

М.Я. Блох, Е.В. Великая

Просодия в стилизации текста

**Москва
2011**

ББК
В

Рецензенты:

доктор филологических наук, проф. Т.Г. Попова
доктор филологических наук, проф. Е.Л. Фрейдина

М.Я. Блох, Е.В. Великая

Просодия в стилизации текста. – М.: «Прометей» МПГУ, 2011. – 120 с.

ISBN

Монография посвящена изучению звучащего английского монологического текста в двух видах его реализации: сценическом и спонтанном монологе. В ходе экспериментально-фонетического исследования раскрывается роль просодии как фактора формирования стилистического аспекта текста, действующего в органической связи с факторами лексико-семантическим и грамматическим. При этом демонстрируется строевой статус диктемы как основной тематизирующей и стилеформирующей единицы текста, создаваемой предложениями; являясь главной единицей членения текста, диктема оказывается и главной единицей текстовой просодии, реализующей тоново-паузационное выделение диктемы вместе с выражением существенных коммуникативно-значимых смыслов.

Для лингвистов, филологов широкого профиля, преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов и всех тех, кто желает расширить свое представление о строе текста на примере английского языка.

ISBN

Блох М.Я., Великая Е.В., 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Глава 1. Текст в его отношении к языку. Диктема как основная единица текста	8
1.1 Текст и его смысловая структура. Диктема - элементарный текст.....	8
1.2. Монологический текст. Лексико-грамматические особенности сценического и спонтанного монолога.....	21
Глава 2. Стилиевая дифференциация языка	42
2.1. Стили языка и стили речи. Функциональные стили и фонетические (интонационные) стили	42
2.2. Фоностилистические особенности сценического и спонтанного монолога	52
Глава 3. Просодические средства стилиеформления диктемы и текста ...	78
3.1. Диктема как основная просодическая единица строя звучащего текста. Просодические маркеры ее стилизации	78
3.2. Просодия индивидуализации образа	99
Заключение	110
Литература	112

ПРЕДИСЛОВИЕ

Некоторые ключевые понятия теории текста

Предлагаемая монография посвящена изучению интонационного оформления современной английской сценической речи в сопоставлении с речью спонтанной, посредством которой осуществляется обычное, бытовое общение людей – носителей английского языка. Фактическим материалом анализа служат, с одной стороны, видеоспектакли и художественные видеофильмы, а с другой – звукозапись актов живого общения (спонтанные выступления информантов по предложенной тематике).

В качестве непосредственного предмета анализа избрана диктема в своем первоначальном звуковом воплощении. *Диктема* – элементарная тематическая и стилеоформленная единица текста, формируемая предложениями. Актуальность такого подхода к изучению текста вытекает из того, что ничто иное как диктема является изначальным строительным материалом для текста, будучи его молекулой. Диктема – это микротекстовое образование со своим зачином, разработкой, исходом, вместе с соответствующими градациями интенсивности, сюжетными взлетами и падениями, информационными выделениями, логическими сбоями и выравниваниями и всем тем, что делает речь речью, – но речью элементарного объема, а потому легко обозримой и фиксируемой.

Любая теоретико-исследовательская работа выполняется на некотором понятийном основании. Само собою понятно, что чем более четко определено основание исследования и его принципиальные предпосылки, чем более последовательно эти предпосылки применяются в ходе эксперимента и толкования данных эксперимента, тем продуктивнее и убедительнее представляются результаты всего исследования. Ключевыми понятиями настоящей работы являются, прежде всего, сами понятия текста, просодии и стилизации, указанные в ее заглавии, а вместе с ними такие общие понятия, как интонация, стиль, фоностиль, жанр, монологическая и диалогическая речь. Рассмотрим эти понятия в рабочих и возможно более ясных формулировках, нацеленных на использование в актуальных контекстах проводимых нами наблюдений. Это рассмотрение представляется особенно важным на фоне массы разночтений в толкованиях понятий, которые (толкования) мы не можем оставить неотмеченными при обработке соответствующих фактов изучаемого материала.

Начнем с понятия *текста*, находящегося в самой гуще теоретических дискуссий. Главными лексиколами лексемы «текст» (лексикола – словоупотребление в обобщенном варианте значения, «лексико-семантический вариант») являются следующие четыре: 1) текст как письменно представленная речь; 2) текст как разворачивающаяся речь в обоих воплощениях – и письменном, и устном; 3) текст как целое речевое произведение; 4) текст как речь, отражающая некоторую тему. Сама речь, фигурирующая в приведенных определениях, понимается нами как последовательность мыслей, выраженных языком.

Из приведенных определений текста существенными для нашего исследования являются третье и четвертое, образующие, по сути, единое широкое определение. С точки зрения строгости выделения предмета предпочтение следует отдать четвертому определению: оно является более актуальным в том отношении, что допускает существование текста как такового не только в законченном, но также и в незаконченном виде. В самом деле, если некоторое произведение осталось незаконченным (автор решил его не заканчивать или каким-либо образом утерял возможность его закончить) или оно является еще не законченным, находясь в стадии создания, – так что же, оно не достойно называться «текстом»? Как видим, если из четырех определений выбрать только одно, существенное для нас, то это будет именно четвертое определение – четвертая лексикола: *текст* есть *тематически выделенная речь* как письменная, так и устная.

На этом этапе дефиниционного рассуждения повторяем данное выше определение диктемы. *Диктема – элементарная тематическая и стилеоформленная единица текста, формируемая предложениями.* Перефразируем это определение в терминах структуры и функций: диктема – элементарная сегментная единица текста, формируемая предложениями и выполняющая четыре основные знаковые функции: ситуативную номинацию, обобщенную предикацию, смысловую тематизацию, коммуникативно-адаптивную стилизацию. Уточняющие определения можно продолжать до бесконечности, соблюдая единственное и незыблемое условие: определение должно удовлетворять своему назначению строгого выделения (опознавания) предмета по существенному признаку. Это условие требует от определения четкости, ясности (недвусмысленности) и компактности. Несоблюдение хотя бы одного из приведенных требований делает определение негодным.

