

На правах рукописи

**Захватова Екатерина Алексеевна**

**РИТОРИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИНТОНАЦИИ  
СЦЕНИЧЕСКОГО МОНОЛОГА**

Специальность 10.02.19 – теория языка

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор Г.М. Вишневская

Иваново

2016

## Оглавление

|  |    |
|--|----|
| <b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....  | 4  |
| <b>ГЛАВА I. РИТОРИКА РЕЧИ И СЦЕНИЧЕСКИЙ МОНОЛОГ КАК ОБЪЕКТ<br/>ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ</b> .....   | 13 |
| <i>1.1. Лингвистические аспекты риторики речи</i> .....  | 13 |
| 1.1.1 Риторика звучащей речи.....  | 13 |
| 1.1.2 Речевая культура как компонент риторики речи .....   | 19 |
| 1.1.3 Роль интонации в риторике речи .....   | 24 |
| 1.1.4 Речевой голос как важнейший компонент риторики речи.....   | 30 |
| <i>1.2. Сценический монолог в лингвистическом освещении</i> .....  | 41 |
| 1.2.1. Сценический монолог как звучащий текст и риторический дискурс.....  | 41 |
| 1.2.2. Коммуникативно-прагматический аспект сценического монолога .....  | 49 |
| 1.2.3. Жанрово-стилистические особенности сценического монолога .....  | 56 |
| 1.2.4. Сценический монолог в интонационном освещении .....   | 61 |
| <br>   |    |
| <b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I</b> .....   | 65 |
| <br>   |    |
| <b>ГЛАВА 2. МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО –<br/>ФОНЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ</b> .....   | 67 |
| <i>2.1. Этапы и методы исследования</i> .....  | 67 |
| <i>2.2. Диктемный подход к анализу риторической функции интонации сценического<br/>        монолога</i> .....                              | 68 |
| <i>2.3. Составление общей экспериментальной выборки материала<br/>        и формирование широкого и узкого корпусов исследования</i> ..... | 70 |
| <i>2.4. Аудитивный анализ звучащего материала с привлечением<br/>        фонетистов-экспертов (интонационный анализ)</i> .....             | 78 |
| <i>2.5. Аудиторский анализ звучащего материала (анкетирование)</i> .....   | 79 |
| 2.5.1. Информанты-носители языка .....   | 79 |
| 2.5.2. Информанты-русскоязычные билингвы .....   | 79 |
| <i>2.6. Акустический анализ</i> .....  | 81 |
| <br>   |    |
| <b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II</b> .....  | 82 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>ГЛАВА III. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ<br/>РИТОРИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ИНТОНАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО МОНОЛОГА<br/>(на материале английского языка).....</b> | <b>84</b>  |
| <i>3.1. Интонационно-стилистические особенности сценического монолога<br/>«The Human Voice» .....</i>   | <i>84</i>  |
| 3.1.1. Паузация в сценическом монологе.....   | 85         |
| 3.1.2. Фразовое ударение в сценическом монологе .....   | 92         |
| 3.1.3. Ритмическая организация сценического монолога.....   | 95         |
| 3.1.4. Темпоральная организация сценического монолога .....   | 98         |
| 3.1.5. Громкостные характеристики сценического монолога.....  | 101        |
| 3.1.6. Тембральные характеристики сценического монолога.....  | 104        |
| 3.1.7. Мелодические характеристики сценического монолога.....   | 106        |
| <i>3.2. Анализ риторической функции интонации сценического монолога<br/>«The Human Voice» (диктемный подход).....</i>   | <i>114</i> |
| 3.2.1. Часть №1 сценического монолога «The Human Voice».....  | 115        |
| 3.2.2. Часть №2 сценического монолога «The Human Voice».....  | 130        |
| 3.3.3. Часть №3 сценического монолога «The Human Voice».....  | 140        |
| <b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III .....</b>  | <b>165</b> |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>  | <b>174</b> |
| <b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>  | <b>179</b> |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЕ.....</b>  | <b>198</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

Центральной темой современных лингвистических исследований XXI века является «человек говорящий». В период интенсивного развития глобализованных процессов в обществе, включая глобализацию языка и экстенсивный рост межнациональных и межкультурных контактов, успешность речевой коммуникации зависит от умения грамотно использовать средства языка, включая *интонацию* как наиболее яркую характеристику звучащей речи.

На сегодняшний день изучение и описание интонации звучащего текста является одним из актуальных направлений теоретической и прикладной фонетики. Проблема звучащего текста, интерес к звучащему слову, к его воплощению в жизни и на сцене, его интонационному оформлению волновала ученых и исследователей во все времена. Е.И. Григорьев справедливо отмечает, что «*живая звучащая речь* является единственным надежным источником пополнения знаний о функциональных свойствах единиц языковой системы, так как именно в ней данные единицы обнаруживают взаимозависимость и взаимное влияние при формировании смысла высказывания. Особенно это касается просодической стороны речи» [Григорьев, 2006:28]. Подтверждение данного мнения можно найти у А.А.Реформатского, отмечавшего, что интонация проявляется только в речи, «...существует в речи и тем самым принадлежит речи». Изучать интонацию можно именно в речи, «...делая различные записи звуковой цепи и пробуя ее членить и соотносить с иными сегментами...» [Реформатский, 1975: 6].

**Актуальность** настоящего диссертационного исследования определяется следующими факторами: необходимостью фонетического описания *звучащей эмоционально окрашенной речи* различной стилевой принадлежности; значимостью исследования *интонации сценического монолога*, характеризующегося значительной степенью экспрессивности с точки зрения его эмоционального воздействия на зрителя; фрагментарностью теоретических сведений и экспериментальных данных о *риторической роли интонации* в жанре сценического монолога; недостаточностью теоретических и практических сведений о сценическом монологе и актерской речи как *лингвистическом явлении*; важностью описания *интонации звучащей речи* в лингводидактическом аспекте (при обучении выразительности речи как родного, так и неродного языков).

Лингвистика звучащего слова представляет собой значимый аспект коммуникации, так как речь не является монотонным образованием. Звучащее слово, высказывание реализуются в виде сложной фонетической формы, которая «...в своем произносимом линейном потоке трансформирует единицы других уровней языка в «блоки слов», лексикализует их, связывает в члены фразы, прерывает их, делает главными или второстепенными» (Барышникова 1977:20).

В фокусе внимания настоящего исследования находится *лингвистический аспект* особого жанра звучащей речи – *сценического монолога*. Диссертационное исследование посвящено анализу интонационных особенностей устного сценического монолога с позиции *риторического, стилистического и диктемного подходов*. Сведения из области риторики «...можно использовать не только в ораторской речи, но также и в художественной, причем, использовать не только для того, чтобы сделать речь красивой, но и осмысленной, и глубокой» [Гливенкова, 2002:4]. В центре внимания риторики находится совершенная речь, то есть убедительная, ясная, эффективная, уместная, целесообразная, точная. Именно эти качества «...присущи и речи художественных персонажей, чьи монологи можно определить как образцовые, риторически выстроенные речевые произведения» (Ibid.).

Анализ сценического монолога с позиции риторики дает возможность проследить путь от «мысли к звучащему слову» и показать участие риторической функции интонации в реализации замысла говорящего (Фрейдина 2005:6). Е.Л. Фрейдина полагает, что выделение риторической функции просодии как обобщающей по отношению ко всем остальным ее функциям (организующая, воздействующая, контактная, экспрессивная, эмоционально-модальная, стилеобразующая, социокультурная, идентифицирующая) позволяет, с одной стороны, минимизировать противоречия в трактовке конкретных функций, а, с другой стороны, сформировать наиболее полное представление о функциональном аспекте текстовой просодии» (Фрейдина 2005:338-340). В настоящем исследовании сценический монолог рассматривается как риторически организованный дискурс, поскольку сценический монолог оказывает «целесообразное воздействие на аудиторию», что отражается на уровне содержания (система аргументации), на уровне композиционного строя, на уровне стиля и на интонационном уровне, т.е. на уровне звучащего слова (Гливенкова 2002:5). Как справедливо отмечал Ф. де Соссюр, «...язык и письмо – две различные системы знаков; единственный смысл второй из них – служить для изображения первой; предметом лингвистики является не слово звучащее и слово графическое в их совокупности, а исключительно звучащее слово» (Соссюр 1977:62-63).

**Научная гипотеза** исследования заключается в том, что в устном сценическом монологе интонация выступает как выразительное языковое средство интерпретации актером замысла автора произведения, при этом интонация является посредником между актерской игрой и зрительским восприятием сценического действия, выполняя важную *риторическую функцию*, представляющую собой сложное единство целого ряда взаимодействующих второстепенных функций.

**Объектом исследования** является *устный сценический монолог* в лингвистическом освещении: в русле риторики, стилистики и теории уровневой структуры языка. Выбор сценического монолога в качестве объекта исследования объясняется тем, что, разница между

звучащей речью оратора и речью героев художественных произведений минимальна, так как оратор и актер используют, по сути, один и тот же набор интонационных параметров, вариативность которых формирует неповторимую манеру звучащей речи говорящего (Гливенкова 2002:5).

**Предметом исследования** являются особенности реализации риторической функции интонации в избранном жанре речи, а именно в сценическом монологе, где «...звучащее слово – это воплощение мысли, а письмо – это воплощение звучания» (Гумбольдт 1977:3).

Выбор объекта и предмета настоящего исследования predetermined направление теоретико-лингвистического анализа специальной литературы для формирования теоретических оснований, научного аппарата и методологии предпринятого изыскания. Ключевые понятия исследования сосредоточены в областях *риторики речи, дискурса, сценического монолога, риторической функции интонации звучащей речи, интонационной стилистики*. *Основной подход* к анализу языкового материала, избранный в работе, базируется на теории уровневой структуры языка (*диктемной теории*) отечественного ученого Марка Яковлевича Блоха (1977; 1985; 2000; 2005).

В качестве **материала** настоящего исследования выступает звучащий корпус сценических монологических текстов. Материал *широкого корпуса* исследования представлен звучащими сценическими монологами как на русском, так и на английском языках. Общий объем широкого корпуса составил 5 ч звучания. *Узкий корпус* исследования представлен англоязычной версией монолога-моноспектакля «The Human Voice» по одноименной пьесе французского драматурга Жана Кокто «La voix humaine» в исполнении известной шведской и американской актрисы Ингрид Бергман. Согласно поставленным задачам исследования, именно *моноспектакль* позволяет наиболее глубоко и подробно раскрыть реализацию риторической функции интонации в избранном дискурсе звучащей речи. Следует отметить, что моноспектакль представляет собой уникальный и сложный жанр сценического искусства, так как на сцене на протяжении всей пьесы находится только один актер. В моноспектакле реализуется высший уровень актерского мастерства, так как в задачу артиста входит умение удерживать внимание и интерес зрителей на протяжении всего спектакля. Уникальность избранного экспериментального материала заключается в том, что данный моноспектакль представляет собой монолог-диалог: зритель видит и слышит телефонный разговор только героини, ее партнер выступает как «псевдослушающий» (Блох 2004).

Сценический монолог в прозе (на английском языке), предназначенный для комплексного экспериментально-фонетического анализа, представлен 850 монологическими репликами актрисы Ингрид Бергман. Общее время звучания монолога составляет 50 минут.

**Основная цель исследования** заключалась в описании риторической функции

интонации устного сценического монолога на основе комплексного теоретико-экспериментального анализа звучащего дискурса (на материале английского языка).

В соответствии с поставленной целью были определены следующие конкретные исследовательские **задачи**:

1. Рассмотреть место риторики в системе гуманитарных наук.
2. Определить понятие «звучащего риторического дискурса» на материале сценического монолога.
3. Рассмотреть особенности композиционного строя сценического монолога как риторического текста.
4. Определить лексико-грамматические и фоностилистические особенности сценического монолога.
5. На базе диктемного подхода дать количественный и качественный анализ диктемного строя анализируемого сценического монолога.
6. Описать интонационные модели выявленных диктем сверхэкспрессивного и сверхэмоционального устного сценического монолога как риторического произведения речи.
7. Выявить наиболее типичные интонационные модели диктем устного сценического монолога.
8. Определить специфику реализации риторической функции интонации сценического монолога (на материале моноспектакля «The Human Voice»).

На разных этапах исследования использовались следующие **методы**: гипотетико-дедуктивный метод, метод теоретико-лингвистического анализа, метод фонетического эксперимента, состоявший из слухового, аудитивного, аудиторского и акустического видов анализа звучащей речи, метод интонационного анализа, метод моделирования, метод сравнительного анализа, а также количественная обработка экспериментальных данных и их лингвистическая интерпретация.

**Теоретико-методологическую основу** диссертации составили положения, сформулированные в рамках *теоретической и прикладной фонетики* (Р.К. Потапова, В.В. Потапов, Л.В. Златоустова, Л.Р. Зиндер, М.А.Соколова, Т.И. Шевченко, Л.В. Бондарко, Г.М. Вишневская, С.Н. Трубецкой, D. Jones, D. Crystal A. Cruttenden и др.); труды, посвященные *теории и практике риторики* (А.А. Волков, М.М. Бахтин, Ю.В. Рождественский, Н.А. Безменова, А.К. Михальская, Е.Н. Зарецкая, А.К. Авеличев, Х.Перельман, Е.Л. Фрейдина, М.Ю. Сейранян, Н.А. Ковпак и др.); *лингвистическая теория текста и дискурсивного анализа* (Е.С. Кубрякова, В.В. Красных, Т.ван Дейк, В.И.Карасик); *теория уровневой структуры языка* (диктемный подход) (М.Я. Блох); *теория культуры речи и языка* (Б.Н. Головин,

Л.А. Введенская, Г.О. Винокур, А.А. Потебня, В. фон Гумбольдт, Э. Бенвенист, И.А. Бодуэн де Куртене, Ф. де Соссюр, Ш.Балли, Д.Лакофф и др.); *концепция коммуникативной ситуации* (Д. Остин, Д.Серль, И.П. Сусов, Е.Н.Зарецкая, Р.К.Потапова, В.Г. Крысько и др.); *теория речевых жанров* (М.М. Бахтин, Н.Д. Тамарченко, И.П. Зайцева); труды, посвященные *стилистике* (К.К. Барышникова, Ю.А. Дубовский, Ю.М. Скребнев, В.В. Одинцов, К. Johnson, J.Goldsmith); *теория интонации* (А.М. Антипова, И.Г. Торсуева, Т.М. Николаева, Ю.А. Дубовский, Е.А. Брызгунова, Н.Д. Светозарова, Г.М. Вишневская, L. Armstrong, D. Bolinger, A.Cruttenden, D. Hirst, K. Pike и др.).

