. Живые фонетические процессы русской речи. – СПб: Фил. фак. СПбГУ, 2001.

Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск, 1992.

Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. – Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2001.

Большая советская энциклопедия (БСЭ). Т.30. – М.: Советская энциклопедия, 1978.

Бондарко Л.В. Фонология речевой деятельности. – СПб, 2002.

Брандес М.П. Стилистика текста. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФА-М, 2004.

Брудный А.А. Психологическая герменевтика. – М.: Лабиринт, 2005.

Брызгунова Е.А. О смысловозначительных возможностях русской интонации // Вопросы языкознания. – 1971. – № 4.

Брызгунова Е.А. Практическая фонетика и интонация русского языка. – М.: МГУ, 1963.

Брызгунова Е.А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. – М., 1984.

Бубнова Г.И., Гарбовский Н.К. Письменная и устная коммуникация: синтаксис и просодия. – М.: Изд-во МГУ, 1991.

Будагов Р.А. О сценической речи // Филологические науки. – 1974. – № 6.

Валгина Н.С. Теория текста. – М.: «Логос», 2003.

Васильев В.А. Учебное пособие по организации, проведению и анализу итогов экспериментального исследования по фонетике английского языка. – М., 1976.

Васильев В.А. Фонетика английского языка. – М.: Высшая школа, 1980.

Васильева А.Н. Курс лекций по стилистике русского языка. – М.: КомКнига, 2005.

Великая Е.В. Просодическая реализация смысловой структуры монолога в сценической и спонтанной речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994.

Вильчек Э.Э. Смысловая структура функциональных единиц устной монологической речи // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. – Киев, 1979.

Виноградов В.В. О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII–XIX вв. Известия АН СССР, ОЛЯ. В. 3. – М., 1946.

Виноградов В.В. Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания. – 1955. – № 1.

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.

Виноградов В.В. Исследования по русской грамматике. – М.: Наука, 1975.

Ворожбитова А.А. Теория текста: антропоцентрическое направление. – М.: Высшая школа, 2005.

Выготский Л.С. Мышление и речь. – М.; Л.: Соцэкгиз, 1934.

Выготский Л.С. Избранные психологические исследования. – М.: Изд-во Ак. пед. наук РСФСР, 1956.

Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок: Сборник научных трудов. – М., 1967.

Гаврилова З.Ф. Некоторые особенности монологического высказывания в диалогической речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1970.

Гайдучик С.М. Фоностилистический аспект устной речи: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Л., 1973.

Галочкина И.Е. Роль интонации в формировании прагматических типов высказывания: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1985.

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Едиториал УРСС, 2005.

Гвенцадзе М.А. Коммуникативная лингвистика и типология текста. – Тбилиси, 1986.

Гельгардт Р.Р. Рассуждения о диалогах и монологах в общей теории высказывания // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества. – Вып.1. – Калинин, 1971.

Глаголев Н.В. Приемы буржуазной манипуляции потребностями реципиента // Речевое воздействие: психологические и психолингвистические проблемы. – М., 1986.

Грамматика современного русского языка. – Ч. 1. – М., 1970.

Гумовская Г.Н. Ритм как универсальный закон построения языковых объектов. – М.: РИПО ИГУМО, 2002.

Гухман М.М., Семенюк Н.Н. О социологическом аспекте рассмотрения немецкого литературного языка // Норма и социальная дифференциация языков. – М., 1969.

Далецкий Ч. Риторика. Заговори, и я скажу, кто ты: Уч. пос. – М.: Омега-Л, 2004.

Долинин К.А. Об основных свойствах разговорной речи и некоторых синтаксических особенностях французской речи. – Горький, 1968.

Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. – М.: «ЧеРо»; «Юрайт», 2000.

Дридзе Т.М., Леонтьев А.А. Смысловое восприятие речевого сообщения. – М.: Наука, 1976.