Теперь определим просодию. Учтем при этом, что базой определения просодии должна служить интонация, которая по внутреннему толкованию термина обозначает тон (звучание) голоса и его движение в процессе произнесения речи, то есть в процессе устного речеобразования. Итак, мы явочным порядком определили интонацию. Следовательно, определение просодии должно идти по линии ограничения содержания понятия интонации. Даем это ограничительное определение:

Просодия есть голосовое звучание высказывания в категориально существенных параметрах. Этими параметрами служат мелодия в фиксированных признаках, ритм в фиксированных признаках, интенсивность, темп, тембр – все в фиксированных признаках. Перечень параметров остается открытым для последующих исследований. В качестве цельного элементарного высказывания, в рамках которого выделяется просодия (просодическая модель) в единстве всех своих конститутивных признаков, как показывает проведенное исследование, оказывается диктема.

Определим стиль и стилизацию. Основные лексикола лексемы стиля: 1) совокупность характеристик текста, определяющих его выразительность (при толковании выразительности как впечатляющей силы); 2) совокупность

характеристик любого рукотворного предмета, определяющих его впечатляющую силу (ср. стиль интерьера, стиль прически, стиль одежды и т.д.); 3) совокупность характеристик некоторой деятельности (ср. стиль поведения, стиль руководства, стиль производства и т.д.); 4) совокупность характеристик рода и вида искусства разных отраслей (стиль трагедии, стиль летописи, стиль пейзажа, стиль камерной музыкальной пьесы и т.д.).

Из четырех приведенных типических лексикул рассматриваемой лексемы мы выбираем первую как существенную для нашего анализа. Что касается четвертой – совокупность характеристик разновидности искусства, то она вторгается в компетенцию жанра и может быть оценена как широкое понятие стиля. Именно в этом качестве выступает понятие стиля в терминологической номинации «функциональный стиль», которое в точности соответствует терминологической номинации «жанр». *Стиль как таковой – выразительная характеристика текста, жанр – целеполагающая характеристика текста.*

Что касается стилизации, то по внутреннему определению понятия это формирование стилистического своеобразия чего бы то ни было (см. вышеприведенные четыре лексиколы стиля), но для нас, непосредственных исследователей, это формирование выразительных характеристик текста. А поскольку текст мыслится нами в диктомном расчленении, то мы подчеркиваем, что элементарной единицей стилизации текста служит диктема как микротематическое высказывание, стилизованное (снабженное стилистическими характеристиками) по определению.

Определение понятия *фоностиль* (как и фоностилизация) прямо и непосредственно вытекает из определений, приведенных и рассмотренных выше. Фоностиль есть жанрово определенный стиль звучания текста. Соответственно, фоностилизация есть формирование такого звучания.

В заключение нашего дефиниционного рассуждения остановимся на понятиях *монологической* и *диалогической речи*.

В соотношении монологической и диалогической речи сложнейшим образом скрестились диалектически противопоставленные аспекты. Это соотношение само может служить живой иллюстрацией языковой диалектики как таковой. У нас нет возможности детально анализировать указанное соотношение; для начала укажем на главное ее противоречие: речь производится лишь одним говорящим, то есть единой языковой личностью, а общение предполагает как минимум две личности, причем их реплики составляют единую последовательность мыслей, распределенных между вызовами и отзовами. Следующее противоречие: все коммуниканты в акте общения говорят на одном языке, но каждый из коммуникантов фактически употребляет как средство общения свой собственный язык-идиолект, не являющийся идентичным (поскольку он индивидуален) языкам-идиолектам прочих коммуникантов. Еще одно противоречие: между репликами устанавливаются единосистемные семантико-синтаксические связи, которые надстраиваются над контактом разных языков-идиолектов. И еще следующее противоречие: диалог предполагает общение двух и более коммуникантов, а

в реальных текстах, художественных и нехудожественных, представлена диалогическая речь, сформированная одним единственным говорящим (то есть автором произведения, который, впрочем, может быть и коллективным – но выступающим в виде «единого источника текста»). Спрашивается – это диалог или монолог?

Перечисление диалектических узлов указанного соотношения можно продолжать и продолжать, как, впрочем, и давать их убедительное разрешение, действующее для ушей, которые слышат. Но в этой связке противоречий есть одно звено, которое затрагивает нас, исследователей стилизующей просодии текста, с особой силой вызова. Это противоречие касается не столько системы языка, сколько ее интерпретации. А состоит оно в том, что вся речь по весьма модному современному утверждению объявляется существенно диалогической, безотносительно к тому, является ли она формально монологом или диалогом. Диалогична якобы любая речь постольку, поскольку непременно к кому-то обращена и, следовательно, рассчитана на реальную или воображаемую реакцию.

Здоровый аспект указанного утверждения, в целом несостоятельного, заключается в том, что оно порождает продуктивную мысль. А эта мысль приходит к выводу, что в отмеченном утверждении неоправданно смешиваются две принципиально различных характеристики речи. Первая характеристика – по присутствующим сторонам общения: одностороннее общение (один говорящий в сторону слушающего) – монолог, двустороннее общение (два и более участников общения последовательно говорящих то в одну, то в другую сторону) – диалог. Разумных различий этой формулировки не существует и не может существовать. Вторая характеристика – по направлению адресации речи. Эта характеристика исходит из того, что речь всегда адресована – либо внешнему слушающему или читающему, либо внутреннему слушающему или читающему, то есть себе самому. Исходя же из истины языковой личности как носителя идиолекта, мы видим, что реально речь ведется лишь одним говорящим, с этой точки зрения представляя собой не диалог, а монолог. И это с совершенной четкостью раскрывается в диктемном строе текста: диктема существенно является принадлежностью монолога, и в принципе не может в ходе диалога быть расчлененной на две единицы («полуединицы») вне транспозиционного употребления; иными словами, реплики диалога строятся лишь цельными диктемами, собираемыми актом общения в диалогические единства.