Применение риторического (Е.Л. Фрейдина, 2005), диктемного (М.Я. Блох, 1984) и фоностилистического (Е.В. Великая, 2010) подходов к анализу риторической функции устного сценического монолога позволяет, во-первых, выявить интонационные модели диктем анализируемого сценического монолога (моноспектакля «The Human Voice») в рамках риторики, во-вторых, определить интонационные и лексико-грамматические особенности устного сценического монолога и, в-третьих, установить характер реализации риторической функции интонации в избранном материале.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в работе *впервые* представлены результаты комплексного теоретико-экспериментального исследования риторической функции интонации в избранном жанре речи в звучащем сценическом монологе, ранее не подвергнутому лингвистическому описанию.

Наиболее важные новые научные результаты заключаются в следующем:

1. Впервые в работе используется сочетание риторического, стилистического и диктемного подходов применительно к описанию риторической функции интонации избранного жанра речи (сценического монолога). Проведена систематизация и интерпретация интонационных характеристик звучащего сценического монолога (моноспектакля «The Human Voice»).

2. Впервые представлено подробное описание интонационного строя диктемы, дается количественная и качественная характеристика диктемного строя избранного сценического монолога (моноспектакля).

3. Впервые устанавливаются диктемные интонационные модели избранного сценического монолога и выводятся ведущие интонационные модели диктем анализируемого сценического монолога (моноспектакля).

4. Впервые на новом, ранее не исследованном, материале в работе получили дальнейшее развитие современные теории, представленные в трудах отечественных ученых: теория уровневой структуры языка (Блох 1977; 1985; 2000; 2005), теория просодического строя риторического дискурса (Фрейдина 2005) и теория просодической организации сценического



монолога (Великая 2010).

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что она продолжает разработку актуальных проблем, связанных с ролью интонации в создании устного жанра речи на примере сценического монологического текста. Анализ материала, выполненный с привлечением идей риторики и лингвистики текста, позволяет дать риторическую интерпретацию интонации и уточнить научные представления о факторах, обеспечивающих использование экспрессивных воздействующих интонационных средств в рамках избранного жанра сценической речи. Таким образом, данное исследование вносит определенный вклад как в теорию интонации (интонологию), так и в теорию риторики.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что основные положения и результаты исследования могут быть использованы для формирования навыков эффективной коммуникации: выявленные интонационные техники воздействия могут применяться как в риторике, так и в практике воспитания культуры родной и иноязычной речи и воспитании речевого голоса. Практическая ценность полученных результатов и материалов исследования состоит также в том, что они могут быть включены в курсы теоретической и прикладной фонетики, риторики, фоностилистики, лингвокультурологии.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. *Сценический монолог* определяется как вид *риторического дискурса*, представляющий собой интонационно и композиционно организованный звучащий монологический текст, обладающий определенной интонационной оформленностью, а также ярко маркированными коммуникативно-речевыми и коммуникативно-прагматическими характеристиками.
2. *Риторический, диктемный и стилистический подходы* к описанию интонации звучащей речи обеспечивают целостное и систематизированное лингвистическое описание комплексного характера *риторической функции интонации* в звучащем сценическом монологе.
3. Комплексный анализ языковых средств осуществляется наиболее эффективно на уровне текста, который структурно представляет собой набор ряда диктем, объединенных между собой единством замысла, и определяющих коммуникативно-прагматический потенциал речевого произведения. *Диктемный анализ* избранного сценического монолога позволил выявить определенное число диктем (45) и ряд диктемных интонационных моделей (18), а также обнаружить две ведущие диктемные интонационные модели звучащего речевого произведения (сценического монолога), определяющие характер риторического эмоционального воздействия на зрителя.

4. В звучащем сценическом монологе *интонация* выполняет важнейшую *риторическую функцию*, направленную на восприятие сценического действия зрителем. Комплекс внутрипараметровых и межпараметровых интонационных характеристик звучащей речи во взаимодействии с лексико-грамматическими средствами создает законченное риторическое произведение в избранном жанре речи; несоответствие лексико-грамматических средств и интонационного оформления высказывания усиливают риторическую функцию интонации.
5. Реализация *риторической функции интонации сценического монолога* включает в себя тот же набор второстепенных функций, который был представлен в работе Е.Л. Фрейдиной (2005), посвященной описанию риторической функции просодии публичной академической речи. Иерархия этих функций в работе Е.В. Фрейдиной представлена следующим образом: главной второстепенной функцией является *организующая*, затем следуют *воздействующая*, *контактная*, *экспрессивная*, *эмоционально-модальная*, *стилеобразующая*, *социокультурная* и *идентифицирующая*; в анализируемом сценическом монологе наблюдается иная иерархия: ведущей второстепенной функцией оказывается *воздействующая*, за ней следуют *эмоционально-модальная*, *экспрессивная*, *контактная*, *организующая*, *идентифицирующая*, *стилеобразующая* и *социокультурная*.
6. Сценический монолог содержит *тематико-смысловые центры* и *экспрессивно выделенные участки*, являющиеся выражением главной мысли и тематического содержания монолога и имеющие основную смысловую нагрузку, цель которых заключается в воздействии на чувства зрителя. Интонационное оформление тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков обнаруживает высокую степень вариативности тональных, динамических, временных и тембральных характеристик звучащей речи, создающей яркую палитру выразительности актерской речи.

**Проблематика и выводы диссертации соответствуют паспорту специальности**

**10.02.19 – теория языка**, в частности, следующим областям исследования:

- теоретическая и прикладная фонетика;
- супрасегментные единицы языка;
- анализ просодических параметров речи;
- дискурс как объект междисциплинарного изучения;
- теория риторической структуры.;
- микроструктура дискурса.

**Апробация работы.** Апробация основных результатов исследования состоялась на международных, межвузовских и внутривузовских конференциях: на межвузовской научно-практической конференции «Молодая наука в классическом университете» (Иваново, апрель 2012), на II международной научно-практической конференции «Мир-язык-человек» (Владимир, апрель 2012), на VI международно-практической конференции «Язык и межкультурная коммуникация» (Астрахань, май 2012), на II международной научно-практической конференции «Язык и культура» (Новосибирск, октябрь 2012), на VI международной заочной научно-практической конференции «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Москва, ноябрь 2012), на международной научно-практической конференции «Современные направления теоретических и прикладных исследований-2013» (Одесса, март 2013), на VIII Международной научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Энергия-2013» (Иваново, апрель 2013), на III международной научно-практической конференции «Мир-язык-человек» (Владимир, апрель 2013), на межвузовской научно-практической конференции «Молодая наука в классическом университете» (Иваново, апрель 2015), на межвузовской научно-практической конференции «Молодая наука» (Владимир, апрель 2015), на внутривузовском лингво-методологическом семинаре (Ярославль, сентябрь 2015), на межрегиональном межвузовском семинаре по проблемам билингвизма (Иваново, декабрь 2015). По материалам исследования опубликовано 13 научных работ (в том числе три – в научных рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ).

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка используемой литературы и приложения.

Во **введении** обосновывается выбор темы, объекта и предмета исследования, определяется его актуальность и научная новизна, формулируются цель, задачи и научная гипотеза исследования, описывается экспериментальный материал и методы его анализа, аргументируется теоретическая и практическая ценность исследования, приводятся положения, выносимые на защиту.

**Первая глава «Риторика речи и сценический монолог как объект лингвистического описания»** посвящена изложению теоретических основ предпринятого исследования. Рассматриваются лингвистические аспекты риторики речи. Дается лингвистическое описание сценического монолога как звучащего дискурса. Определяется роль речевого голоса в свете современных исследований звучащей речи.

**Вторая глава «Методология и методика экспериментально-фонетического исследования»** содержит описание методологии и методики проведения экспериментально-фонетического анализа интонационных особенностей сценического монолога. Подробно

описываются методика эксперимента, материал экспериментального корпуса исследования, этапы его отбора. Дается характеристика участников эксперимента, формулируются его конкретные задачи, описываются параметры лингвистического анализа экспериментального материала. Определяются методологические основания лингвистического анализа экспериментального материала.

**В третьей главе «Экспериментально-фонетическое исследование риторической функции интонации сценического монолога (на материале английского языка)»** приводятся результаты экспериментально-фонетического исследования сценического монолога «The Human Voice» и дается их лингвистическая интерпретация: определяются интонационно-стилистические особенности оформления сценического монолога в рамках риторического подхода; определяется комплексный характер риторической функции сценического монолога на основе диктемного подхода к описанию интонации; устанавливается количество и типы интонационных моделей в анализируемом сценическом монологе и выводится ведущая интонационная модель анализируемого звучащего дискурса; определяется роль речеголосовых параметров в формировании индивидуального стиля говорящего (актера).

**В заключении** подводятся теоретические и практические итоги выполненного теоретико-экспериментального исследования.

**Список литературы** содержит перечень отечественных и зарубежных трудов, посвященных общим и частным вопросам изучаемой темы.

**В приложении** содержится список сценических монологов на английском и русском языках, составивших широкий и узкий корпуса исследования, а также приведен полный текст в интонационной разметке сценического монолога, составившего узкий корпус исследования.

# ГЛАВА I. РИТОРИКА РЕЧИ И СЦЕНИЧЕСКИЙ МОНОЛОГ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ

## 1.1. Лингвистические аспекты риторики речи

### 1.1.1. Риторика звучащей речи

Ученые относят зарождение риторики как науки ко временам античности. Античные философы и мыслители (Горгий, Протагор, Сократ, Платон, Аристотель, Цицерон, Демосфен, Квинтилиан) заложили теоретические и практические основы ораторского искусства и разработали методику его обучения. Античная традиция рассматривала риторику как «искусство находить способы убеждения относительно каждого данного предмета» (Аристотель), «искусство хорошо говорить» (Квинтилиан).

На смену Античности приходит эпоха Средневековья (V-XII вв.) и эпоха Возрождения, которые продолжают развивать античный риторический идеал, акцентируя внимание на разработке отдельных положений: дикция, аргументация, формы устных и письменных текстов, учение о фигурах, общих местах (Рождественский 1997:173).

В XVII – XVIII веках в Европе наблюдается расцвет академического красноречия, которое становится одним из разновидностей ораторского искусства. В связи с этим появляется первый образ лектора как просветителя, пропагандиста научных знаний. Риторика преподавалась в образовательных системах США, Великобритании, Германии, Франции и других странах Европы на протяжении всего XIX века (Пестерева 2006:57-60).

С XVII века в России начинается систематическое преподавание риторики в духовных школах по латинским учебникам. Риторика определяется как «учение о красноречии» (М.В.Ломоносов), как «наука изобретать, располагать и выражать мысли» (Н.Ф. Кошанский). В развитие риторики в России внес большой вклад фундаментальный научный труд М.В. Ломоносова. Ученый подробно анализирует историю риторики, труды античных ораторов, излагает систему правил и требований, необходимых оратору для выступления. Широкую известность в России получили многократно переизданные курсы риторики А.Ф. Мерзлякова (1809-1828), Н. Ф. Кошанского (1829-1850), К. П. Зеленецкого (1846-1852) и другие. Исследователи считают первую половину XIX века временем расцвета русской риторики.

Особенностью русской риторики было деление ее на *общую* и *частную*. *Общая* риторика

рассматривала общие законы речи, а *частная* описывала прозу, ее виды и разновидности. Эта традиция русской риторики началась с трудов М.В. Ломоносова и была продолжена выдающимися русскими филологами Я.В. Толмачевым, Н.Ф. Кошанским, М.М. Сперанским, К.П. Зеленецким, В.О. Ключевским и другими (Введенская 2012:221).

Ученые отмечают, что к середине XIX века риторика подверглась резкой критике за схоластику, схематизм, рецептурность как в России, так и в других европейских странах. Риторика приобрела репутацию догматической дисциплины, не имеющей практического значения. Интерес к риторике был утрачен. Во второй половине XIX века начинается постепенный упадок риторики как науки о прозе (деловой, научной, ораторской). В системе образования появляется новый предмет «Теория словесности», которая заимствовала из риторики ряд понятий, а также некоторые ее разделы: учение о композиции, о стилях речи, о фигурах стиля (Ibid.: 227).

Наследником теории словесности становится стилистика, которая разрабатывала учение о видах языка и стиля (Ibid.:229). Наиболее крупными представителями этого направления филологической науки были Л. П. Якубинский, В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, Л. В. Щерба.

После 1917 года риторику пытаются возродить как науку об ораторском искусстве. В 1918 году в Петрограде создается «Институт живого слова». В то время А. В. Луначарский говорил, что человеку необходимо вернуть «его живое слово», если человек умеет говорить, значит, он «обладает в полной мере речью» (Луначарский 1919:13). В 1919 году ораторское искусство начали преподавать в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова, а затем в Ленинграде в Институте им. Володарского. В Московском университете и других вузах страны читался курс риторики.