Дубовский Ю.А. Анализ интонации устного текста и ее составляющих. – Минск, 1978.

Дубовский Ю.А. Анализ–синтез–анализ просодии устного текста и его составляющих: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Л., 1979.

Дубовский Ю.А. Просодические контрасты в языке: Уч. пос. – Симферополь: СГУ, 1983.

Ершов П.М. Технология актерского искусства. – М.: ВТО, 1959.

Жинкин Н.И. Механизмы речи. – М.: АПН, 1959.

Земская Е.Л. Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. – М., 1979.

Зимняя И.А. Экспериментально-психологическое исследование речевого высказывания (текста) как продукта говорения // Теоретические и экспериментальные исследования в области психологии и методики обучения ин. яз. – М., 1975.

Зимняя И.А. Предметный анализ текста как продукта говорения // Смысловое восприятие речевого сообщения. – М.: Наука, 1976.

Зимняя И.А. Психологические аспекты обучения говорению на иностранном языке. – М.: Просвещение, 1978.

Зиндер Л.Р. Общая фонетика. – Л., 1960.

Зиновьева Е.Н. Интонационная категория тона и ее реализация в спонтанной речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1995.

Ильенко С.Г. Синтаксические единицы в тексте. – М., 1983.

Карасик В.И. Язык социального статуса. – М.: Гнозис, 2002.

Каспранский Р.Р. Теория реализации и проблема нормы в фонетике // Нормы реализации. Варьирование языковых средств: Межвузовский сборник научных трудов. – Горький, 1984.

Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – Л., 1972.

Киселева Л.А. Вопросы теории речевого воздействия. – Л.: Изд-во Ленингр. университета, 1978.

Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980.

Кожина М.Н. О понимании стиля и места языка художественной литературы среди функциональных стилей. – Пермь, 1962.

Ковалев Г.А. О системе психологического воздействия (проблемы теории и практики). Сборник научных трудов. – М., 1989.

Косериу Э. Синхрония, диахрония и история // Новое в лингвистике. Вып. 3. – М., 1963.

Костомаров В.Г. Наш язык в действии. Очерки современной русской стилистики. – М.: Гардарики, 2005.

Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2001.

Крылова Л.В. Лингвистические особенности монологического высказывания в драме: Дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПИИЯ, 1979.

Крылова Л.В. Монолог как один из видов текста // Лингвистика текста. – Вып. 141. – М.: МГПИИЯ, 1979.

Крылова Л.В. Лингвистические особенности монологического высказывания в драме: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПИИЯ, 1980.

Крылова О.А. Лингвистическая стилистика. – Кн.1. – М.: Высшая школа, 2006.

Крысько В.Г. Социальная психология. Курс лекций. – М.: Омега-Л, 2003.

Кубрякова Е.С. Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи. – М.: Наука, 1991.

Леонтьев А.А. К психологии речевого воздействия // Материалы IV Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. – М., 1972.

Леонтьев А.А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. – М.: Наука, 1969.

Леонтьев А.А. Понятие текста в современной лингвистике и психологии // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. – М., 1979.

Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.

Лосева Л.М. Межфразовая связь в текстах монологической речи: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Одесса: Одес. гос. ун-т им. И.И. Мечникова, 1969.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.

Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1977.

Львов М.Р. Основы теории речи. – М.: Изд. центр «Академия», 2002.

Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). – М.: Советская энциклопедия, 1990.

Макаров М.Л. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. – Тверь, 1998.

Малюга Е.Н. Функциональная прагматика межкультурной деловой коммуникации. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2008.

Маслов Ю.С. Об основных и промежуточных ярусах в структуре языка // Вопросы языкознания. – 1968. – № 7.

Минаева Л.В. Слово и речь: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М.: МГУ, 1983.

Морозов А.В. Психология влияния. – СПб: Изд-во «Питер», 2000.

Морозова Г.В. Понятие темпо-ритма сценического действия. – М.: МГИК, 1968.