Таким образом, сама действительность языка толкает авторов к тому, чтобы подвергнуть просодико-диктемному анализу именно монологический текст, органически отвечающий собственному, единоличностному действию идиолекта как первичного воплощения системы языка во всей ее конкретности.

М.Я. Блох

Глава 1. Текст в его отношении к языку. Диктема как основная единица текста

1.1. Текст и его смысловая структура. Диктема – элементарный текст

Текст в качестве тематически целенаправленной речи привлек внимание мыслителей едва ли не с самого зарождения цивилизации в античном мире. И это неудивительно: ведь именно в форме этого текста, то есть в форме тематизированной речи – будь она первоначально устной, а по прошествии тысячелетий также и письменной – выражаются все движения человеческого интеллектуального сознания. Тех движений сознания, конечным результатом которых является совокупность сведений о мире и его обитателях; сведений, добытых и непрерывно приумножаемых человеком, являющимся мирским созидателем конкретной реальности своего коллективного существования.

Текст изучался древними мыслителями в свете разных понятийных систем своего времени: в свете учения о логике (текст суждений и умозаключений), в свете учения о риторике (текст, обращенный к коллективному слушающему, включая приемы выразительного воздействия), в свете учения о художественной речи (текст эстетического воздействия, преимущественно поэтический), в свете учения о форме слов и их соединения в речь (текст «малых речей», то есть предложений в их формословном составе).

Следовательно, упрямо повторяемое лингвистами сегодняшнего утверждение о том, что современная наука о языке, «ставшая антропоцентрической», «наконец» обратилась к речи, к тексту, к тому, что называется реальным процессом общения, преодолев узкие рамки слова и предложения, якобы наложенные на язык «традиционной лингвистикой», – такое утверждение является не более, как отклонением от истины, облеченным в непререкаемо-авторитетную форму изложения.

Истина же состоит в том, что современная наука в своих основах является непосредственным преемником и продолжением предшествующего знания, со всей четкостью проводя в своей области исследования давно намеченную линию антропоцентризма, а вместе с ней и давно намеченную линию текстологии или дискурсологии (назовем теорию текста именно так, рационально расширив содержание понятия, стоящего за термином). Преемственность выражается в том, что средствами разных современных дисциплин, интегрированных в учении о тексте (тексте-дискурсе), развиваются поименные выше античные антропоцентрические учения: теория логики, теория риторики, теория поэтики, теория грамматики.

Указанные теории находят выражение в глубинных основах современных дисциплин, относящихся либо прямо и непосредственно к сфере языка как системы, либо к сферам, пограничным с языком или так или иначе затрагивающим разные стороны языка. Таковы дисциплины, кроме системного языкознания – непреложного и непреходящего корня научного представления языка – прагматическая лингвистика, семиотическая

лингвистика, математическая лингвистика, психологическая лингвистика, социологическая лингвистика, когнитивная лингвистика, культурологическая лингвистика, переводческая лингвистика, терминологическая лингвистика и некоторые другие дисциплины более частных направлений, затрагивающие язык и его использование в различных областях деятельности.

Что касается изучения текста как такового, то он представлен различными теориями и областями науки в трех главных аспектах: во-первых, категориальном, во-вторых, информационном, в-третьих, регуляционном.

Ближе всего к коренному системному языкознанию находится разработка категориального аспекта текста. Такая разработка реализуется прежде всего в исследованиях, известных под названиями «грамматика текста» и «синтаксис текста». За ней следует поставить разработку информационного аспекта текста. Эта разработка осуществляется в рамках жанрово-стилевых, когнитивных, социологических и семиотических исследований. Регуляционный аспект текста разрабатывается прежде всего прагматикой и, вместе с ней, культурологией.

Каждое из указанных направлений изучения текста намечает общее представление о тексте в собственных терминах. Таким образом, текст в единстве своих многочисленных аспектов получает совокупную характеристику на взаимно-дополнительной основе. А именно, для грамматики текста это речевое произведение, отличающееся цельностью и связностью; для лингвокогнитологии это дискурс, являющийся последовательностью номинаций, «погруженных в жизнь». Для жанрово-стилевого направления исследований это речевая последовательность, реализующая аспекты информативности и воздействия. Для лингвопрагматики это последовательность высказываний говорящего/пишущего, направленная на получение соответствующей реакции со стороны слушающего/читающего.

Нетрудно видеть, что все эти характеристики имеют общую основу, состоящую в том, что текст либо явочным (имплицитным, не названным), либо прямо названным порядком понимается прежде всего в виде последовательности мыслей, объединенных целостным содержанием, отражающим или выражающим некую общую идею, или тему, или замысел, или нечто подобное, как бы его ни именовать.

Из трех вышеозначенных аспектов текста (категориальный, информационный, регуляционный) наша особая забота отдается категориальному аспекту. Последовательное раскрытие этого аспекта в терминах своеобразных «грамматических категорий текста» осуществлено профессором И.Р. Гальпериным. Надо сказать, что по букве и духу, что выделено в качестве «грамматической категории текста» (а в сокращенном узусе просто «категории текста»), никоим образом не соответствует терминологически представленной «грамматической категории», поскольку собственно грамматическая категория имеет строго оппозиционно основу, каковой «категория текста» на данном этапе анализа начисто лишена. Функциональная природа «категории текста» состоит в том, что она

формулирует требование к «хорошему тексту», к тексту, выполняющему свою коммуникативную задачу адекватно содержательно-целевой установке. Приведенная необходимая коррекция понятия, однако, отнюдь не лишает теорию категорий текста своей кардинальной познавательной ценности. Более того, коррекция указывает на простейшую процедуру введения оппозиционного аспекта в вычленение категорий текста по принципу отрицания положительного значения (сильного члена оппозиции) в рамках каждой из выделенных категорий: связность – отсутствие связности, цельность – отсутствие цельности, завершенность – отсутствие завершенности и т.д. по всему спектру вычлененных категорий. В результате мы имеем «плохой текст», противопоставленный «хорошему тексту».