В 50-60-е годы XX века риторика стала вытесняться теорией культуры речи, центром исследования которой были нормы литературного языка. Ученые отмечают, что все это привело к значительному регрессу в развитии риторики в России (Введенская 2012:228-229). В 70-х годах XX века происходит возрождение риторики вследствие процессов демократизации, возникновения новых социально-политических движений и общественных формирований, повышения социальной активности граждан, осознания роли речевых умений каждого члена общества. Риторику начинают преподавать в университетах. В это время в странах Европы, США, Франции активно ведется большая исследовательская работа в области ораторского искусства, речевого воздействия, словесной культуры, пропагандистского убеждения (Пестерева 2006:57). В результате появляется новое направление в ораторском искусстве - *неориторика*, которая качественно отличается от традиционной риторики. Возникновение неориторики связано с такими именами, как Р.Барт, Перельман, К.Берк, Ц.Годоров, Ж.Дюбуа и другие. Данное понятие было введено бельгийским профессором Брюссельского университета

Х.Перельманом в 1958 году. Неориторика представляет собой область современных междисциплинарных исследований. Неориторика включает в себя традиционные положения риторики, устанавливает правила и нормы формирования текста, учитывая отношения между мыслью (содержанием) и речью (способом языкового выражения мысли). Зарубежные исследователи считают, что именно неориторика перенесла в лингвистику текста те базовые идеи, которые в ней существуют сейчас (Барт 1970:45). В Бельгии сложились два направления неориторики: *аргументированная риторика*, которая исследует аргументацию в гуманитарных науках (Х.Перельман, С. Тулмин и др.) и *общая риторика* (Ж. Дюбуа и др.), представленная «группой мю» из Льежского университета. Анализируя фигуры речи, ученые хотели выявить «основные семантические процессы, характеризующие речевую деятельность». Их цель заключалась в переходе от риторических элементов-фигур к риторическому тексту в целом (Дюбуа 1986:18-21).

Сегодня развитие риторической теории происходит на стыке таких наук, как: философия, логика, психология, языкознание, теория речевой деятельности, теория массовой коммуникации, социология и другие. Таким образом, проблемами ораторского искусства занимаются специалисты разных областей знания.

Что касается предмета и задач риторики, то этот вопрос остается спорным. Сегодня ученые говорят о том, что риторика - это учение о целесообразности речи, о ее уместности (Иванова 1997:50-53). Ю. В. Рождественский, развивая данное определение, говорит, что «...стилевая задача новой риторики состоит в понимании и пользовании всеми видами слова, а не только публичной устной речью» (Рождественский, 1997:3).

А.К. Михальская дает ей следующее определение: «Риторика- это теория и мастерство эффективной (целесообразной, воздействующей и гармонизирующей) речи» (Михальская 1996:34). И.А. Стернин трактует современную риторику как науку «о публичном речевом воздействии, то есть об эффективном публичном выступлении» (Стернин 2011:5); В.И. Аннушкин определяет риторику как «фундаментальное учение о речи» (Аннушкин 2011:7). По мнению исследователя С.И.Гиндина, риторика – это «наука об условиях и формах эффективной коммуникации» (Гиндин 1972:13). С.И. Гиндин предлагает рассматривать риторику в узком и широком смыслах. В узком понимании *предмет риторики* - это ораторское искусство, в широком - «любые разновидности речевой коммуникации: беседы, переговоры, телефонные разговоры, совещания, интервью, дискуссии, дебаты и др.» (Ibid.:14).

Ю.В. Рождественский говорит, что предметом риторики как искусства речи являются «отношения аудитории и оратора» (Рождественский 1999:5). Так как центральной темой лингвистических исследований XX века становится «человек говорящий», то антропоцентрическое направление «...знаменует тенденцию поставить человека во главу угла

во всех теоретических предпосылках научного исследования и обуславливает его специфический ракурс» (Кубрякова 1995:212).

Актуальность данного направления подчеркивает и французский лингвист К.Ажеж: «В последней четверти XX века постепенно стало очевидным, что интерес к языку есть в то же время интерес к самому человеку, ибо важной характеристикой человека является то, как он использует язык. Говорящий субъект должен постоянно находиться в центре внимания лингвистов...» (Ажеж 2003:225). В связи с этим, по мнению ряда ученых, предметом риторики является «Человек Говорящий» (Варшавская и др. 2002:110), «человек, действующий словом в определенных этических ситуациях» (Пешков 1998:41).

Исследователь Т.А. Ладыженская, разделяя эту точку зрения ученых, говорит о риторике как об антропоцентрическом предмете, так как в центре внимания современной риторики находится «общающийся человек, человек, который общается» (Ладыженская 2006:11).

Важно отметить, что «звучащее слово – это всегда речевой поступок, направленный на изменение ситуации» (Гливенкова 2002:63). Владеть словом, значит владеть ситуацией, а для современного общества это важно, так как современный человек является социально активной личностью. Риторика, охватывая широкий спектр наук, знаний, умений, учит речевому взаимодействию, обогащает внутреннюю культуру человека и способствует успешному развитию речевых навыков.

Таким образом, можно сделать вывод, что современная риторика в *узком смысле* – это дисциплина, изучающая ораторское искусство, а в *широком понимании*, риторика – это наука об убедительной и действенной речи в различных ситуациях речевого общения. Основой современной риторики являются достижения таких гуманитарных наук как: лингвистика, теория коммуникации, психология общения, этика, социология, логика, семиотика и др., так как ученых интересует красноречие, ораторское искусство в разных сферах деятельности. В контексте данного исследования, вслед за М.Н.Кожинной, риторику можно определить как «...теорию и практику достижения оптимизации речевого общения, повышение его эффективности посредством целесообразного использования лингвистических и экстралингвистических средств» (Кожина 2005:29).

Исследования в области современной риторики говорят о тесной связи риторики с гуманитарными науками: лингвистикой, теорией коммуникации, психологией общения, этикой, социологией, логикой, семиотикой и другими. Как отмечает О.Б. Сиротинина (1997), сопоставление риторики с речеведческими дисциплинами и науками дает более точное определение объекта и предмета современной риторики, а также позволяет поставить риторику в один ряд с науками, изучающими *теорию общения*. Данное мнение нашло свое отражение в развернутом определении риторики, данным зарубежным ученым Гертом Удингом (Цит. по:



Варзонин 1998:5):

1. риторика – «общий термин, охватывающий теорию и практику способности человека к говорению во всех общественных и частных ситуациях;
2. риторика – научная дисциплина, которая занимается анализом языкового и аналогично языковому (жестового) общения, ориентированного на воздействие и убеждение адресата;
3. риторика – теоретическая дисциплина, которая занимается построением риторических правил (общая риторика);
4. риторика – практическая социальная технология (прикладная риторика), которая занимается образовательными вопросами, тренировкой и совершенствованием риторического речепроизводства и речеповедения.

Таким образом, риторика является неким связующим смысловым элементом в системе гуманитарных наук, каждая из которых предьявляет свой объект исследования, но ни одна из них «...не дает исчерпывающего представления о речевой деятельности» (Марченко 2001:30).

Риторика включает в себя следующие положения: *изобретение, расположение, выражение, запоминание и произношение, телодвижение*. О.А. Гливенкова говорит о том, что *изобретение* (рождение замысла, создание идей, содержания речи, а также способы построения доказательств и развертывание речи) послужило материалом для развития идей философии и логики; *расположение* (раздел о правилах композиционного построения речи) стало предметом исследования теории литературы; *выражение* (раздел о словесном выражении с помощью риторических фигур речи) относится теперь к поэтике и стилистике; *запоминание, произношение, телодвижение* (разделы, посвященные продуцированию выученной наизусть речи, которая сопровождается мимикой и определенными жестами) составили предмет исследования в области актерского мастерства (Гливенкова 2002:12).

Таким образом, задачи, проблемы и вопросы, которыми занималась раньше риторика, перешли ныне в область таких гуманитарных наук, как литературоведение, поэтика, актерское мастерство, логика, лингвистика. Появляются новые сферы приложения риторики, – в лексикологии, в лингвистике текста, в интерпретативной поэтике – которые расширяют и обогащают понятийный аппарат риторики как науки (Ibid.:14).

Говоря о взаимосвязи риторики и лингвистики, ученые (О.Б. Сиротина, Л.И. Баранникова, Т.А. Ладыженская, М.Т. Баранова, Н.А. Михайличенко, Н.Н. Кохтев, Е.Н. Зарецкая и др.) едины во мнении, что в риторике наблюдаются признаки лингвистической дисциплины. Так, Ю.Н.Варзонин (2001) говорит о том, что риторика и лингвистика имеют общий объект (речевая деятельность) и предмет исследования (текст). Для лингвистики центром внимания в процессе общения является высказывание (текст), а для риторики более

значимы причины и условия, при которых появляется данное высказывание и связанные с ним последствия. Лингвистический анализ помогает установить взаимосвязь элементов речевого воплощения с характеристиками контекста или ситуации. Риторический анализ предполагает определенный выбор дискурсивных стратегий для достижения эффективности речи и, соответственно, ее результата.

Экстралингвистический фактор также является связующим звеном между риторикой и лингвистикой: для лингвистических исследований он является неотъемлемой частью, и, с точки зрения риторики, вызывает интерес в плане анализа взаимодействия внеязыковых элементов, эффективности речевого и неречевого воздействия.

С другой стороны, как пишет А.Ворожбитова, если для лингвистики ключевым моментом является следование языковым нормам, то для риторики «принцип нормативности» отходит на второй план, так как эффективность воздействия может достигаться и при нарушении литературных норм (Ворожбитова 2014:59). Это связано с тем, что у лингвистики и риторики разные задачи: «лингвистический объём исчерпывается вопросами «что и как сказать?», а риторический — «что и как сказать, чтобы добиться большего / необходимого эффекта?» (Варзонин 2001:5).

Следовательно, с точки зрения лингвистики, важным представляется установить единство языковых форм, представленных во всех видах словесности. В свою очередь, риторика предполагает выявить ее взаимоотношения с другими филологическими дисциплинами и ответить на вопрос, «насколько грамматические факты в конкретном языке связаны с риторическими фактами» (Назарова 2013:5).

Здесь важно отметить, что ученые Льежского университета (Ж.Дюбуа, Ф.Эделин, Ф.Менге, Ж.-М. Клинкенберг), являющиеся представителями группы «мю», рассматривают риторику как лингвистическую дисциплину, которая изучает приемы речевой деятельности, а именно риторические фигуры и тропы. Иными словами, «поэтическая функция языка» стала «риторической функцией языка», которая дает возможность изучать проявления риторического компонента в любом виде вербальной коммуникации. О.А. Гливенкова справедливо отмечает, что благодаря льежским исследователям, риторика сегодня представляет собой «достаточно глубокое и полное видение» в рамках *логики-лингвистического аспекта* (Гливенкова 2002:17).

Сегодня ученые пытаются ответить на ряд вопросов, связанных со взаимоотношением риторики и лингвистики. И здесь нельзя не согласиться с мнением Ю.Н. Варзонины, что именно «...длительный период забвения риторики привел к естественному разрыву между ее теоретической платформой и стремительно развивающимися смежными дисциплинами. Этот разрыв требует заново осознать место риторики в кругу современных смежных отраслей гуманитарного знания» (Варзонин 2001:9).

### 1.1.2. Речевая культура как компонент риторики речи

Говоря о риторике речи, ученые на первый план выдвигают прежде всего такие понятия как: *культура речи, культура языка, язык, речь, речевая деятельность*. В отечественной лингвистике понятие «культура речи» сформировалось в конце 1920-х-1930-х гг. Значительный вклад в изучение культуры речи внесли Л.В. Щерба, Г.О.Винокур, В.В. Виноградов, С.И. Ожегов, Б.Н. Головин, А.А. Потебня, И. А. Бодуэн де Куртенэ, Ф.де Соссюр, В. Гумбольдт и другие языковеды. В лингвистике понятие «культура речи» трактуется двояко, о чем свидетельствуют мнения отечественных и зарубежных ученых. Рассмотрим некоторые из них. Согласно ЛЭС *культура речи* это –1) владение нормами устного и письменного литературного языка (правила произношения, ударения, грамматики, стилистики), а также умение использовать выразительные средства языка в различных условиях общения в соответствии с целями и содержанием речи; 2) раздел языкознания, исследующий проблемы нормализации с целью совершенствования языка как орудия культуры.

Среди ученых в определении понятия «культура речи» наблюдается плюрализм мнений. Так, Г.О.Винокур говорит о «двояком смысле» данного понятия, поскольку его трактовка зависит от того, имеем ли мы в виду «только правильную речь» или «искусную речь», которая «предполагает умение говорить не только правильно, но и мастерски» (Винокур 1967:9). Д.Э.Розенталь утверждает, что культурной можно считать речь, которая отличается «национальной самобытностью, смысловой точностью, богатством и разнообразием словаря, грамматической правильностью, логической стройностью, художественной изобразительностью» (Розенталь 1964:11). Академик Л.В.Щерба понимает под культурой речи «...уровень речевого развития, степень владения нормами литературного языка или диалекта вместе с умением обоснованно отступать от этих норм» (Щерба 1958:15). А.А. Потебня рассматривает культуру речи как правильное «... использование имеющихся языковых средств и правил в самом языковом общении людей» (Потебня 1993:23).

В.В. Виноградов говорит о культуре речи как об умении правильно использовать выразительные средства языка и его стилистику, имея в виду «хорошее знание и развитое чутье родного языка» (Виноградов 1964:9). Современный исследователь Л.А.Введенская понимает под культурой речи «...владение нормами литературного языка в его устной и письменной форме», помогающими достичь определенных коммуникативных задач (Введенская 2001:34).

С.И.Ожегов определяет культуру речи не только как «умение правильно, точно и выразительно передать свои мысли средствами языка», но и подобрать «наиболее доходчивое и стилистически оправданное» языковое средство (Ожегов 1974:287-288). Б.Н. Головин включает следующие компоненты в определение «культуры речи»: во-первых, это

«...совокупность и система коммуникативных качеств речи», учение о них и умение их использовать, чтобы воздействовать на слушателя (Головин 1988:45). В.В. Соколова отмечает, что «культура речи - это область лингвистических знаний» (Соколова 1995:15).