Москальская О.И. Грамматика текста. – М., 1981.

Мурат В.П. Об основных проблемах стилистики. – М.: МГУ, 1957.

Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. – М., 1991.

Мыркин В.Я. Типы контекстов. Коммуникативный контекст // Филологические науки. – 1978. – № 1.

Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избр. статьи. Письма к родителям. – М.: Сов. композитор, 1975.

Николаева Т.М. Лингвистика текста: современное состояние, синтаксис и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 8. – М., 1978.

Николаева Т.М. Фразовая интонация славянских языков. – М., 1979.

Николаева Т.М. Семантика акцентного выделения. – М., 2004.

Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. – М., 1983.

Ножин Е.А. Логика рассуждения и логика изложения в организации текста (на материале ораторской речи) // Смысловое восприятие речевого сообщения. – М.: Наука, 1976.

Норман Б.Ю. Синтаксис речевой деятельности. – Минск: Вышэйшая школа, 1978.

Носова Г.И. Реализация основных интонационных контуров в спонтанной речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1975.

Носенко Э.Л. Особенности речи в состоянии напряженности. – Днепропетровск: Изд-во Днепропетр. ун-та, 1975.

Нушикян Э.А. Взаимодействие семантико-синтаксической и просодической структуры экспрессивного текста // Функциональная значимость фонологических единиц разного уровня. Материалы межвузовской конференции. – Иркутск, 1992.

Общая и прикладная фонетика. – М.: МГУ, 1997.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1997.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 2005.

Овшинева Н.Л. Интегральная модель восприятия речи. – Элиста, 1997.

Одинцов В.В. Структура публичной речи. – М.: Знание, 1976.

Орлов А.Б. Личность и сущность: внешнее и внутреннее Я человека // Вопросы психологии. – М., 1995. – № 2.

Орлов Г.А. Современная английская речь. – М.: Высшая школа, 1991.

Петрова А.Н. Сценическая речь. – М.: Искусство, 1981.

Пищальникова В.А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. – Барнаул, 1984.

Потапова Р.К. Речь: коммуникация, информация, кибернетика. – М.: Едиториал УРСС, 2003.

Прохоров Ю.Е. Русское коммуникативное поведение. – М., 2004.

Психология. Словарь. – М., 1990.

Радзиевская Т.В. Прагматические противоречия при текстообразовании // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. – М.: Наука, 1990.

Родионова О.С. Интонационная подсистема – компонент системы языка. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2001.

Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – М., 1946.

Румянцев М.К. Время звучания слога в тональных языках // Материалы коллоквиума по экспериментальной фонетике и психологии речи. – М., 1966.

Русская разговорная речь. – М.: Наука, 1973.

Сазонов С.В. К вопросу о критериях оценки верификации текстов // Речевое воздействие: психологические и психолингвистические проблемы. – М., 1986.

Сапняк В.Л., Шитова В.В. Семь лет в театре. Телевидение и мы. – М.: Искусство, 1968.

Светозарова Н.Д. Просодическая организация высказывания и интонационная система языка: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Л., 1983.

Скребнев Ю.М. Общелингвистические проблемы описания синтаксиса разговорной речи: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М., 1971.

Скребнев Ю.М. Очерк стилистики. – Горький, 1975.

Скребнев Ю.М. Языковая и субязыковая норма // Нормы реализации. Варьирование языковых средств: Межвузовский сборник научных трудов. – Горький, 1984.

Скребнев Ю.М., Кузнец М.Д. Стилистика английского языка. – Л., 1960.

Сметанников П.Г. Психиатрия. Краткое руководство для врачей. – СПб, 1995.

Смирницкий А.И. Объективность существования языка. – М.: МГУ, 1954.

Солганик Г.Я. Стилистика текста. – М.: Флинта; Наука, 2005.

Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики. – М., 1933.
Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. – Т. 3. – М.: Искусство, 1954–1961.