Итак, обратимся к теории категорий текста И.Р. Гальперина. Эта теория последовательно изложена в известной монографии ученого «Текст как объект лингвистического исследования» [Гальперин 2005]. 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» (Смирницкий А.И.), предикативно-оформленной единицей сообщения признается предложение. 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. В рамках *теории уровневой структуры языка* или *теория диктемного строя текста* различается 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. (Седьмой уровень, выходящий за рамки языка, - это уровень развернутого текста.) 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. Понятие диктемы преобразует понятие сверхфразового единства или «сложного синтаксического целого» (Г.Н. Пospelов), выработанное в отечественном языкознании в 40-х гг. 20 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. Вне диктемы текст как непосредственный продукт речевой деятельности не существует и существовать не может. В равномерно разворачивающемся письменном монологическом тексте диктема, как правило, представлена абзацем. В устной монологической речи диктема отграничивается диктемно-долгой паузой и диктемно-финальным тоном. В диалогической речи диктема представлена репликой. 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 можно отнести 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 - имплицативное. 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* 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 выдержан 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 современного 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 перерасти 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) - 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].

Вопросами 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 внутренней); 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 понятие текстовой категории остается недостаточно дефинированным. *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 2006:226]. 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 рассказ), 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 (В.В. Виноградов, И.Р. Гальперин, Г.Я. Солганик, М.Н. Кожина, И.В. Арнольд, Н.С. Болотнова, В.П. Белянин 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) отсутствие/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, более 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]. Эти тексты также различаются и по функции – коммуникативно-информационной (нехудожественные тексты) и коммуникативно-эстетической (художественные тексты).

Монологический текст как фрагмент языка, отмечает К.А. Филиппов, 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 выделяют 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 комплексное коммуникативное языковое образование, имеющее 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, и другие авторы]. *Спонтанный монолог* представляет собой автоматический тип речи. Формально-структурное членение, свойственное для анализа письменного текста, в данном типе устной речи приобретает вид *интонационного членения*, по которому синтагме в спонтанной речи соответствует *интонационная группа* (денотематический уровень) 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. 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 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» [Там же]. 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. Общим 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 «*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».

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 взаимосвязанную цепочку интонационных групп, фраз и диктем, выражающую смысловые отношения, которые и обеспечивают фонетическое единство. Последовательность *интонационных групп*, в совокупности функционирующих как относительно автосемантическое единство, образует *фразу*, которая, в свою очередь, *интегрируется* или является ингредиентом *диктемы* или «тематического микротекста» (в понимании Ю.А. Дубовского). Опираясь на понятие «диктемы» как основной просодической единицы строя звучащего текста и опираясь на определение Ю.А. Дубовского, данное им для фоноабзаца, а также перефразируя и дополняя его, мы устанавливаем, что *фонодиктема* (диктема в звучащем тексте) – это минимальная топикальная, иерархически предельная семантико-просодическая единица устного текста, способная адекватно репрезентировать модель просодической структуры определенного текста в целом.

1.2. Монологический текст. Лексико-грамматические особенности сценического и спонтанного монолога

Одной из форм реализации коммуникативно-речевого акта является монолог. 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]. «Монолог – форма однонаправленного 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].

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.

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 думанье», произнося который актер «думает вслух». 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, заверщенное 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 богатство 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, действительному 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 ранее. Ведущей 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 мы рассматриваем информацию как соединение номинации и предикации. 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, происшедших, 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 информации 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. I can't go on. 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, как уже отмечалось, положена теория диктемного строя текста. Являясь минимальной единицей тематизации текста и носителем смысла, диктема обладает 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 законченными 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, разделения подлежащего и сказуемого:

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

во-вторых, разделения 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 more 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 указанных 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 фонодиктем. 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 пространная и ответственная, 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 фонодиктеме 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 откровенного 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 монолога, 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 фраза *can't* и тематико-смысловый 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 монологах 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 словоизменения:

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-смысловый 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 ever know all your life”*. Аналогичным образом построено завершение монолога полковника Редферна. Монологи Хелены из той же пьесы и лорда Горинга из пьесы Оскара Уайльда «Идеальный муж» завершаются сменой темы разговора в финальной диктете, 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 в идеале – 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.*

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 непременно 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 [Там же: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» [Там же:18], отличными от кодифицированного 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 *узальные 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. Сиротина, 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 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:

Kathie: *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 bother getting 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 анализе спонтанных монологов 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 auditors, 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 veritably 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 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 to happen 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-смысловый 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 their principles, 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 to happen 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, 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 представляем в виде *речевого произведения одного лица, характеризующегося информативностью, связностью, цельностью, композиционной упорядоченностью конституирующих его компонентов, подчиненных тематико-смысловому центру, завершеного в смысловом отношении и разворачивающегося в определенном времени и пространстве без предварительной подготовки.*

Глава 2. Стилиевая дифференциация языка

2.1. Стили языка и стили речи. Функциональные стили и фонетические (интонационные) стили

Стиль, по дефиниции, данной в Предисловии – это совокупность характеристик текста, определяющих его выразительность [с.5]. Слово «стиль» (лат. *stilus*, греч. *stylos* – первонач. «палочка с заостренным концом для письма на навощенной дощечке») в значении «манера письма, способ изложения, слог», как известно, было заимствовано из греко-латинской античности во все европейские языки и дало название дисциплине «Стилистика».

