

**Е.В. Великая**

## **О ФОНОСТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ**

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.

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

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

подчеркнуто выразительной интонации «разговора на повышенных тонах».

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

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

Как далее отмечает А.Н. Петрова, редукция, небрежность, нечеткость дикции считаются закономерными явлениями живой разговорной речи [Там же : 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 пьесе Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным», отличающейся незначительными тональными изменениями, средней скоростью произнесения и средней громкостью до максимально расширенного ЧДС и преобладания 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, 1954-1961 : 108]. Сказанное, на наш взгляд, в значительной мере относится к передаче основного тематического содержания монолога, его главной мысли, выраженной в тематико-смысловом центре, и, например, в монологе Гольдберга, вследствие рамочной композиции, повторяемой дважды:

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

Проведенный электроакустический 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 анализ, они были примерно одинаково противопоставлены фону, а именно: по тональному диапазону преобладал фон; скорость произнесения воспринималась как равнозначная; их выделенность осуществлялась за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, повышенной и средней громкости произнесения, а также у лексемы position – очень крутого угла падения тона и угла средней крутизны, а у фразеомы fit as a fiddle – крутого угла падения тона и угла средней крутизны. Выделенность данного тематико-смыслового центра по показателю ЧОТ составила 12 пт, поэтому можно говорить о достаточно яркой выделенности этого центра относительно фоновой части и других выделенных участков монолога. То есть в данном монологе преобладает тематико-смысловой центр, и в сравнении с другими просодически выделенными участками текста он выделялся за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, высокой и средней скорости произнесения. Такое соотношение просодических параметров, на наш взгляд, 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. Т.е. норма – это «не вся языковая система, а только ее часть, которая определяется литературным кодексом» (Блох М.Я.).

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, 1933 : 102]. Наличие изменений в языке отмечали также другие исследователи, например, 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. Другая точка зрения - существует система норм. 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 высказывают Е.А. Земская и Р.Р. Каспранский. Данной точки зрения придерживаются также Л.А. Вербицкая и Л.В. Бондарко. Принимая во внимание возможность существования в лингвистической литературе различных точек зрения на статус литературного языка и разговорной речи, мы, тем не менее, придерживаемся положения о том, что норма – одна, и это кодифицированный литературный язык, под которым понимается орфоэпическая норма, зафиксированная на всех уровнях своего функционирования – в словарях, справочниках, грамматиках. В соответствии с этим посылом, все другие перечисленные проявления системы языка, на наш взгляд, являются узуальными, т.е. общепринятыми в рамках той или иной социальной общности, той или иной коммуникативной ситуации. Мы также не разделяем точку зрения о том, что если индивид не владеет нормой, то он использует «ненорму». В нашем представлении использование тех или иных возможностей языка зависит от ситуации общения (т.е. индивид, владеющий кодифицированным литературным языком, может, при необходимости, использовать другие языковые реализации, например, просторечие или сленг) и представляет собой стилистическую (набор языковых средств), а в случае со звучащим текстом – фоностилистическую – характеристику текста.

Известно, что нечеткое произнесение звуков, редукция, небрежность – все эти явления обыденной речи не нарушают взаимопонимания между людьми. Однако, на сцене соотношение между говорящими и слушающими иное, чем в жизни, т.к. события происходят на глазах у зрителей. Как уже отмечалось в

настоящей работе, речь на сцене имеет «двойную соотнесенность» [Будагов, 1976], она ориентирована и на партнера, и на слушателя. Т.е. 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. На наш взгляд, дикционная и орфоэпическая чистота создают необходимый нейтральный фон и являются нормативным качеством речи на сцене.

*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.

В лингвистике под выразительностью понимают экспрессивность и импрессивность. Как отмечает М.Я. Блох, термины «импрессивность» и «экспрессивность» очень близки по значению, однако выбор первого обусловлен спецификой его семантики, прямо перекидывающей мост от говорящего к слушающему [Блох, 2000]. Эту же мысль подтверждает Е.Л. Фрейдина, утверждая, что экспрессивность связана со стремлением

говорящего к самовыражению, в то время как импрессивность отражает направленность высказывания на слушателя [Фрейдина, 2005 : 126]. В этом смысле термин «импрессивность» нам представляется более подходящим для изучения риторического дискурса, которым занимается этот автор, поскольку он ориентирован на адресата и его реакцию, тогда как термин «экспрессивность» больше подходит для театрального дискурса, где реакция зрителя является опосредованной, а реакция партнера predetermined 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 аудитором 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.