Степанов Г.В. Несколько замечаний о специфике художественного текста // Сборник научных трудов. МГПИИЯ. – Вып. 103. – Лингвистика текста. – М.: МГПИИЯ, 1976.

Стриженко А.А. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в современной драматургии: Дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПИИЯ, 1972.

СЭС РЯ. – М., 2003.

Тарасов Е.Ф. Психологические и психолингвистические аспекты речевого воздействия // Речевое воздействие: психологические и психолингвистические проблемы. – М., 1986.

Теоретическая фонетика английского языка. – М.: Высшая школа, 1991.

Тихонова Р.М. Некоторые особенности просодической организации чтения монологического текста и спонтанного монолога-рассказа: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1980.

Топорков В.О. Станиславский на репетиции. – М.: Искусство, 1950.

Торсуев Г.П. Фонетика английского языка. – М., 1950.

Торсуева И.Г., Сержан Л.С. Смысловое членение и интонационная структура единиц связного текста // Лингвистика текста. Материалы научной конференции. – Ч. II. – М., 1974.

Ушакова Т.Н. Проблема внутренней речи в психологии и физиологии // Психологические и психофизиологические исследования речи. – М.: Наука, 1985.

Фаенова М.О. Обучение культуре общения на английском языке. – М.: Высшая школа, 1991.

Филиппов К.А. Лингвистика текста. Курс лекций. – СПб: Изд-во С.-П. – М. 1974.

Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.

Фомиченко Л.Г. Просодическая реализация коммуникативных функций сообщения и воздействия в английской монологической речи: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1985.

Фомиченко Л.Г. Когнитивная модель просодических интерферируемых систем. – Волгоград, 1996.

Фонетика спонтанной речи. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988.

Фрейдина Е.Л. Публичная речь и ее просодия. – М.: Прометей, 2005.

Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации. – Рига: Зинанте, 1974.

Чаковская М.С. Текст как сообщение и воздействие. – М., 1986.

Черемисина Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. – М., 1982.

Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. – М.: КомКнига, 2005.

Чистович Л.А., Кожевников В.А., Алякринский В.В. и др. Артикуляция и восприятие. – М.; Л.: Наука, 1965.

Чистякова Г.Д. Смысловая структура текста как определяющий фактор его понимания // Семантика, логика и интуиция мыслительной деятельности. – М.: Педагогика, 1979.

Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. – М., 1958.

Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. – М., 1959.

Щерба Л.В. О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании. Известия АН СССР, отд. общ. наук. В. 1. - 1931.

Щерба Л.В. Фонетика французского языка. – М., 1953.

Щерба Л.В. Фонетика французского языка. - М., 1957.

Щерба Л.В. Очередные проблемы языковедения // Языковая система и речевая деятельность. – Л.: Наука, 1974.

Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера. – М.: Художественная литература, 1936.

Якубинский Л.П. О диалогической речи. Сборник статей / Под ред. Л.В. Щербы. – Петроград: Изд-во фонетического ин-та, 1923.

Abercrombie, D. Elements of General Phonetics. – Edinburgh: EUP, 1980.

Blommaert, J. Discourse. – Cambridge: CUP, 2005.

Bing, J.M. Aspects of English Prosody. – New York; London: Garland, 1985.

Bolinger, D. Intonation and its Parts: Melody in Spoken English. – Stanford: SUP, 1986.

Bolinger, D. Intonation and its Use: Melody in Grammar and Discourse. – Stanford: SUP, 1989.

Brandt, G. Modern Theories of Drama. – Oxford: OUP, 1998.

Brown, P., Fraser, C. Speech as a Marker of a Situation // Social Markers in Speech. – Cambridge: CUP, 1979.

Crystal, D. Prosodic Systems and Intonation in English. – Cambridge: CUP, 1969.

Crystal, D., Davy, D. Investigating English Style. – London: Longman, 1969.