А.Н.Ксенофонтова под культурой речи понимает «...процесс сознательного отбора...языковых средств» и их использование для достижения поставленных «педагогических задач в реальной ситуации учебного процесса» (Ксенофонтова 2000:23). Ее идеи поддерживает Т.С.Бочкарева, трактуя культуру речи как набор определенных «качеств речи», обеспечивающих «наилучшее воздействие на адресата с учетом конкретной обстановки и в соответствии с поставленной задачей» (Бочкарева 2001:62).

В педагогических трудах Г.М. Коджаспировой дается следующее определение культуры речи: «Культура речи – это использование средств и возможностей языка, адекватных содержанию, установке и цели высказывания» (Коджаспирова 2010:35). Также автор указывает, что «...культуру речи можно определить как мотивированное употребление языкового материала, как использование в данной ситуации языковых средств» (Ibid.). Е.А. Адамов полагает, что культура речи выражается в правильном и уместном использовании средств языка «...в соответствии со сложившейся обстановкой и социальной обусловленностью речи» (Адамов 1965:34).

Б.С. Шварцкопф рассматривает культуру речи как «...комплекс теоретических и практических задач, связанных с сознательным вмешательством лингвистики в функционирование языка, с кодификацией норм литературного языка и с подтягиванием масс говорящих в их речевой деятельности до уровня владения литературной нормой» (Шварцкопф 1974:56). Е.Н. Ширяев при определении понятия «культура речи» выделяет умение владеть нормами языка и способность правильного выбора языковых средств, чтобы обеспечить «наибольший эффект в достижении поставленных задач коммуникации». При этом лингвист относит данное понятие к области языкознания, нацеленной на нормализацию речи (Ширяев 1995:9-10).

Таким образом, в отечественной лингвистике понятие культуры речи сводится к умению правильно и четко, с точки зрения грамматики, излагать свои мысли как в устной форме, так и в письменной, а также владеть нормами литературного языка.

В зарубежной лингвистической литературе в основном используются понятия «культура языка», «язык и культура». Различия между понятиями *культура языка* и *культура речи* объясняются сложившимися научными представлениями о необходимости разграничить понятия *язык* и *речь*, поскольку, как отмечает Е.В. Великая, «...между языком и речью, несмотря на их диалектическую связь (язык существует в речи), есть качественное и количественное различие» (Великая 2008:8).

В лингвистике мы находим следующие определения понятия «речь». Так, Ф. де Соссюр,

рассматривал речь как «...индивидуальный акт воли и разума» говорящих, включающий в себя как «комбинации, в которых говорящий использует код (code) языка с целью выражения своей мысли», так и «психофизический механизм, позволяющий ему объективировать эти комбинации» (Соссюр 1977:35). М.Я. Блох определяет речь как «...конкретное говорение, происходящее в звуковой или письменной форме», т.е. это «реализация выражения в процессе общения» (Блох 2004:89). Е.Н. Зверева под речью понимает «язык в действии» (Зверева 2008:16). В.А. Звегинцев рассматривает речь как «источник всего субъективного, что проникает в объективную систему языка» (Звегинцев 1970: 45).

Среди зарубежных ученых, занимавшихся проблемой *культуры языка*, можно выделить следующие имена: В. фон Гумбольдт, Э. Бенвенист, Б.де Куртене, Ф. де Соссюр, Г.Пауль, Э.Сепир, Л. Блумфилд, Ш.Балли, В. Томсен, Д.Лакофф и др. Вильгельм фон Гумбольдт сравнивал язык с «органом», который образует мысль; язык – это не продукт деятельности, а деятельность, и он «...принадлежит всегда целому народу» [Гумбольдт, 1984:318]. Э Бенвенист отмечал многогранность в языке, говорил, что язык – это «...и система и антисистема, и деятельность и продукт этой деятельности...»; с одной стороны, язык — это «...набор знаков и система их соединений, где единицами являются фонемы, семантемы», с другой стороны, язык — это «открыто выраженная активность речи, где единицами языка являются предложения» [Бенвенист, 2002:45]. Бодуэн де Куртене полагал, что сущность языка заключается в речевой деятельности. Ученый представлял язык как «...комплекс членораздельных и знаменательных звуков и созвучий, соединенных в одно целое чутьем известного народа и подходящих под ту же категорию, под то же видовое понятие на основании общего им всем языка» (Куртене 1974:56). Ф. де Соссюр говорил, что язык - это «...система знаков, в которой единственным существенным является соединение смысла и акустического образа, причем оба эти компонента знака в равной мере психичны» (Соссюр 1977:31).

Согласно Л. Блумфилду, язык — это «совокупность высказываний, которые могут быть сделаны в данной языковой группе, а основной объект лингвистического исследования — речевой отрезок, данный в высказывании» (Блумфилд 1968:78). Ш.Балли представляет язык как «...совокупность психических операций», которые нужно изучать «...как в плане соотношения смысла с жизнью, так и с точки зрения законов и научных методов» (Балли, 1955:76). Э. Сепир рассматривал язык как «...человеческий способ передачи мыслей, эмоций и желаний посредством системы специально производимых символов» (Сепир 1993:223-224). А. Вежбицкая говорит о языке как о «средстве выражения смысла» (Вежбицкая 1993:15).

Таким образом, понятие «культура речи» в зарубежной лингвистике рассматривается как система знаков, как способ передачи и выражения мысли. Из вышесказанного можно сделать вывод, что культура речи включает в себя 3 аспекта: *нормативный, коммуникативный и*

*этический.*

*Нормативный аспект* подразумевает владение *языковой нормой* и *нормой литературного языка*. Г.Пауль писал, что в языке «норма определяется разными моментами: с одной стороны, ее определяет устная речь, с другой — письменные источники» (Пауль, 1960:475). Академик В.В. Виноградов ставил изучение норм языка на «первое место среди важнейших задач русского языкознания и области культуры речи» (Виноградов 1964:9).

В исследованиях по культуре речи, стилистике, современному русскому языку можно найти следующие определения «нормы». Так, в энциклопедии «Русский язык» говорится, что «...норма (языковая), норма литературная – это принятые в общественно-речевой практике образованных людей правила произношения, грамматические и другие языковые средства, правила словоупотребления» (Караулов 1996:163). В словаре С.И. Ожегова сказано: «Норма - это совокупность наиболее пригодных («правильных», «предпочитаемых») для обслуживания общества средств языка», являющихся результатом «отбора языковых средств» (Ожегов, 1974:259). Б. Н. Головин указывает, что норма – это «исторически принятый в данном языковом коллективе выбор одного из функциональных вариантов языкового знака» (Головин 1980:19). Ю.Н. Караулов при определении нормы обращает внимание еще на один аспект: «Норма, учитывающая как системный, так и эволюционный аспекты языка, невозможна без третьей координаты - личностной, т.е. языкового сознания» (Караулов 1987:67). По мнению В.А. Ицковича, норма - это «общепринятое употребление, регулярно повторяющееся в речи говорящих», а также это правила, «зафиксированные учебником, словарем, справочником» (Ицкович 1986: 11).

Ученые также высказывают и иные точки зрения по поводу языковой нормы:

1. Норма - «реализованный язык» (Косериу 1963:27).
2. Норма является «совокупностью наиболее устойчивых реализаций элементов языковой системы» (Общее языкознание 1970:67).
3. Норма – это литературно узаконенные и общепринятые реализации вариативных возможностей языка, а также это - «свойство структуры, а не ее коррелят» (Березин 1992:156).
6. Норма – «...выбор инварианта из многих вариантов, выработанных системой в ее развитии» (Колесов 1989:97).

Таким образом, в современной лингвистике термин «норма» понимается в двух значениях: во-первых, это общепринятое употребление языковых средств, а во-вторых, норма представляет собой свод правил, предписаний, зафиксированных учебниками, словарями, справочниками.

Что касается литературной нормы, то ученые едины в том, что она представляет собой «жесткий» набор правил, предписаний, который обеспечивает «единство и стабильность

литературного языка» (Крысин 2005:23). Также литературная норма - это свод правил (орфоэпических, лексических, грамматических и стилистических), принятых в общественно-языковой практике образованных людей (Зверева 2008:54). К.С. Горбачевич определяет литературную норму как «способ выражения исторического развития языка, представленного в произведениях литературы» (Горбачевич 1971:19).

Следовательно, нормативный аспект культуры речи является ее неотъемлемой частью. Умение владеть языковой нормой и применять ее в речевом общении обеспечивает говорящему и собеседнику взаимопонимание и успешное достижение поставленных коммуникативных задач.

Вторым аспектом культуры речи является *коммуникативный*, задача которого состоит в способности правильно подобрать «средство для выражения своей мысли», а также «наиболее доходчивое и наиболее уместное» и, следовательно, стилистически оправданное» (Ожегов 2000:97). Ученые отмечают, что коммуникативный аспект культуры речи обнаруживает характер собеседника, его отношение к другим людям, его жизненные позиции. Именно в рамках данного аспекта проявляется психологическое взаимодействие партнеров: определяются позиции общающихся сторон, их реакция на средства воздействия. Важной составляющей коммуникативного аспекта является эмоционально-психологическое отношение говорящего к содержанию своего сообщения, так как от этого зависит правильное понимание и восприятие информации слушающим (Максимов 2015:17-18).

Следовательно, *коммуникативный аспект культуры речи* является одной из главных ее категорий и включает в себя такие качества речи, как: *точность, логичность, богатство, чистота, выразительность*.

Последний аспект, *этический*, предполагает владение нормами и правилами речевого поведения в рамках процесса общения, а также владение речевыми формулами общения: речевые формулы приветствия, просьбы, вопроса, благодарности, поздравления; обращение на «ты» и «вы»; выбор полного или сокращенного имени, формулы обращения и другие. Речевой этикет имеет национальную специфику и определяется ситуацией, в которой происходит общение. Также использование речевого этикета соотносится с экстралингвистическими факторами: возраст участников речевого акта (целенаправленного речевого действия), их социальный статус, характер отношений между ними (официальный, неофициальный, дружеский, интимный), время и место речевого взаимодействия (Введенская 2005:54-55).

Таким образом, умение владеть языковыми нормами и нормами литературного языка обеспечивает понимание текста, информации на всех уровнях языковой системы (произношение, ударение, грамматические конструкции, словоупотребление и т.д.), а также применение литературных норм в речи.

Из вышесказанного можно сделать вывод о взаимосвязи культуры речи и риторики. Риторика включает в себя такие понятия, как: теория и искусство речи, искусство мыслить, теория и практика совершенной речи, учение о речевом воспитании личности, учение о всех родах, видах и жанрах речи. Данные положения базируются на учении о культуре речи. В.И.Аннушкин справедливо отмечает, что «цель риторики и культуры речи – совершенствовать через стиль речи стиль жизни..., т.е. научить анализировать и создавать все виды современной словесности», так как язык интересует ученых не только как система знаков, но и как «перспективное приложение к его практическому применению» (Аннушкин 2002:5). Действительно, формирование профессиональной языковой личности основывается, главным образом, на развитии речевых способностей, где обучение и воспитание специалиста строится как подготовка профессионального ратора.

Поскольку культура речи предполагает умение правильно использовать выразительные средства языка, нельзя не отметить особую роль интонации в риторике звучащей речи.

### **1.1.3. Роль интонации в риторике речи**

Интонация – самый подвижный элемент речи, и в этом заключается ее наиболее важная особенность. Порядок слов, паузы, ударения могут оставаться во фразе стабильными, а «смысл» изменяться через интонацию. Представление об интонации заключается в ее коммуникативной природе. В речевом общении интонация выступает в роли речевого действия, речевого поступка. Именно речевой поступок, речевое действие определяет в первую очередь интонацию речи и ее бесконечное разнообразие, так как «...в языке существует столько тонов, видов, подвидов и вариантов интонаций, сколько их в речевых поступках» (Артемов 1974:22).

Интонация в ораторском искусстве является важнейшим средством воплощения замысла оратора. Оратор должен уметь говорить четко, ясно, воздействуя на разум и чувства слушателя, чтобы склонить его на свою сторону. Оратор должен умело использовать все интонационные особенности устной звучащей речи, чтобы сделать свою речь выразительной, эмоциональной, воздействующей, обладающей неповторимым и индивидуальным характером, акцентируя внимание слушателей путем повышения или понижения голоса в нужном месте, используя определенный темп речи, логические и эмфатические паузы. Отечественный ученый С.И.Бернштейн справедливо отмечал, что «...оратор, учитель, лектор – всякий, кто хочет воздействовать звучащей речью, - должен путем систематических наблюдений осознать выразительное значение отдельных факторов речевого звучания и целостных фонетических стилей, должен научиться преднамеренно вызывать звучанием своей речи определенную



эмоциональную и волевою реакцию» (Бернштейн 1972:33).

### *Определение интонации*

В современной науке существует два подхода к пониманию интонации: *узкое* (в основном это представители британской и американской лингвистики) и *широкое* (представители отечественной лингвистики). В первом случае интонация отождествляется с мелодикой, т.е. с повышением и понижением уровня голосового тона, осуществляемого в пределах определенных высотных уровней и мелодических контуров (Л.Армстронг, И.Уорд, К.Пайк, Д.Кристал, А. Краттенден, Д.Болинджер). М.Халлидей рассматривает интонацию как «средство выражения грамматических значений», в результате интонационная форма высказывания «утрачивает свою специфику» (Цит. по: Антипова 1979:15). Д. Кристал под интонацией понимает голосовой тон, громкость произнесения, акцентную выделенность, ритмическую и темпоральную организацию речи, а также тембральную окрашенность» (Кристал 1969:195).

Второй подход, представителями которого являются отечественные ученые, рассматривает интонацию как сложное целое, представляющее собой структурный комплекс компонентов интонации - фонетические средства, с помощью которых происходит интонационное оформление звучащей речи: 1) *мелодика* - изменение частоты колебания голосовых связок, которое на акустическом уровне приводит к изменению основной частоты голоса, что воспринимается как изменение высоты голосового тона; 2) *темп речи* - изменение скорости артикуляции, приводящее к изменению длительности звуков; 3) силовой компонент интонации – *громкость и интенсивность звучания*; 4) *тембр или качество голоса* (Бондарко 1983: 46).