Стиль не содержится в системе языка в конкретном виде, в язык включены лишь средства стилизации высказываний. При этом, как мы видели, стилеоформление текста осуществляется через диктему как элементарную тематизирующую единицу текста.

Известно, однако, что в современном языкознании принято различать две группы стилей, называемых, соответственно, «стилями языка» и «стилями речи». Вокруг этого различения, как и вокруг самого определения понятия стиля вообще, в языкознании накопилось великое множество разночтений. Дискуссия о природе стиля, начавшаяся в отечественном языкознании после достопамятной Дискуссии по вопросам языкознания 1950 года, по существу, продолжается и поныне. Вот определения лексикол имени «стиль», приводимые в Лингвистическом энциклопедическом словаре (ЛЭС), а также принятые в качестве «само собою разумеющихся»:

- 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 исполнен данный коммуникативный акт или произведение [ЛЭС 1990:494], характерную манеру поведения, метод деятельности, совокупность приемов работы.
- 5) характер представления, формирования мысли в процессе общения.

Как видим, приведенные определения развиваются: с одной стороны,

стиль представлен в виде «разновидности языка», с другой стороны, в виде «нормы речи». Такая двойственность в подходе к понятию стиля как характеристике высказывания становится едва ли не общим местом в современном языкознании. Показательно в этой связи утверждение, гласящее, 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» [Мурат 1957:9].

Иное понимание различия между стилями языка и стилями речи состоит в признании разной степени своеобразия, интенсивности и частотности использования языковых средств выражения, то есть стилистических показателей в соответствующих текстах. Привычное, устоявшееся их использование отличает языковой стиль, а непривычное, неординарное использование отличает речевой стиль [Кожина 1962]. В указанном подходе к толкованию понятия стиля проступает понимание речевого стиля как сферы использования стилистических средств, заложенных в языке.

Сравним приведенные толкования понятия стиля с определением стиля, сформулированным В.В. Виноградовым: «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]. Сравним с этим пояснение А.И. Пешковского, приведенное в статье «Роль грамматики при обучении стилю»: «Мы будем разуметь под ним (стилем речи) пользование средствами языка для особых целей, добавочных по отношению к основной цели всякого говорения – сообщению мысли». Сравним со сказанным и утверждение Ю.М. Скребнева о том, что стиль «представляет собой совокупность дифференциальных признаков (а не признаков вообще)» [Скребнев 1975:55]. Легко видеть, что в приведенных формулировках проступает мысль о речевом стиле как наборе неких специальных элементов выражения, выработанных языком в ходе его развития и особым образом организуемых и комбинируемых в соответствующих сферах и ситуациях общения.

Таким образом мы и приходим к определению стиля, данному в вышеуказанном Предисловии. Из определения вытекает, что в системе языка как таковой не может содержаться стилей в готовом, конкретно выраженном виде как совокупностей характеристик готовых же текстов, определяющих их выразительность. И здесь нет никакой загадки. В самом деле, все свободные словосочетания, все предложения, наконец, все высказывания–диктемы, - весь этот набор элементов выражения есть речевая деятельность. Любой из указанных элементов создается в речи, в общении, по

соответствующим моделям языка. Того языка, о котором со всей резкостью заявляет А.А. Реформатский, что им можно владеть и о нем можно думать, но ни видеть, ни осязать, ни слышать его нельзя в прямом значении этого слова. Следовательно, формула «языковой стиль» в противопоставлении «речевому стилю» уместна лишь в смысле, *mutatis mutandis*, аналогичному смыслу «языковое предложение» в противопоставлении «речевому предложению» и т.д.

Как известно, в ходе пост-дискуссионного (после Дискуссии по вопросам языкознания 1950 года) рассмотрения проблем стиля, составившего свою собственную дискуссию, было развито понятие функционального стиля. Двумя видными учеными, сказавшими свое авторитетное слово в этой последней дискуссии, оказались В.В. Виноградов и И.Р. Гальперин. По определению В.В. Виноградова, *функциональный стиль* – 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]. Это определение перекликается с общим определением стиля, данным тем же автором и приведенным выше; указанное определение взято из сочинения В.В. Виноградова, относящегося к до-дискуссионному времени (1946 год). Как видим, понятие функционального стиля в этом определении, хотя и не названное в терминологической формуле «функциональный стиль», выступает гораздо более выпукло и конкретно, нежели в определении пост-дискуссионном. Но что особенно важно увидеть и отметить в обоих определениях, так это смешение понятий стиля и жанра, а точнее, подмена понятия стиля понятием жанра. Это ясно видно при внимательном прочтении дефиниционного представления жанра в Предисловии [с.6].

Чтобы различие стиля и жанра стало максимально четким и прозрачным, укажем на отношение этих типов выражения к аксиологии по оценочной шкале «хорошо - плохо». Различие состоит в том, что стиль может быть хорошим и плохим, в то время как жанр стоит в стороне от аксиологической оценочности и, следовательно, не может быть ни хорошим, ни плохим в собственном, внутреннем смысле. Стиль может быть разговорным и книжным, простым и витиеватым, вежливым и грубым и т.д., в то время как жанр может быть жанром делового письма, жанром интервью, жанром политических переговоров и т.д. [Блох 2010]. С другой стороны, следует различать, наряду с узким понятием и стиля, и жанра также и широкое понятие стиля, включающее оба узких понятия. Это соответствует фактическому узусу и оправдано составом дисциплины, изучающей и стили, и жанры. Эта дисциплина называется «стилистика» [Блох, там же].

Разные авторы устанавливают 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 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 эллиптических конструкций, 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, что в литературном произведении может восприниматься в качестве стилистического приема. 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 формальных и содержательных рамках языковой эстетики. Это значит, что язык народа существует в виде двух главных разновидностей, двух языковых систем, которые можно назвать, соответственно, «витальным (жизненным) языком» и «имагинальным (литературно-образным) языком». У обеих разновидностей, в совокупности составляющих единый язык народа, складывается своя система стилей и жанров [Блох 1999].