Исследование соотношения выделенности тематико-смыслового центра и просодически выделенных участков показывает, что тематико-смысловой центр данного монолога занимает пиковое положение: в соотношении в первом просодически выделенным участком он выделяется за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, среднего и узкого тонального диапазона, крутого и пологого угла падения тона, высокой и малой скорости произнесения; со вторым – за счет противопоставления высокого и среднего тонального уровня, крутого угла падения тона и угла средней крутизны, повышенной и средней громкости, высокой и средней скорости произнесения; с третьим – почти по всем (кроме громкости и скорости изменения тона) параметрам тематико-смысловой центр более выделен. На наш взгляд, такое соотношение просодических параметров определяется, главным образом, довольно значительным объемом монолога, его композицией (положение – изложение – обобщение) и местоположением тематико-смыслового центра в финальной диктете 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.

Как известно, важнейшим средством создания экспрессивности является *паузация*. В частности, для данного монолога, по мнению auditors, характерно наличие *синтаксических пауз* длительностью от средних до сверхдлительных и *эмфатических пауз* длительностью от очень коротких до сверхдлительных (отмечались случаи совпадения синтаксических и эмфатических пауз, что приводило к увеличению продолжительности первых), а также пауз без перерыва в фонации, причем паузами выделялись и тематические (ключевые) слова, и наиболее значимые участки текста – вышеупомянутые просодически 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, 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 нагружено 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 обнаруживается конкретное содержание и цель общения. Смысл иногда определяют как *подтекст*, который в условиях театрального дискурса, когда речь актера, его текст всецело заданы автором, и в зависимости от условий, может выявляться, главным образом, интонацией, ее мелодическим рисунком, эмоциональной насыщенностью и темпо-ритмом. Логичность как закон построения текста, действующий на поверхностном уровне, является одной из характеристик мышления, тесно связанной с речью, т.к. именно она является предпосылкой построения логически правильного высказывания. Под *логичностью построения текста* мы понимаем последовательность и определенность изложения мысли. Мысль как предмет говорения, как известно, неоднородна и представляет собой сложную структуру смыслообразующих отношений. Эта структура 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. Фаенова), эта способность говорящего зависит от его умения прогнозировать «по линии смысловых обязательств в раскрытии замысла» [Фаенова, 1991 : 20]. В силу этих обстоятельств, по мнению другого исследователя – И.А. Зимней, сказанное в начале сообщения предполагает последующее развитие мысли, т.е. конечный пункт смысловых обязательств, следовательно, предвосхищается говорящим. В соответствии с иерархией предметов высказывания говорящий должен построить иерархию уровней высказывания, что будет выражаться в логически последовательной структуре смыслового содержания сообщения [Зимняя, 1975 : 56].



Логичность речевого высказывания (текста) проявляется и в его смысловой целостности (когерентности), и в его структурной целостности (когезии), которые, в свою очередь, отражают единство его темы, получающей в тексте свое последовательное развитие. Мельчайшей темой М.Я. Блох считает *диктему*. Рассмотрение текста на диктематическом уровне, на наш взгляд, дает наиболее 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 обязательную 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, лексема 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, данные 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, на наш взгляд, 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 темарематические отношения между конституентами осложнены или не выражены» [Скребнев, 1971 : 24]. На наш взгляд, актуальный подход к анализу текста помогает освоению содержания, проникновению в смысл высказывания, в том числе, развивает интонационное богатство речи актера.

Более того, 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.

### *Литература*

- Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. – М.: Едиториал УРСС, 2004.
- Блох М.Я.* Диктема в уровневой структуре языка//Вопросы языкознания. №4. – М., 2000.
- Богданова Н.В.* Живые фонетические процессы русской речи. – СПб: СПГУ, 2001.
- Брызгунова Е.И.* Практическая фонетика и интонация русского языка. – М.: МГУ, 1963.
- Будагов Р.А.* Человек и его язык. – М.: МГУ, 1976.
- Зимняя И.А.* Экспериментально-психологическое исследование речевого высказывания (текста) как продукта говорения//Теоретические и экспериментальные исследования в области психологии и методики обучения иностранным языкам. – М., 1975. – С. 49-59.
- Крылова Л.В.* Лингвостилистические особенности монологического текста драмы: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1979.
- Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.
- Петрова А.Н.* Сценическая речь. – М.: Искусство, 1981.
- Скребнев Ю.М.* Общелингвистические проблемы описания синтаксиса разговорной речи: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М., 1974.
- Скребнев Ю.М.* Языковая и субязыковая норма //Нормы реализации. Варьирование языковых средств. Межвуз. сборник научн. трудов. – Горький, 1984.
- 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.
- Стриженко А.А.* Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в современной драматургии: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1972.
- Фаенова М.О.* Обучение культуре общения на английском языке. – М.: «Высшая школа», 1991.
- Фрейдина Е.Л.* Публичная речь и ее просодия. – М.»Прометей» МПГУ, 2005.
- Щерба Л.В.* Языковая система и речевая деятельность. – Л.: «Наука», 1974.