Так, Г.П. Торсуев, определяя интонацию как одно из «...важнейших средств выражения значения высказывания», говорит о том, что «...мелодика, распределение ударения в предложении и ритм, тембральная окраска и темп произнесения составляют сложное единство интонации» (Торсуев 1953:33). В трактовке О.С. Ахмановой интонация представляет собой «...сложный комплекс просодических элементов, включающих мелодику, ритм, интенсивность, темп, тембр и логическое ударение» (Ахманова 1977:49). Л.А. Кантер характеризует речевую интонацию как «...совокупность системно обусловленных просодических характеристик речи, к которым относятся: частота основного тона, интенсивность и длительность, что в плане восприятия соответствует мелодическому, силовому и темпоральному компонентам» (Кантер 1988:17). П.С. Кузнецов говорит о том, что в широком смысле интонация включает в себя движение голосового тона по высоте, сочетающееся с определенным движением интенсивности

и темпом произнесения отдельных единиц, составляющих речевой поток. В узком смысле под интонацией автор понимает «лишь движение голосового тона, играющее здесь ведущую, но не исключительную роль» (Кузнецов 1965:31).

Е.А. Брызгунова отмечает, что интонация – это «...различные соотношения количественных изменений тона, тембра, интенсивности, длительности звуков, служащие для выражения смысловых и эмоциональных различий высказываний» (Брызгунова 1977:98). Н.Д. Светозарова под интонацией понимает «...способ просодической организации синтагм и высказываний» (Светозарова 1982:6). По мнению Ю.А. Дубовского, интонация представляет собой «сложное единство всех ее основных компонентов: 1) речевой мелодики, 2) громкости, 3) темпа речи, 4) фразового ударения, 5) речевого ритма и 6) тембра голоса говорящего», обуславливающих «оформленное высказывание» (Дубовский 2014:38).

Таким образом, интонация является сложнейшим средством коммуникации: она участвует, наряду со звуковым составом, в построении высказываний, объединяя и расчленяя их в потоке речи; определяет коммуникативные и синтаксические типы высказываний и вычленяет смысловые центры высказывания, тем самым характеризуя модально-эмоциональную направленность речевого акта поведения говорящего (Антипова 1979; Вишневская 2002). В рамках настоящего исследования, вслед за Г.М. Вишневской, под интонацией понимается «...диалектическое единство тесно взаимодействующих друг с другом и одновременно противопоставленных друг другу наиболее важных супraseгментных свойств звучащей речи, передающих как смысловое, так и модально-эмоциональное значение высказывания на базе их лексико-грамматического состава и синтаксического строения, в процессе коммуникации» (Вишневская 2002: 14).

### ***Функции интонации***

Ученые, определяя интонацию как «универсальное синтаксическое средство», отмечают, что она «...различает коммуникативные типы высказываний, дифференцирует части высказывания по их смысловой значимости, оформляет целостное высказывание, выражает эмоции, вскрывает подтекст высказывания, характеризует говорящего и речевую ситуацию» (Антипова 1979:197). Иными словами, исследователи указывают на полифункциональный характер интонации. Среди ученых в определении ведущей функции интонации наблюдается плюрализм мнений. Представители американской лингвистической школы (Pike 1947; Jones 1960; Bolinger 1986) выделяют *эмоциональную функцию* интонации, так как «...говорящий по-разному относится к тому, что он говорит, и именно эмоции проявляются в тональных изменениях, которые, в свою очередь, служат индикаторами эмоционального состояния

человека» (Bolinger 1986:27). Представители английской лингвистической школы (Heffner 1949; Hockett 1961; Halliday 1967) говорят о *грамматической функции интонации*. Так, М. Хэллидэй отмечает, что «интонационные оппозиции в английском языке являются грамматическими», при этом «категории, выражаемые интонацией, грамматичны в такой же мере, как категории времени, числа и наклонения, выражаемые другими средствами» (Хэллидей 1967:10). Чешский языковед Ф.Данеш – основоположник функционального подхода к интонации (60-е гг. XX века) – разграничивал *первичные* и *вторичные (модальные) функции интонации*. К первичным ученый относил способность интонации превращать слова в высказывания и выделять тему и рему высказывания. Модальные функции интонации, по мнению Ф.Данеша, связаны с возможностью интонации разграничивать высказывания по их цели высказывания и передавать эмоциональное содержание звучащей речи (Данеш 1960: 48).

Н.С. Трубецкой различал три *функции* интонации: *экспликативную, апеллятивную и экспрессивную* (Трубецкой 2002:23). Д.Вундерлих, западногерманский социолингвист, делит функции интонации на прагматические, семантические и грамматикализованные. *Прагматическая функция* служит для управления дискурсом; указывает на особую выразительность говорящего; используется в *риторических* и *ритуальных целях*. *Семантическая функция* интонации, по мнению ученого, обозначает модальность предложения и область фокуса высказывания. Обе функции, в зависимости от анализируемого строя языка, по-разному проявляются на грамматическом уровне (Цит. по: Е.И. Григорьев 2006:34).

Среди отечественных фонетистов мнения относительно функциональной стороны интонации также разделились. А.Л. Трахтеров считает, что лингвистическая функция интонации заключается в определении *смысловых оттенков* синтагмы и степени ее обособленности, а также определяется *коммуникативной интенцией* целого предложения (Трахтеров 1976:134). Л.Р. Зиндер выделяет *коммуникативную* (выражает законченность/ незаконченность высказывания) и *эмоциональную функции интонации* (в интонации «...содержится определенная эмоция, которая всегда отражает эмоциональное состояние говорящего, а иногда и намерение его определенным образом воздействовать на слушающего») (Зиндер 1979:269). А.М. Антипова к наиболее характерным функциям интонации относит следующие: *коммуникативную, эмоционально-модальную, лично-социальную, фатическую, эстетическую, ритмообразующую, организующую, стилеобразующую* (Антипова, 1979:23). Н.В.Черемисина предлагает выделять такие функции интонации, как *коммуникативная* (смыслоразличительная, кульминативная, синтезирующая, делимитативная, эмоционально-экспрессивная), *апеллятивная, эстетическая* (Черемисина 1982:13-17). Н.Д. Светозарова выделяет *пять функций интонации*: функцию *организации и членения* речевого потока, функцию выражения степени *связи между единицами членения*, функцию

*оформления и противопоставления* типов высказываний, функцию выражения *отношений* между элементами *интонационных единиц*, функцию *выражения эмоциональных значений* и оттенков (Светозарова 1982:18-21). По мнению Ю.А. Дубовского, существуют *общие* и *частные* функции интонации. К *общим* учёный относит *конститутивную* и *дистинктивную* функции интонации, а к *частным* – *коммуникативную*, *модальную* и *стилистическую* (Дубовский 1987:9–10). О.Г.Козьмин полагает, что интонация выражает определенные *лингвистические* и *паралингвистические* значения. В соответствии с этим, автор выделяет следующие функции интонации: *организующая*, *кульминативная* (акцентирование), *подчиняющая* (в единицах речи может быть несколько акцентов, находящихся по отношению друг к другу в иерархической структуре), *эмоционально экспрессивная* и *стилистическая* (Козьмин 1990:175).

Таким образом, наблюдая плюрализм мнений среди ученых в определении функций интонации целесообразно согласиться с утверждением, что «...все функции интонации выступают в речи слитно и разграничиваются лишь в теоретическом плане» (Вишневская 2002:25).

Основная функция интонации в риторике определяется учеными (О.П. Крюкова, М.Ю. Сейранян, Е.В. Фрейдина и др.) как функция *воздействия* и *убеждения*, которая достигается за счет использования определенных лингвистических средств и интонационных техник. По мнению Л.С. Чикилевой, именно интонация в публичной речи является осознанным и преднамеренным средством воздействия (Чикилева 2005:19). В.В. Данилина (2002), исследуя политическую ораторскую речь, приходит к выводу, что ритм является связующим звеном между речью оратора и коллективной реакцией слушающих. О.И. Голошумова, анализируя публичную речь американских политических деятелей, констатирует, что интонация способствует осуществлению «...ораторских интенций – воздействовать на аудиторию, создать эффективный имидж и вызвать ответную реакцию» (Голошумова 2002:15).

*Интонационная выразительность* является предметом исследования ряда научных дисциплин, в том числе и риторики. Интонационная выразительность устной речи воздействует на эмоциональное состояние слушателя. Теория ораторского искусства отводит значительное место эмоциональной стороне интонации, которая представляет собой естественную черту ораторской речи как средство выражения эмоций говорящего, определяющее степень его эмоционального состояния, средство выражения отношения говорящего к содержанию речи. И.А. Стернин отмечает эмоциональность как важнейшее качество публичного выступления: «Эмоциональная речь, эмоциональный нажим на аудиторию (логическая выделенность слова; изменение темпа, ритма, мелодики; паузирование) часто оказывается более эффективным, нежели логическая аргументация» (Стернин 2007:70). А.Е. Михневич, говоря о достижении

эффективности речи оратора, особую роль отводит *паузации* (психологическая пауза) и *вариативности мелодического контура*. По мнению ученого, психологическая пауза раскрывает психологическое движение мысли, а вариативность мелодики создает подтекст, содержащий в себе основную информацию высказывания (Михневич 1973:41). Некоторые ученые (Т.Б. Маркичева, Е.А. Ножин), исследуя методы управления внимания в рамках оратор-аудитория, говорят о том, что здесь ведущее место занимает «...игра темпа и громкости голоса, вариативность тона и умело выдержанные паузы» (Маркичева, Ножин, 1989:114). Е.Л. Фрейдина, рассматривая роль просодии в британской академической речи, делает вывод о том, что просодия выражает сложную гамму смысловых и эмоционально-модальных оттенков, порождаемых социокультурными условиями, в которых осуществляется риторическая коммуникация. Просодические единицы языка способны включать высказывание в контекст, как языковой, лингвальный, так и внеязыковой, экстралингвальный (Фрейдина 2013:33). М.Ю. Сейранян, анализируя просодию публичной британской речи, заключает, что просодия обеспечивает связность и цельность текста, придает публичной речи выразительность, устанавливает коммуникативный контакт между оратором и аудиторией, реализует риторические тропы и фигуры. Автор приходит к выводу о сложности выделения основной функции просодии в публичном выступлении и предлагает применить концепцию о *просодической составляющей риторической функции языка*, рассматриваемой в качестве главной по отношению к остальным функциям, проявление которых зависит от конкретной речевой ситуации (Сейранян 2013:66). Н.А. Ковпак, исследуя взаимодействие просодических и кинесических средств в реализации смысловой структуры академической публичной речи, говорит о важной роли вербальных и невербальных средств в оформлении структурных и содержательных элементов речи в соответствии с замыслом оратора. Автор также отмечает согласованность просодических и кинесических средств в речи говорящего, что свидетельствует о риторической компетентности оратора (Ковпак 2013:105). Ю.П. Королева, рассматривая просодическую реализацию юмора и иронии в академической публичной речи, заключает, что при реализации юмора просодия, взаимодействуя с лексико-грамматическими средствами, повышает их экспрессивность. Просодия является самостоятельным средством актуализации иронии, о чем свидетельствует маркированная тонально-мелодическая организация иронически окрашенных фраз. Ирония реализуется за счет темпоральных характеристик, мелодического оформления, ударения и паралингвистического сопровождения высказывания. Ровный тон, напряженное звучание фраз, утрированная артикуляция отдельных значимых слов во фразе характеризуют иронические высказывания (Королева 2013:143).

Таким образом, просодическая структура – это способ организации звуковых последовательностей (начиная со слога – слог, слово, ритмическая группа, синтагма,

высказывание), а интонация - способ просодической организации синтагм и высказываний, т.е. просодика – это средства просодической организации речевых единиц, а в понятие интонации входит также и содержательный аспект» (Светозарова 1982:5-6).

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что воздействие на аудиторию (слушателя) является одной из основных функций речи, реализуемых интонационно-выразительными средствами. Иными словами, интонация в риторике речи является «...осознанным и преднамеренным средством воздействия» (Чикилева 2005:19); «...одним из важнейших лингвистических средств выражения экспрессивности», который помогает «...установить особенности контекстуально-ситуативного и прагматически ориентированного употребления высказываний, их актуальность либо неактуальность для данных условий общения, их субъективно-модальные значения, а также сопутствующие им коннотации» (Ковалев 2008:18;21).

#### **1.1.4. Речевой голос как важнейший компонент риторики речи**

Теоретический обзор современной научной литературы показывает, что звучащая речь в ее фонетическом (в том числе и интонационном) оформлении до сих пор остается предметом лингвистических исследований, несмотря на то, что к данному моменту накоплен значительный объем знаний в этой области. Ученые рассматривают лингвистические, когнитивные, коммуникативно-прагматические, лингво-прагматические, психолингвистические и другие аспекты звучащей речи с точки зрения ее языковых и паралингвистических особенностей. Значительное место в описаниях звучащей речи принадлежит речевому голосу.

Речевой голос как фонетический компонент речи к настоящему моменту освещен в научных исследованиях с различных точек зрения: в аспекте источника передачи информации лингвистического, социокультурного, психоэмоционального и природного аспектов; артикуляторного уклада; в плане эмоционального состояния человека, его индивидуальной и социокультурной принадлежности; природных качеств и качеств, приобретенных в результате обучения и воспитания голоса.

Понятие «*речевой голос*» в современных исследованиях трактуется фонетистами как синтез «...взаимообусловленных биофизических, акустических и функциональных характеристик звучания, реализующихся в процессе речи на определенном языке» (Медведева 1987:11). Это понятие включает в себя следующие составляющие: качество голоса, интонация, голосовые модуляции и тон голоса. М.Н. Козырева определяет «речевой голос» как фонетическую категорию, представляющую собой «совокупность лингвистически релевантных

модуляций по высоте и интенсивности, которые используются говорящим на данном языке для передачи речевой информации и оказания различных речевых воздействий» (Козырева 1986:6). И.А. Анашкина под «речевым голосом» подразумевает «...совокупный акустический продукт двигательной активности организма, образующийся в результате скоординированного центральной нервной системой взаимодействия речевых органов, приводящего к периодическим колебаниям голосовых связок гортани» (Анашкина 1998:78).