При все сказанном следует отметить, однако, что деление на функциональные стили в целом 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, 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 *фоностилистика*. 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 некоторым 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. Дубовский Ю.А. 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 2001:16]; Дубовский Ю.А. – «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 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 1990:530]. *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, например, выделяют восемь типов терминального тона: 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 *икал*: 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, тематических 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, которые включают как сегментные, так и супraseгментные средства. 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. Подход, которого придерживаемся мы в классификации фоностилей, учитывает тот факт, что некоторые экстралингвистические факторы (например, степень формализованности ситуации общения) проявляются на сегментном уровне, тогда как другие, например, цель высказывания – на супraseгментном уровне. Проводя исследования, главным образом, в области супraseгментной фонетики, мы в настоящее исследование пользуемся понятием «интонационного стиля» и опираемся на классификацию интонационных стилей, принятую на кафедре фонетики английского языка МПГУ, а именно: информационный, научный, публицистический, художественный и разговорный.

Рассмотрим кратко перечисленные интонационные стили. *Информационный*, который иногда называют «стилистически нейтральным», характеризуется преобладанием интонационных структур, используемых для передачи интеллективной информации. Это достаточно официальный интонационный стиль, 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 стиле*, 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 стиля) является убеждение адресата, установление контакта с аудиторией, привлечение внимания, эти интонационные структуры могут иметь индивидуальные и эмоциональные особенности. В *публицистическом стиле* 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* (точнее, «художественная речь»). Термин «стиль» употребляем в условном смысле, по традиции) 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 интонационный стиль, предполагающий, с одной стороны, стилизацию всех стилей, 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 интонационный стиль в особый наравне с другими. *Разговорный стиль* 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 (интонационные) 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 интонационный стиль 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).

2.2. Фоностилистические особенности сценического и спонтанного монолога

Известно, что коммуникация – явление многогранное. Для ее осуществления 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 коммуникации 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 (коллоквиальность)*, 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 подчеркнута 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 свойственную 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 подчеркнута 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, редуция, 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 Уортингом 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 подчеркнута обытовлена, житейски нейтральна, тогда как во втором примере она сгущена, 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 повторяемой дважды, как, например, в монологе Гольдберга, вследствие рамочной композиции, повторяемой дважды:

Goldberg: *That's why I've reached 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-смысловый 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. 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 языковых 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 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 1974], 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 необходимый 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, подчеркнута вялая артикуляция, незаконченность, неозвученность 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 2001:377]. 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 Уортингем 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 отмечают 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 Algy 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. 20 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, подчеркнута 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. 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 мысль продолжает 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 (стилилизацией) 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 противопоставления 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 лексемы 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 адекватном ситуации общения самовыражении.

Исследование соотношения выделенности тематико-смыслового центра и экспрессивно выделенных участков показывает, что тематико-смысловый 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-смысловый 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 дикте 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 фраза *can't go on*, лексема *suffering* и служебная фраза *can't* выражают тему невыносимых страданий человека и также выделены на просодическом уровне. Так, фраза *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 участка 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 аудиторов, 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 фонации, причем паузами выделялись и тематические (ключевые) слова, и наиболее значимые участки текста – вышеупомянутые экспрессивно 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 характерными 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 рече-смысловый уровни тесно переплетаются. К этому можно добавить, что на смысловом уровне обнаруживаются 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 являет 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. Фаеновой), 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. 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, считается *диктема*. 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 определенного количества диктем позволяет четко проследить за ходом изложения мысли, иерархией главной мысли (тематико-смыслового центра) и второстепенных мыслей.

С фонетической точки зрения важнейшим средством выявления 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. 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 самостоятельным, 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 внутренней 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 тематические отношения между конститuentами 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, чувству непосредственности впечатлений от общения с актерами, возможности общения, единения с сидящими в зрительном зале. Воздействие телеспектакля или видеофильма лишено вышперечисленных 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 (пространственно-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) 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 слоге (*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.

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 сообщающую. 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. Мы 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: а) неофициальный характер отношений между говорящими (нейтральные, близкие, дружественные и т.д.); б) установка на неофициальный характер сообщения (не лекция, не доклад, не выступление на собрании и т.д.); в) 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 ментальном 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. Аудиторами лексема *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 пт. 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 ее *эмоциональная окрашенность* [Скребнев 1971:11]. 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 шт. 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 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 аудиторам 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 auditors, 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 непереносимым 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, 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-смысловый центр в конце монолога и экспрессивно выделенный участок в середине монолога.

Тематико-смысловый 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 veritabily 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 они 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 перцептивном 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 лексеммы, 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 своеобразную 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. Просодические средства стилоформления диктемы и текста

3.1. Диктема как основная просодическая единица строя звучащего текста. Просодические маркеры ее стилизации

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). 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, раскрываются номинация, предикация, тематизация и стилизация.

В ходе экспериментально-фонетического исследования стало очевидным, что *интонационная стилизация диктемы*, 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 подтверждены 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:

- максимальная высота тона в интонационной группе или фразе (тональный уровень);
- повышение крутизны угла падения тона;
- максимальный тональный диапазон;
- повышение громкости на ядерном тоне по сравнению с предшествующими элементами (фоном) (динамический показатель);
- ускорение или замедление темпа речи по сравнению с фоном (в относительных единицах);
- разрыв шкалы (повышение тона перед значимой лексемой во фразе или интонационной группе);
- пауза, предшествующая ядерной лексеме;
- 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 высоким 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 не зависит, как показало исследование, от вида монолога и тематики, но находится в зависимости от его 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–обобщение) тематико-смысловый 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 диктете 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 диктете 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, 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 боль. 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 в данном 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 лексеммы 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 повышающаяся, что придавало высказыванию тон безапелляционности и уверенности в своей правоте.