Crystal, D. Encyclopedia of the English Language. – Cambridge: CUP, 2000.

Cruttenden, A. Intonation. – Cambridge: CUP, 1986.

Dijk, V.T. Text and Context. Exploration in Semantics and Pragmatics of Discourse. – London: Longman, 1977.

Esslin, M. The Field of Drama. – London: Methuen Publishing Ltd, 1988.

Eyre, R., Wright, N. Changing Stages. – London: Bloomsbury, 2001.

Fairclough, N. Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language. – London: Longman, 1995.

Fromkin, V.A. The Non-Anomalous Nature of Anomalous Utterances // Speech Errors as Linguistics Evidence. – The Hague: Mouton, 1973.

Garret M. Levels of Processing in Sentence Production // Language Production, vol. 1. Speech and Talk. - London: Academic Press, 1980.

Gee, J.P. An Introduction to Discourse Analysis. – London: Routledge, 2002.

Gimson, A. An Introduction to Pronunciation of English. – London, 1962.

Gimson, A. An Introduction to Pronunciation of English. – London, 1970.

Halliday, M.A.K. A Course in Spoken English: Intonation. – London: OUP, 1970.

Halliday, M.A.K. Spoken and Written Language. – Oxford: OUP, 1990.

Halliday, M.A.K. Intonation and Grammar in British English. – The Hague. – Paris: Mouton, 1967.

- Jones, D.* The Pronunciation of English. – London: CUP.
- Kempen, G.* Sentence Construction by a Psychologically Plausible Formulator // Recent Advances in Psychology of Language: Formal and Experimental Approaches. – New York: Plenum Press, 1978.
- Larthomas, P.* Le Language Dramatique. Sa Nature, Ses Procèdes. – Paris: Colin, 1972.
- Laver, J.* The Production of Speech // New Horizons in Linguistics. – Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Levelt, W., Maassen, B.* Lexical Search and Order of mention in Sentence Production // Crossing the Boundaries in Linguistics. – Dordrecht: Reidel, 1981.
- Meyer-Dinkgrafe, D.* Approaches to Acting. – London: Biddle Ltd, 2001.
- O'Connor, J.D., Arnold, G.F.* Intonation of Colloquial English. – London: Longman.
- O'Connor, J.D.* Phonetics. – Harmondsworth: Pelican Books, 1973.
- McIntosh, A., Halliday, M.A.K.* Patterns of Language. Papers in General, Descriptive and Applied Linguistics. – London: Longman, 1966.
- Roach, P.* English Phonetics and Phonology. – Cambridge: CUP, 2004.
- Slama-Cazacu, T.* Language and Context. – The Hague: Mouton, 1961.
- Thornbury, S.* Beyond the Sentence. – Oxford: Macmillan Publishers Ltd, 2005.
- Verdonk, P.* Stylistics. – Oxford: OUP, 2003.
- Wardhaugh, R.* Proper English. – Oxford: Blackwell, 2000.
- Wells, J.C.* English Intonation. An Introduction. – Cambridge: CUP, 2007.
- Yakubovich, V.* An Introduction to English Phonetics and Phonology. – Pyatigorsk: PGLU, 2001.

Великая Елена Васильевна
Просодия в стилевой дифференциации языка

Ответственный за выпуск — А. Малахова
Оригинал-макет — М. Плотников
Обложка — М. Плотников

ГНО Издательство «Прометей» МПГУ
Лицензия ЛР № 020457 от 22 июля 1997 года
129164, г. Москва, ул. Кибальчича, д. 6, стр. 2
Тел.: (495) 683-15-65
E-mail: prometey-mpgu@mail.ru

Подписано в печать ??.2009.
Объем 16 п.л. Гарнитура SchoolBookC
Формат 60 x 90/16, Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии
Издательства «Прометей» МПГУ
129164, г. Москва, ул. Кибальчича, д. 6, стр. 2
Тел.: (495) 683-15-65