В настоящем исследовании, вслед за Т.М. Жуковской, под «речевым голосом» понимается «...сложное полиинформативное, многофункциональное фонетическое явление супraseгментного уровня», которое представляет собой взаимосвязь «звуковых компонентов разной природы» и которое используется говорящим «для передачи различного рода информации и оказания речевого воздействия» (Жуковская 2006:35).

В современных исследованиях речевого голоса выделяются следующие *основные направления: аксиологическое* (И. А. Анашкина, Г. Е. Крейдлин, Т. Г. Медведева, D. Bolinger), в рамках которого оцениваются отдельные звуки или сверхсегментные фонетические явления; *социолингвистическое* (М. В. Давыдов, Д. А. Шахбагова, Т. И. Шевченко, D. Crystal, W. Labov), где определяется общественный статус говорящих, их профессиональная принадлежность; *речеведческое* (И.Г. Гирина, С.В. Дечева, В.В. Кулешов, М.Н. Козырева, Н.Ф. Медведева, Л.В. Минаева, Р.К. Потапова), анализирующее функционирование в речи языковых единиц; *психолингвистическое* - В. И. Галунов, Л. В. Златоустова, А.А. Леонтьев), изучающие психологические и лингвистические аспекты речевой деятельности, социальные и психологические аспекты использования языка в процессах «речевой коммуникации и индивидуальной речемыслительной деятельности» (Леонтьев, 1989:144).

Г.Е. Крейдлин (2000) является представителем *аксиологического подхода* к исследованию речевого голоса. В центре его теории находится человек и особенности его невербального поведения в определенной коммуникативной ситуации, где речевой голос играет важную составляющую. Автор проводит концептуальный, лингвистический и семиотический виды анализа речевого голоса как лингвистического и паралингвистического концепта, так как голос определяет условия и характер протекания коммуникации, «...успешность в достижении цели, физическое и психическое состояние участников общения и стилистику их поведения в диалоге» (Крейдлин 2000:340).

Изменение голоса (за исключением случаев болезни или возраста) является идентификатором «изменения психического состояния или общественного статуса человека» (Ibid.). Голос выражает эмоции, и в акте коммуникации он часто не контролируется. По мнению Е.Г. Крейдлина, «...из всех типов текстов семантическая и коммуникативная значимость голоса наиболее велики в неконтактных диалогах»; в контактных диалогах важную роль играют

повышение и понижение голоса, тихие и громкие голоса (Ibid.). Свойства различных голосов (мужских, женских, детских, музыкальных) определяют стиль и «фактуру текста»; указание на голосовые признаки в тексте, которые вводят прямую речь, значительно влияют «на интерпретацию речевого акта в составе прямой речи» (Ibid.).

Анализ ученым атрибутивной сочетаемости слова *голос* представляется ценным для современных исследований, так как приведенные семантические группы прилагательных являются важным фактором в определении коммуникативной ситуации и коммуникативных отношений, передаваемых голосом. Е.Г. Крейдлин выделяет 5 основных групп прилагательных, характеризующих голос (Ibid:342-345):

1. физические свойства звучащего голоса;
2. оценка качества голоса;
3. пол и возраст говорящего;
4. физическое и психическое состояние говорящего;
5. отношения между говорящим и слушающим (местоположение, степень родства и др.).

Речевой голос является основным средством устной массовой коммуникации. *Социолингвистический подход* к изучению речевого голоса выявил то факт, что его вариативность и его интонационное оформление носят стилистический, региональный и социальный характер, и качество голоса зависит от профессии, пола, возраста, городского или сельского образа жизни. Речевой голос представителей руководящих должностей характеризуется широким диапазоном звучания, усиленной громкостью, замедленным темпом, особым качеством голоса (бас, объемность), в то время как у людей, находящихся в подчинении, речевой голос обладает узким диапазоном высокого регистра, ускоренным темпом, частым понижением громкости и фальцетным качеством голоса.

По мнению Н.Ф. Медведевой и Т.И. Шевченко (1980), различия мужских и женских голосов обусловлены психофизическими особенностями, а также различием социального положения мужчин и женщин в английском обществе. Так, Т.И. Шевченко (на материале анализа британского варианта английского языка) делает вывод, что женские голоса в основном на 18% выше мужских, но данный показатель подвержен изменению и зависит от типа гласных, их ряда и подъема. Диапазон частоты основного тона – это показатель гибкости и подвижности голосовых связок. Голосовой диапазон у мужчин шире, чем у женщин, так как основной объем энергии находится в более низких частотах. Но в пожилом возрасте у мужчин и у женщин происходит заметное сужение диапазона ЧОТ, что объясняется снижением частотности употребления очень высокого и очень низкого уровней ЧОТ в речи лиц преклонного возраста (Шевченко 1990:83). *Темп* женской речи быстрее мужского, что объясняется «выражением быстро сменяющихся чувствований и представлений» (Шевченко 1990: 57).



Что касается женских голосов, то при возрастных изменениях наблюдаются следующие явления: увеличение частотности нисходящей шкалы и снижение крутизны тонов, а также увеличение количества терминальных тонов, особенно сложных (Ibid.).

Сегодня особое внимание уделяется реализации речевого голоса в различных видах устной монологической коммуникации. При этом используются комплексные подходы к исследованию речевого голоса, включая и *речеведческий*, обеспечивающие более полное и развернутое представление о речевом голосе и его функциях.

И.Г. Гирина (2003), исследуя речевой голос в звучащем американском телевизионном рекламном тексте, использует целый комплекс подходов - речеведческий, психолингвистический, лингвостилистический и лингвопоэтический. Автор отмечает *вариативность качества голоса*: улыбка и придыхательность создают положительный настрой, придыхательность в сочетании с грудным качеством голоса создает доверительную интонацию. Улыбка в сочетании с усмешкой выражает скрытый смысл текста, хриплость присуща афро-американцам и отражает «этническое и культурное многообразие американского общества». Низкий мужской голос в сочетании с таким понятием как «скрипучесть» символизирует мужественность, силу и мощь. И.Г. Гирина также выделяет *четыре вида рекламного речевого голоса*, каждый из которых обладает собственной интонационной моделью: *серьезный тип* (реклама фирмы, мужских товаров), *лирический тип* (реклама женских товаров, лекарств, страховых компаний), *приподнято-жизненный тип*, для которого характерны звонкость голоса, высокий голосовой диапазон, широкое использование гласных переднего ряда и сонорных, присутствие аллитерации, рифма, преобладание нисходящего контура с падением тона на каждом ударном слоге.; *«звуковой шок»*: чрезмерная громкость, быстрый темп, резкое расширение голосового диапазона (целевая аудитория – молодые мужчины). Перечисленные особенности параметров речевого голоса в звучащем рекламном тексте с точки зрения речеведческого аспекта, по мнению исследователя, выполняют *функцию убеждения и внушения на интонационном уровне*. Так как восприятие происходит на эмоциональном уровне, роль речевого голоса оказывается ведущей в целях воздействия на потенциального потребителя.

Речевой голос играет большую роль в ораторском стиле речи. Фундаментальное исследование Е.Л. Фрейдиной (2005) в области просодических особенностей академической публичной речи (на материале британского варианта английского языка) внесло значительный вклад в представление значимости образа и личности ратора, его индивидуальных речеголосовых характеристик в академической публичной речи, обеспечивающих эффективное взаимодействие с аудиторией, а также в описание особенностей просодического оформления академической публичной речи как риторического события.

Исследователь, рассматривая реализацию просодических единиц в звучащем

риторическом тексте в рамках модели: *система языка – этос* (оратор-аудитория-социокультурный контекст) – *звучащий текст*, выделяет *две группы дискурсивных стратегий: информирующая*, направленная на реализацию убеждения через активное информирование и *интеракциональная*, обеспечивающая взаимодействие оратора и слушателя. Данные стратегии характеризуются определенным набором *интонационных техник: информирующие стратегии*: «выдвижение главного тезиса в позицию широкого фокуса, пословное и послоговое акцентирование, контрастивное использование тона, резкое изменение темпа, увеличение длительности пауз, контрастивное просодическое оформление высказывания, содержащего важную информацию; *интеракциональные стратегии*: зависят от индивидуальных особенностей и предпочтений оратора: текстовые единицы либо выделены, либо незаметны, главное, чтобы прослеживался просодический контраст» (Фрейдина 2005:339-340).

К индивидуальным речеголосовым маркерам ораторского стиля речи, Е.Л. Фрейдина относит 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). Вариативность просодии, по мнению ученого, в значительной степени зависит от психофизиологических особенностей говорящего, его отношения к теме выступления, к аудитории, а также от уровня его компетентности (Ibid.:176).

Т.М. Жуковская (Жуковская 2006:165), исследуя роль речевого голоса в реализации риторического дискурса (на материале британских публичных выступлений), применяет риторический и лингвистический подходы к описанию речевого голоса: «Речевой голос как базовый фонетический компонент дискурса» является для оратора эмоционально воздействующим инструментом в реализации риторического стратегического плана». Вне зависимости от жанровой принадлежности высказывания основную роль в реализации риторических стратегий оратора выполняют *голосовые модуляции, тон голоса и интонация*. От голосового образа оратора зависит оценочная реакция аудитории (слушателя). Одна и та же риторическая стратегия в рамках одного жанра может осуществляться за счет различных голосовых модуляций, интонационных средств и тона голоса. В публичной речи (академическая, политическая, траурная) «семантически важные центры оформляются с помощью модуляции «придыхательность», в то время как второстепенная информация или сенсационные факты «оформляются при помощи модуляции «приглушенность» с различным звучанием тона голоса»; экспрессивность выражается при помощи «звучности» голоса, ирония оратора к определенному высказыванию оформляется «приглушенным звучанием» (Ibid.). По

мнению Т.М. Жуковской, речевой голос, реализуя риторическую стратегию оратора, выполняет следующие функции: экспрессивная, эмоционально-модальная, прагматическая. Речевой голос также участвует в реализации смысловой структуры текста.

О.Г. Шашкина (2006), исследуя взаимосвязь речевого голоса и кинесических средств в контексте национально-культурной специфики эмоционального реагирования, используя лингвокультурологический, этнопсихолингвистический и лингво-филологический подходы, полагает, что существует закономерность влияния национального характера на особенность эмоционального реагирования и голосовые параметры речи. Речевой голос более ярко и полно выражает «не поддающиеся контролю глубинные эмоциональные ощущения, в то время как кинесический способ выражения более контролируется сознанием» (Шашкина 2006:165). По мнению ученого, речевой голос выполняет паралингвистическую функцию (выражение эмоционального фона говорящего) и экстралингвистическую (определение «личностной атрибутики») (Ibid.:5).

Э.Э. Шуберт (2006), рассматривая речевое воздействие с позиции теории дискурса и когнитивной лингвистики, выделяет 6 уровней языкового воздействия: фонологический, просодический, соматический, лексико-семантический, грамматический и экстралингвистический. Говоря о просодическом уровне, исследователь относит его к одним из основных видов речевого воздействия, при этом в воздействующей устной речи *голос играет первостепенную роль*. Э.Э. Шуберт определяет голос как «место, где встречается сознательное (речь) и бессознательное (характеристики голоса) – звучность, темп, высота, тембр, артикуляция – в совокупности они отражают чувства, эмоции говорящего, придают речи определенную окраску. Умение владеть своим голосом «жизненно важно и необходимо для коммуникатора» (Шуберт 2006:29). Автор делает следующие выводы: с помощью звучности говорящий выделяет суггестивно маркированные слова, звучный и сильный голос свидетельствует об уверенности суггестатора; темп воздействующей речи должен соответствовать темпу реципиента в его нормальном состоянии; длина пауз определяет силу воздействия на реципиента: короткая пауза фиксируется подсознанием, длинная пауза способствует погружению в транс, в результате чего реципиент сам начинает заполнять их своими мысленными образами; вариативность высоты голоса создает внутри одного высказывания отдельные сообщения для сознательного и бессознательного восприятия, так как правое полушарие в основном фиксирует сообщения в низкой тональности, а левое – в более высокой. Тембр также играет важную роль в восприятии информации и создании образа: тяжелое/легкое, твердое/мягкое, медленное/быстрое и т. д. Артикуляция способствует правильному и четкому пониманию и усвоению сообщения, тем самым устанавливая мгновенный контакт с реципиентом.

Помимо просодического уровня, важность речевого голоса для создания воздействия также проявляется и *на соматическом уровне*, т.е. исследователь относит речевой голос к паралингвистическим компонентам речи. Чтобы добиться положительного результата, воздействующая сила голоса должна «быть полностью конгруэнтной собственным репликам» говорящего. Автор приводит примеры речей Рональда Рейгана, бывшего президента США, иллюстрирующие то, как важно владеть своим речевым голосом профессионально: Рональд Рейган получил общественное признание только благодаря виртуозному владению своим голосом, так как в прошлом он был актером. Его речи не отличались глубоким смыслом и содержанием, но его голос в совокупности с лицевыми экспрессиями создавали имидж простого и искреннего человека, которому не чужды человеческие проблемы и переживания (Ibid.).

Таким образом, умение владеть речевым голосом как на уровне просодии, так и на уровне паралингвистики является важным и необходимым фактором речевого воздействия в когнитивно-прагматическом аспекте. Речевой голос является маркером территориальной и социальной принадлежности говорящего, его отношения к собеседнику, а также маркером эмоционального состояния говорящего, его физиологических, психологических, психических, интеллектуальных особенностей. Следовательно, по речевому голосу можно идентифицировать говорящего.

Одним из основных факторов социальной принадлежности коммуникатора является его произношение. В контексте настоящего исследования представляется целесообразным кратко остановиться на британском и американском вариантах произношения.