В кинематографической версии сценических монологов в рамках данной композиционной схемы тематико-смысловый 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: он делится своими воспоминаниями о тяжелой болезни подруги. С трудом подбирая слова от переполняющих его чувств, он выражает сожаление по поводу того, что люди, которые нам дороги, которые нас любят и заботятся о нас, покидают нас так безвременно.

При расположении тематико-смыслового центра в середине монолога, во второй диктеме (*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 диктеме) 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-смысловый центр располагался в первой диктеме и повторялся с использованием ключевых слов и усиления идеи в финальной диктеме:

Katie: *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 средним 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, 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 с высоким 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:

Katie: *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:

Kathie: *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 со средним 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 диктеме 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:

Katie: *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):

Kathie: *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 значимым 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;

differ – противопоставление средней и высокой скорости произнесения в сочетании с низким нисходящим тоном.

В третьей тематической группе в основной части значимыми были параметры тонального диапазона (сужение) и скорости произнесения (ускорение темпа речи):

Katie: *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.

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

earn – противопоставление повышенной и средней громкости в сочетании с низким нисходящим тоном.

В просодическом оформлении *заклучения (заклучительной 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 заключения 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 заключительные диктемы представлены тематико-смысловым центром и экспрессивно выделенным участком, фонетический анализ которых приводился выше. Отметим только, что в обеспечении 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 *заклучения* 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:

Katie: *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.

Kathie: *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 диктетах *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 *заключения (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.

3.2. Просодия индивидуализации образа

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 широкого 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:

- a. структурирование информационного контента текста с целью выделения новой информации относительно уже имеющейся;

- b. определение коммуникативной функции предложения (утверждение, вопрос, восклицание и т.д.);
- c. передача модального оттенка звучания или коннотативного значения «отношения», а именно: удивления, раздражения, восторга, участи и т.д., причем одна фраза с использованием различных просодических характеристик может передавать различные коннотации;
- d. структурирование текста, его делимитация на составляющие элементы и интеграция в единое целое;
- e. дифференциация значений текстовых фрагментов (интонационных групп, фраз и диктем) при одинаковом лексическом построении и грамматической структуре, т.е. выполнение фонологической функции;
- f. создание стилистических особенностей какого-либо стиля (фоностилья) 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.

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, посвященной 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 [Там же], 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 хезитации отсутствуют (преобладают 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 аппеллятивные 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 определенное 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:

Katie: But, um, I still think that | if you're sure that 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 тематической 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, аудиторами отмечалось немало случаев акцентуации ключевых слов в начале фразы и, особенно, в середине фразы, т.к. в потоке речи фраза естественным образом членится 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 // which I think 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 диктемном 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 *эмоциональная окрашенность*.

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 составляющих его языковых единиц.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы провели наблюдение над просодией текста в рамках его диктемного строя. Основные вопросы, которые были подвергнуты рассмотрению под углом зрения диктемно-просодической составляющей текста, касались процесса создания текста, экспрессивного выделения участков текста и, в частности, его смысловых центров, характера воздействия текста на слушающего и, наконец, звукового строя диктемы в единстве с ее лексико-грамматическим строем; именно это единство лежит в основе формирования и реализации знаковых функций диктемы – номинации, предикации, тематизации и стилизации.

В результате отмеченного анализа, проведенного по материалам сценических монологов (театральные и кинематографические видеозаписи) и спонтанных монологов (информантские аудиозаписи) было наглядно показано, что просодия текста, выражаемая интонационными моделями его диктем, создает свою часть стилеоформления текста, которая разворачивается бок о бок с лексико-грамматической частью этого стилеоформления, составляя с ней единое стилизационное целое.

Конкретные фоностилистические особенности сценического монолога воплощены в наборах просодических средств, позволяющих представить следующие аспекты голосового звучания в виде основных характеристик этого типа текста. Первую из указанных характеристик можно условно назвать *коллоквиальностью*. Сценическая коллоквиальность – это «квази-разговорность», состоящая в нарочитой имитации разговорного регистра речи, создающей особо доверительную связь со зрителем/слушателем. В создании такой коллоквиальности основная роль принадлежит просодическим параметрам тонального уровня, скорости изменения тона и скорости произнесения. Вторую характеристику голосового звучания сценического монолога можно условно назвать *нормативностью*. Сценическая нормативность проявляется в особой четкости тональных характеристик речи, органически согласующихся с выбором скорости произнесения (преимущественно равномерной при более или менее последовательном развитии сюжета в соответствующих частях). Третью характеристику голосового звучания сценического монолога можно условно назвать *экспрессией*. Эта характеристика реализуется резкими тональными изменениями (усиленная вариативность тонального диапазона) и игрой паузации. Надо сказать, что экспрессия по своим просодическим свойствам является своеобразным антиподом нормативности, поскольку нормативность тяготеет к размеренности и упорядоченности, а экспрессия, наоборот, к неразмеренности и неупорядоченности. Однако такое противоречие является лишь кажущимся, поскольку указанные качества не исключают, а дополняют друг друга. Взаимодополняемость состоит в том, что экспрессия действует по принципу нарастания в поворотных и острых моментах сюжета, достигая наивысшей силы в сюжетных кульминациях разыгрываемого изображения некоторой событийной цепи. Четвертую характеристику голосового

звучания сценического монолога можно условно назвать *эмфатичностью*. Эта характеристика реализуется прежде всего громкостью и скоростью произнесения, а кроме того, заметными тональными изменениями (тональный уровень, тональный диапазон, скорость изменения тона).

Кардинальными характеристиками *спонтанной* монологической речи оказались следующие три. Первая характеристика – *непринужденность*. Эта характеристика реализуется параметрами громкости и скорости произнесения. Вторая характеристика – *эмоциональность*. Эта характеристика реализуется параметрами тонального уровня, громкости произнесения, скорости изменения тона и скорости произнесения. Третья характеристика – *бытовая сниженность ритмики*, отражающая тематику произносимого текста. Эта характеристика воплощается в особой аритмичности произнесения, соответствующей деятельности сознания в двух перекрещивающихся направлениях: центростремительном – получение впечатлений и центробежном – выражение реакций на впечатления. В результате именно данная характеристика оказывается ключевой, задающей просодическое своеобразие всему тексту спонтанной монологической речи.

Таким образом, полученные в исследовании данные раскрывают в конкретном виде фонетико-просодический аспект стилизации диктемы, органически увязанный с ее лексико-грамматическим аспектом. Средствами стилизации диктемы являются делимитация, акцентуация тематических номинаций (ключевых слов и словосочетаний), тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков, просодико-композиционная регуляция местоположения диктемы в тексте, индивидуальный стиль коммуниканта и, разумеется, все перечисленные ранее просодические характеристики, полученные в данной работе. Раскрытие всех этих показателей фонетического строя диктемы дает основание представить *диктему* в качестве *непосредственной цельной просодической единицы развертывающейся речи*. Такой вывод служит собственно фонетическим обоснованием представления качественной определенности *диктемы как элементарного тематически выделенного и стилизоформленного текста*.

Следует со всей энергией подчеркнуть, что отмеченный вывод укрепляется проведенным сопоставлением сценического и спонтанного монологического текста. В самом деле, эти два вида устного текста воплощают один и тот же векторный тип речи – а именно, речь тематически выделенную и существенно однонаправленную (от говорящего к слушающему, без ответной реакции). В этом плане сценический, художественный текст, выполняя свою эстетическую функцию и апеллируя к чувствам адресата-зрителя/слушателя, отражает признаки обычной, жизненной (витальной) речи в особом образом усиленной, утрированной форме. И в этой эстетически обработанной форме речи текстовая просодия выступает во всей своей функциональной специфике, утверждая *диктему в ее статусе верхней системно-уровневой единицы языка*.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель*. Поэтика. – Л.: Академия, 1927.
- Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка. – М.: «Просвещение», 1973.
- Артемов В. А.* Психология речевой интонации. – М., 1976. – 76 с. (ч.1), 87 с. (ч.2).
- 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.* Текстовой аспект функционально-стилевой характеристики языка художественной литературы//Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация. Межвуз. Сб.н.тр. – 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.
- Блакар Р.М.* Язык как инструмент социальной власти//Язык и моделирование социального взаимодействия. – М., 1987.
- Блох М.Я.* Литературно-художественная речь и стилевая дифференциация языка//Россия и Запад: Проблемы истории и филологии. – Нижневартовск, 1999.
- Блох М.Я.* Диктема в уровневой структуре языка//Вопросы языкознания. - 2000. - № 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.
- Блох М.Я.* Философия слова: семь воплощений лексемы//Преподаватель: XXI век. – М., 2010. - № 2.

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-методич. 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.: «Сов. 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 смысловоразличительных 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.

Великая Е.В. Просодия как фактор стилеобразования (экспериментально-фонетическое исследование на материале английской сценической и спонтанной речи): Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М., 2010.

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: Сб.н.тр. – 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. – Ленинград, 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//Сб. докладов и сообщений лингвистич. 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. Заговоры, 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. ... доктора филол. наук. – Ленинград, 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., 1989.
- Каспранский Р.Р.* Теория реализации и проблема нормы в фонетике //Нормы реализации. Варьирование языковых средств: Межвуз. сб. н. тр. – 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.
- Колишанский 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). Сб. н. тр. - 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.* Психолингвистические единицы и порождение речевого

высказывания. – М.: Наука, 1969.

Леонтьев А.А. К психологии речевого воздействия//Материалы IV Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. – М., 1972.

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//Груды по знаковым системам. – Тарту, 1977.

Львов М.Р. Основы теории речи. – М.: Изд. центр «Академия», 2002.

ЛЭС. – М.: «Советская энциклопедия», 1990.

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.

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.

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 Днепрпетр. ун-та, 1975.

Нушикян Э.А. Взаимодействие семантико-синтаксической и просодической структуры экспрессивного текста//Функциональная значимость фонологических единиц разного уровня. Материалы межвуз. конф. – 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.

Одинцов В.В. Структура публичной речи. – М.: «Знание», 1976.

Орлов А.Б. Личность и сущность: внешнее и внутреннее Я человека//Вопросы психологии. № 2. – М., 1995.

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.

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.

Саппак 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. – Ленинград, 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 субъязыковая норма//Нормы реализации. Варьирование языковых средств: Межвуз. сб. н. тр. – Горький, 1984.

Скребнев Ю.М., Кузнец М.Д. Стилистика английского языка. – Ленинград, 1960.

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-ми т. (Т. 3). – М.: «Искусство», 1954-1961.

Степанов Г.В. Несколько замечаний о специфике художественного

текста//Сб. н. тр. 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.

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. 2003.

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.

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.

- Щерба Л.В.* О тройном 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.: Худож. литература, 1936.
- Якубинский Л.П.* О диалогической речи. Сб. статей под ред. Л.В. Щербы. – Петроград: Изд-во фонетического ин-та, 1923.
- Abercrombie, D.* Elements of General Phonetics. – Edinburgh: EUP, 1980.
- 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.
- Garret M.* Levels of Processing in Sentence Production//Language Production, vol. 1. Speech and Talk. - London: Academic Press, 1980.
- 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, 1956.
- Kempen, G.* Sentence Construction by a Psychologically Plausible Formulator//Recent Advances in Psychology of Language: Formal and Experimental Approaches. – New York: Plenum Press, 1978.
- 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.