Известно, что *RP (Received Pronunciation)* является принятой общеанглийской нормой произношения, но в ней существуют разновидности социального характера. Английский ученый Дж. Хани отмечает две разновидности британского произношения социального плана: *немаркированный RP*, на котором говорят дикторы BBC, школьные учителя, врачи, и *маркированный RP*, на котором говорят члены королевской семьи, высший командный состав армии и Военно-Морского Флота, преподаватели Кембриджа и Оксфорда (Honey 2000).

Дж. Уэллс (1982) выделяет такие *разновидности RP*, как: *высоко престижный RP*, на котором говорят представители высшего социального слоя британского общества; *общепринятый RP*, на котором говорят дикторы BBC; *приобретенный RP* – тип произношения, приобретенный в зрелом возрасте, что происходит, когда человек поднимается вверх по социальной лестнице. С.А. Ганус отмечает, что данный тип RP произношения часто встречается на экранах телевидения и в кинофильмах, так как «драматическая школа Великобритании требует от своих студентов овладения RP» (Ганус 2005:13). Что касается современных исследований норм произношения, ученые выделяют общепринятое RP и

региональное RP, в котором присутствует Estuary English – вид RP, на котором говорит молодежь южно-восточной части Лондона и которая впоследствии может занять место общепринятой нормы RP (Cruttenden 2003; Медведева 1988).

Таким образом, языковая ситуация в Великобритании определяется противопоставлением высоко престижной орфоэпической нормы произношения и социально-территориального типа произношения. Тип произношения является маркером социально-территориальной, социально-классовой, социально-групповой и функционально-стилистической принадлежности. RP является символом Англии за ее пределами и часто используется в практике обучения как рекомендуемая произносительная норма изучаемого языка.

Языковая ситуация в США, по мнению ученых, характеризуется большой вариативностью произносительных норм речи. Региональные типы произношения, различия между которыми находятся в области системы гласных, имеют равноправное сосуществование. Т.И. Шевченко (2014) отмечает, что произношение американцев не имеет такой ярко выраженной социальной оценки, как в Великобритании. Американский вариант английского языка делится на следующие типы произношения: Северный, Северный и Южный Мидленд, Южный. Следовательно, диалекты севера и юга Америки отличаются друг от друга, в то время как мидлендский диалект совмещает особенности обоих типов произношения. Примечателен тот факт, что ни один из региональных типов произношения не обладает статусом произносительной нормы в системе американского варианта английского языка.

Как отмечает С.А. Ганус, американские социолингвисты принимают в качестве неформального стандарта произношения тип, используемый в средствах массовой информации, «...где подбор дикторов и их фонетическая подготовка ориентированы на северный и западный типы произношения, включая произношение Северного Мидленда»; в свою очередь южное произношение принимает статус социальной маркированности (Ганус 2005:40).

С понятием «диалект» тесно связано понятие «акцент», которое трактуется учеными как «комбинация фонетических характеристик речи, отражающая языковую, территориальную либо социальную принадлежность говорящего, создает произносительную картину речи» (Вишневская 2001:5). Принято выделять два вида акцента: *акцент родного языка* – структурированное изменение внутри языка, проявляющееся на фоне регионального варианта произношения, и *акцент неродного языка* – совокупность фонологии родного и неродного языков. Акценты, так же как и диалекты, являются показателями географического, либо социального положения говорящего.

С.А. Ганус, исследуя *британский и американский типы произношения в актерской речи*, говорит о том, что в фильмах языковые изменения и акцент используются с целью создания

более точного и полного речевого портрета героя, его происхождения, социального статуса, отображения культуры и эпохи, представителем которых он является, а также для раскрытия драматических отношений между героями путем контраста их стилей речи. Также автор делает вывод о том, что британский вариант английского языка утратил свои позиции в современных американских фильмах в пользу общеамериканского акцента: так, британские актеры, играющие американцев, должны учиться воспроизводить американский акцент, а американцы, снимающиеся в британских фильмах должны говорить с общеамериканским акцентом. Ученый также отмечает, что на сегментном уровне речи именно гласные выступают в качестве социальных маркеров, способствующих мгновенной идентификации героев (Ibid.).

Исследуя речевой голос, ученые также выделяют общие и индивидуальные характеристики голоса, оценивают качество голоса, тембр, его влияние на процессы запоминания. Как справедливо отмечает А.И. Демчук, «наличие характерных особенностей речеголосовых параметров лежит в основе формирования определенных звуковых стереотипов в сознании носителей языка о представителях различных профессий» (Демчук 2011:29). Автор также делает вывод о том, что «ведущим вербализированным речеголосовым параметром», идентифицирующим профессиональную принадлежность говорящего, является *качество голоса*. Так, представители таких профессий, как адвокат, судья, священник ассоциируются с такими параметрами речевого голоса, как глубокое звучание, широкий диапазон мелодического варьирования, темповые модуляции, которые в совокупности свидетельствуют о высокой культуре голоса говорящего.

А.И. Демчук (2011), исследуя языковую репрезентацию звучания профессиональных речевых голосов на материале английского языка, заключает, что звуковые стереотипы представителей определенных профессий закреплены в сознании носителей английского языка. Так, для священнослужителей резонансное звучание качества голоса является первостепенным; адвокат обладает такими речеголосовыми характеристиками, как: культурный, вежливый, полный, грудной, четкий, плавный, ритмичный, шикарный; голос полицейского представляется резким, напряженным, низким, тяжелым; голос авиадиспетчера должен звучать четко, чисто, с умеренным уровнем громкости. Автор акцентирует внимание на том, что были зафиксированы случаи несовпадения с существующими звуковыми стереотипами, что объясняется «определенной прагматической установкой говорящего».

При восприятии речи происходит оценка качества голоса, а именно его высоты, диапазона, регистра, громкости и длительности, которые в совокупности создают определенное качество звучания, подсознательно влияющее на слуховое восприятие. Иными словами, качество голоса формирует определенный речевой портрет, имеющий только ему присущие голосовые характеристики.

Ученые изучают *общие и индивидуальные особенности речи* говорящего - где *общее* заключает в себе *лексические, грамматические, фонетические, интонационные нормы*, присущие тому языку, которым пользуется говорящий; *частное* – то, «что отличает речь одного человека от речи другого», так как речь «несет на себе отпечаток различных индивидуальных особенностей человека и является репрезентантом личности» - *в интонации говорящего*, где индивидуальные и общие характеристики просматриваются на *сегментном и супraseгментном уровнях* (Ильина 1965: 100).

Рассматривая соотношение индивидуального и общего в *интонации актера*, В.Я. Труфанова (2004) отмечает, что индивидуальные предпочтения в речи актера проявляются в особенностях членения речи, характере изменения тона в пределах интонационной модели, в своеобразии сочетаний интонационных моделей, а также в характеристиках темпа речи. Рассматривая влияние индивидуальных особенностей интонации на смысловую структуру высказывания, ученый делает вывод, что соотношение индивидуального и общего в интонации происходит согласно индивидуальному выбору говорящим средств, которыми располагает интонационная система языка, так как «впечатление оригинальности в интонации создается за счет особенностей отбора, употребления и сочетания общих для всех средств» (Труфанова 2004:198).

В.В. Кулешов, анализируя голосовую типизацию английской сценической речи, говорит о том, что актер использует как речевую типизацию, так и голосовую типизацию: речь английских актеров, играющих персонажей, говорящих на просторечии, нередко характеризуется неправильным использованием логических ударений (Кулешов 1977:8-9). Индивидуальные характеристики, составляющие своеобразие интонации, речеголосовых характеристик определенных говорящих (актеров, персонажей) в конкретной ситуации и сфере общения могут быть общими для большинства: например, постоянная возвышенность речи, отличающая отдельного говорящего, является признаком стиля чтения стихов (Ibid.).

Неслучайно в нашем сознании присутствуют образы речевых голосов актеров, ассоциирующиеся с определенной эпохой, культурой и речевым поведением, принятым в конкретном обществе: так, речь английского актера Стивена Фрая, его речевой голос, интонация считаются эталоном классического английского языка; неповторимый голос и тембр Татьяны Дорониной с небольшим придыханием, нежный, спокойный и в тоже время чувственный признается одним из лучших в отечественном кинематографе и театральном искусстве. Следовательно, индивидуальные особенности разных типов голоса и тембра влияют на процессы восприятия и запоминания качества голоса [[www.peoples.ru/art/literature/prose/](http://www.peoples.ru/art/literature/prose/)].

Ученые (Л.Ю. Кулиш 1984, Е.И. Илюхина 1979) говорят об эмоциональной окраске речевого голоса индивида. Эмоциональный оттенок голоса говорящего может меняться в

зависимости от ситуации общения. Говоря о влиянии тембра голоса определенного говорящего на процессы запоминания, Е.И. Илюхина (1979) утверждает, что во многом от типа и тембра голоса ратора зависит успешность создания положительной установки восприятия, так как тембр – это дополнительная артикуляционная окраска голоса, его колорит, качество голоса.

И.А. Абрамова говорит о том, что речевой голос, а именно индивидуальный тембр, качество голоса, мелодика и темп речи, сила высоты, громкости и тембра, пол и возраст, «также детерминированных тембром, интонацией, темпом», дефекты речи, ее нормативность, а также эмоциональное состояние говорящего являются вербальными голосовыми маркерами в определении имиджа человека (Абрамова 2000:23).

А.И. Демчук, анализируя языковую репрезентацию речевого голоса как источник информации о персонаже художественного текста на материале английского языка делает вывод, что среди языковых средств в реализации звучания речевых голосов выделяются узуальные и индивидуально-авторские. Также, автор говорит о том, что в зависимости от прагматической установки автора речеголосовые характеристики либо гармонируют с характером и внешностью персонажа, либо контрастируют с ними, чтобы более полно раскрыть психологический разлад в душе героя и его неудовлетворенность собой (Демчук 2011:56).

Как было отмечено ранее, иностранный или региональный акцент в речи актеров используются для воплощения художественного образа. В 1930-х и 1940-х годах актеров театра и кино специально обучали, так называемому, среднеатлантическому акценту (нейтральный акцент английского языка, находящийся между американским и британским вариантами произношения), характерному для голливудских фильмов тех лет.

Гениальная шведская актриса Ингрид Бергман снималась в основном в Голливуде и начала свою карьеру именно там. Следовательно, здесь мы можем говорить об интерференции двух типов произношения: ее родного шведского и среднеатлантического. Примечательно, что акцент актрисы проявляется только на фонетическом уровне, а на фонологическом отклонений от нормы не наблюдается, то есть речь актрисы в целом нормативна. Акцент актрисы не умаляет ее мастерства. Напротив, специфическая окраска ее голоса подчеркивает индивидуальность актрисы, сообщает ее голосу особую выразительность. Монолог Ингрид Бергман в моноспектакле «Человеческий голос» («The Human Voice») представляет собой великолепный образец сценического искусства.

Монолог является особой формой сценической речи, имеющей свои характерные признаки, позволяющие противопоставить его ряду других видов сценической речи (таких как диалог и полилог). Через языковые средства - особую структурно-семантическую форму сценического монолога и, в особенности, его интонационную организацию, воплощенную голосом актера, - преломляется психолого-социологическая и идеологическая позиция



драматурга, весь эмоционально-психологический накал сценического монолога. Многие сценические монологи стали шедеврами драматического искусства благодаря мастерству многих выдающихся актеров.

Подводя итог, можно сделать вывод, что речевой голос в контексте монологического высказывания является ведущим. Речевой голос представляет собой яркую характеристику речевого портрета говорящего, определяет внутренний мир человека по его внешним проявлениям. Проблематика выражения личности в устном монологическом дискурсе посредством речевого голоса волнует умы многих ученых в контексте различных дисциплин, где авторы применяют разнообразные подходы к исследованию речевого голоса. В аспекте сценической речи речевой голос выступает основным инструментом сценического действия, так как хорошо поставленный голос создает магию звучащего слова на сцене, передает тончайшие оттенки чувств героев, способствует раскрытию авторского замысла. Речевой голос и актер составляют единое целое, голос является продолжением актера. От качества исполнения актером сценического монолога, от его голоса, интонации зависит степень эффективности его игры и воздействия на зрителя.

Таким образом, при анализе звучащего монологического высказывания на первый план выдвигается фонетический аспект речи, где особое внимание уделяется дикции, звучности голоса, его гибкости, мелодии, уместному и умелому использованию всего комплекса интонационных характеристик речи, так как «недостаточно иметь, *что* говорить, но необходимо знать, *как* надо говорить, и это немало помогает речи произвести должное впечатление» (Десяева 2001:92).

## **1.2. Сценический монолог в лингвистическом освещении**

### **1.2.1. Сценический монолог как звучащий текст и риторический дискурс**

Специфика звучащей речи является одним из актуальных вопросов современной лингвистики, так как «...звучающая речь представляет собой единственный надежный источник пополнения знаний о функциональных свойствах единиц языковой системы, так как именно в ней данные единицы обнаруживают взаимозависимость и взаимное влияние при формировании смысла высказывания. Особенно это касается просодической стороны речи» (Григорьев 2006:28).

Справедливой представляется точка зрения известного ученого в области ораторского искусства Е.Н. Ножина (1982), который также выделяет аспект звучащей речи ораторского искусства и предлагает называть анализ звучащей монологической речи *лингвистикой*

*произнесения и слуха*, так как речь не является монотонным образованием. Звучащее слово, реализуется в виде сложной фонетической формы, которая «... в своем произносимом линейном потоке трансформирует единицы других уровней языка в «блоки слов», лексикализует их, связывает в члены фразы, прерывает их, делает главными или второстепенными» (Барышникова 1977:20).

Одной из форм реализации сценической речи является *сценический монолог*. В контексте настоящего исследования принимается следующее *лингвистическое* определение *сценического монолога*: «...звуковая реализация актерами языка художественной литературы на театральной сцене, в кино, в теле- и радиопередачах, являющаяся важным выразительным средством их игры и ориентированная на устойчивые орфоэпические нормы литературного языка» (электронный ресурс: <http://rusскиyyazik.ru/911/>). Ученые определяют сценический монолог как высказывание, обладающее односторонним характером (Якубинский 1923); «сложную форму речи» (Выготский 1934); «сложное синтаксическое построение, характеризующееся стремлением охватить более обширное тематическое содержание» (Ахманова 1969:239); форма речи, обращенная говорящим к самому себе, не рассчитанная на вербальную реакцию другого лица. Монологическая речь носит развернутый характер, что связано со стремлением широко охватить тематическое содержание высказывания, наличием распространенных грамматических конструкций (Розенталь 1976:54); «прагматически ориентированный текст, цель которого - оказание психологического воздействия на слушающих в форме убеждения и манипуляции», т.е. сценический монолог является составной частью коммуникативного процесса (Великая 2006:3).

Сценический монолог представляет собой звучащий текст. Изучение текста, его структуры, его коммуникативной направленности в современной лингвистике имеет важное теоретическое и практическое значение. Сегодня в науке не существует единого понимания и определения текста. Г.П. Щедровицкий объясняет это следующим образом: «каждый текст вплетен во множество разных деятельностей и существует как текст лишь благодаря тому, что он имеет определенные функции в этих деятельностях» (Щедровицкий 1974:204).

Как справедливо отмечает В.В. Красных, каждый исследователь трактует понятие «текст», исходя из положений той науки, представителем которой он является, и «в соответствии со своими научными взглядами... и пониманием природы языка и человека» (Красных 2000:150).

Так, с точки зрения *семиотики*, *текст* понимается как последовательность любых знаков, любая форма коммуникации; в *языкознании* текст – это последовательность вербальных знаков; *психолингвистика* трактует *текст* как «способ отражения действительности, построенный с помощью элементов системы языка» (А.А. Леонтьев, В.П. Белянин), «сложная

коммуникативная единица наиболее высокого порядка, продукт и предмет коммуникативно-познавательной деятельности» (Дридзе 1981:135); в теории *массовой коммуникации текст* представляет собой иерархию коммуникативных программ, в которых текст подчинен деятельности, в которую он включен (А.М. Шахнарович, И.А. Зимняя, Е.Ф. Тарасов, В.Г. Борботько и другие).

С точки зрения *лингвистики текста*, текст – «любой отрывок связной речи, начиная от простого высказывания до целого романа» (Рахманкулова 1976:3), «некоторая (законченная) последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора» (Николаева 1978:17), «специальным образом организованная, закрытая цепочка предложений, представляющая собой единое высказывание» (Москальская 1981:34).

В контексте настоящего исследования, вслед за Г.П.Гальпериным, текст определяется как «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» (Гальперин 2005:18). Иными словами, текст является результатом коммуникативно-речевой деятельности, «связывающий последовательность высказываний в единую текстовую систему, возникающую под воздействием определенной совокупности экстралингвистических, стилеобразующих и текстообразующих факторов» (Чернявская 2005:19). В.В. Красных (2002) выделяет следующие основные аспекты текста: *экстралингвистический* (текст – это реакция на ситуацию); *когнитивный* (отбор соответствующих средств при порождении текста и адекватное его понимание); *семантический* (контекст влияет на отбор языковых средств и структуру текста, что обуславливает адекватное его восприятие); *лингвистический* (совокупность языковых средств, формирующих текст как продукт для исследований). Таким образом, создавая текст, автор выполняет отбор тех знаковых и языковых форм, которые обеспечивают адекватное и максимально полное восприятие и понимание текста, а также отражают и выражают замысел автора.

В рамках настоящего исследования представляются ценными результаты работы Елены Васильевны Великой (2010). Автор, анализируя лингвистические характеристики сценического монолога как звучащего текста, отмечает следующие его особенности:

1. *Информативность* - виды информации: *содержательно-фактуальная*, *содержательно-концептуальная* и *содержательно-подтекстовая* (Гальперин 2005:24).

*Первый вид* информации носит эксплицитный характер, и единицы языка обычно употребляются в их прямых, предметно-логических, словарных значениях; сообщает факты,

события, процессы, которые происходили или будут происходить в действительном или воображаемом мире.

*Второй вид* информации отражает индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, событиями, происходящие в обществе и представленные автором в воображаемом мире. Различие между данными видами информации, по мнению И.Р. Гальперина, можно представить как информацию бытийного характера и информацию эстетико-художественного характера (замысел автора и его содержательная интерпретация) (Ibid.).

*Третий вид* информации предполагает наличие в тексте скрытой информации за счет единиц языка, порождающих ассоциативные и коннотативные значения, которые обеспечивают проникновение в глубинный смысл текст (Ibid.).

2. *Членимость* - «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).

3. *Континуум*, который раскрывается в результате изложения определенных фактов и событий в рамках заданной тематики и композиционной структуры (*метафоризация* помогает говорящему отразить множественный смысл текста); *экспликация и импликация* - «не выраженные вербально, но угадываемые адресатом смыслы» (Арнольд 1991:87), «расширение плана выражения и сужение плана содержания» (Оборина 1993: 62); *ритмизация*- риторическое членение текста: графическое - пробел между словами, пунктуация, кавычки, различие шрифтов, авторских почерков, графическое расположение текста; грамматико-фонетическое – многосоюзие, бессоюзие, тавтология (повтор одного слова в разных грамматических формах), смысловое ударение, паузы; лексико-фразеологические - параллелизм, градация). Ученые отмечают трехчастное построение монологического высказывания – вступление, основная часть и заключение – которое лучше всего создает ощущение цельности и более всего сообразно природе вещей» (Ножин 1976:65-72).

4. *Связность* - (грамматические и лексико-грамматические средства связи) - лингвистическая характеристика текста, которая выражается на уровне синтагматики слов, фраз, фонодиктем. К грамматическим средствам связи относят союзы и союзные слова, порядок слов, синтаксический параллелизм конструкций, единство видо-временных форм сказуемых, эллипсис и другие; к лексико-грамматическим средствам относят прямые повторы слов, повторы словосочетаний или фразы, грамматические повторы глаголов и другие (Великая 2005:45).

На сегодняшний день в современной науке выделяются следующие *основные подходы* к исследованию *текста*: *психолингвистический* (Л.С. Выготский, А.А. Леонтьев и др.), *деривационный* (Е.С. Кубрякова, Л.Н. Мурзин и др.), *функционально-коммуникативный* (Н.С. Болотнова, Г.А. Золотова и др.), *прагматический* (А.Н. Баранов, Т.В. Дробышева и др.), *фоностилистический* (О.А. Нечаева, М.Н. Кожина, В.В. Одинцов, Е.В. Великая и др.), *текстовый* (структурно-семантико-синтаксический) (И.Р. Гальперин, О.А. Нечаева, О.И. Москальская, Г.И. Солганик и др.), *риторический* (Е.Л. Фрейдина, С.А. Минеева, Е.Л. Макарова, В.В. Смоленкова, М.Ю. Сейранян и др.), *диктемный подход* (М.Я. Блох, Е.Л. Фрейдина, Е.В. Великая и др.).

*Психолингвистический подход* подразумевает исследование процессов и механизмов порождения и восприятия текста, учитывая текстовые элементы и категории. *Деривационный подход* рассматривает механизмы текстообразования, учитывая законы глубинного уровня текста: инкорпорирование, контаминация и компрессия. В рамках *коммуникативного подхода* текст трактуется как «коммуникативно-ориентированный, концептуально-обусловленный продукт реализации языковой системы в рамках определенной сферы общения (коммуникации), имеющий информативно-смысловую и прагматическую сущность» (Болотнова 1992:22). *Фоностилистический подход* изучает произносительные варианты языковых единиц и закономерности их функционирования в различных сферах и ситуациях общения. *Текстовый (структурно-семантический) подход* анализирует текстовые единицы, имеющие собственное тематическое, содержательное, структурное и коммуникативное устройство. *Риторический подход* рассматривает текст в аспекте его эффективности и действенности, в аспекте достижения автором своих коммуникативных задач (задач речевого воздействия). *Диктемный подход* анализирует фонематико-интонационную оболочку текста, а с другой стороны, его структурно-семантические и жанрово-стилевые составляющие.

Вышеперечисленные подходы к анализу текста, безусловно, представляют ценность для научных исследований в разных областях современной науки. В настоящем исследовании применяются *риторический* (Е.Л. Фрейдина, 2005), *диктемный* (М.Я. Блох, 1984) и *фоностилистический* (Е.В. Великая, 2010) подходы к анализу риторической функции устного сценического монолога. Данный выбор объясняется тем, что, во-первых, избранное сочетание подходов позволяет, на наш взгляд, выявить интонационные модели диктем сценического монолога, а также и их структуру, во-вторых, определить интонационные и лексико-грамматические особенности устного сценического монолога и, в-третьих, установить характер реализации риторической функции интонации.

Как было сказано выше, сценический монолог представляет собой звучащий текст, то

есть дискурс. В контексте настоящего исследования дискурс понимается не только как конкретное языковое единство, ограниченное рамками текста, но и включающее в себя «говорящего, адресата, их личностные и социальные характеристики и другие параметры социальной ситуации» (Дейк 1989:122). Представляется целесообразным рассмотреть понятие «дискурс» в лингвистическом освещении.

Определение понятия «дискурс» в лингвистике зависит от аспекта, который является предметом исследования: структурно-языковой или коммуникативно – речевой. В связи с этим среди ученых наблюдается плюрализм в трактовке данного термина.

Понятие «дискурс» в научную сферу ввел французский лингвист Э. Бенвенист (1974), который трактовал дискурс как процесс вербальной коммуникации или как высказывание равное тексту в конкретной коммуникативной ситуации. Д.Шифрин (1994) представляет дискурс как «...целостную совокупность функционально организованных, контекстуализированных единиц употребления языка (высказываний)». Дж. Браун и Дж. Юл (1983) определяют дискурс как «...всякое употребление языка». Представители теории речевых актов подразумевают под дискурсом «определенную последовательность речевых актов, связанных в глобальные и локальные текстовые структуры» (Цит. по: Петров, 1987:5).

Отечественные ученые трактуют данное понятие как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами» (Арутюнова 1970:115); «процесс языкового мышления, а текст как результат этого процесса» (Варшавская 1984:28); «...текст вместе с его коммуникативно-прагматическим контекстом» (Сусов 1982:23); «текст, погруженный в ситуацию общения», допускающий «множество измерений» и использование взаимодополняющих подходов в изучении, включая прагмолингвистический, психолингвистический, культурологический» и другие (Карасик 2003:5–6); «связный текст» (Тодоров 1975), «текст связной речи» (Борботько 1981; Николаева 1985).

Суммируя различные точки зрения по поводу дискурса, М.Л. Макаров выделяет три основных: 1) *формальная* интерпретация – дискурс понимается как некое образование (высказывание) выше уровня предложения; 2) *функциональная* – использование языка в речи и 3) *ситуативная* – под дискурсом понимается социально, психологически и культурно значимые условия общения (Макаров 1998 68-72).

Таким образом, можно сделать вывод, что в современной лингвистике термин «дискурс» близок по смыслу к понятию «текст».

Исследуя различия между дискурсом и текстом, Т.А. ван Дейк отмечает, что «дискурс – актуально произнесенный текст», представляющий собой актуальное речевое действие, в то время как текст – это «абстрактная грамматическая структура произнесенного», относящаяся к

системе языка (Дейк 1989:49). И.Р. Гальперин определяет текст как «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа», которое подчинено всем нормам литературного языка (Гальперин 2005:67). А.И. Варшавская, исследуя текст как «речемыслительное единство», вводит понятие дискурса-текста, определяя дискурс как «процесс языкового мышления», а текст – как результат или «продукт этого процесса» (Варшавская 1984).

Текст понимается как единица языка «наивысшего уровня» (Степанов 1981), «абстрактная, формальная конструкция» (Карасик 2002), а дискурс – понимается как наблюдаемые проявления языка (Степанов 1981:332), рассматриваемые с точки зрения ментальных процессов в связи с экстралингвистическими факторами» (Карасик 2002: 56).

Говоря о типологии дискурса, ученые согласно сфере общения выделяют следующие его типы: *педагогический дискурс; политический дискурс; научный дискурс; критический дискурс; этический дискурс; прагматический дискурс; интердискурс, профессиональный дискурс и специальные дискурсы*, которые можно объединить в общий дискурс и частный (Арутюнова 1990, Миронова 1997). В.И. Карасик выделил *два основных типа дискурса: персональный* (бытовое и бытийное общение и личностно-ориентированный) *и институциональный*.

*Институциональный дискурс* – это общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений. Ученые выделяют следующие его виды: политический, дипломатический, административный, юридический, военный, педагогический, религиозный, научный, сценический, массово-информационный и другие. Каждый тип дискурса характеризуется определенным набором правил и соответствующей для дискурса данного вида структурой (Карасик 2000: 6).

Ю.С. Степанов справедливо отмечает, что «...дискурс реально существует не в виде своей «грамматики» и своего «лексикона», а просто как язык. Дискурс прежде всего существует в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика,- в конечном счете - особый мир» (Степанов 1995:44).

В рамках настоящей работы термин «дискурс» соотносится с *коммуникативным событием, которое описывает все компоненты, сопутствующие речевой деятельности участников коммуникации, т.е. дискурс рассматривается с точки зрения коммуникативно-прагматического подхода*.

*Риторический дискурс*, представляющий особый интерес для настоящего исследования, является одной из разновидностей типов дискурса. К.В. Исаакиду отмечает, что термин «риторический дискурс» имеет широкое и узкое понятие: в первом значении он рассматривается как «сознательный процесс текстообразования», или как результат этого процесса; во втором случае подразумевается определенный вид дискурса (дискурс интервью,

споров, дебатов и др.) (Исаакиду 2003:51).

Р.Т.Крейг трактует риторический дискурс как практическое искусство беседы, выступления, успешное взаимодействие говорящего и слушающего, как «...способность разрешать социальные трудности посредством умелого речевого воздействия на убеждения слушателя» [Крейг, 2001:73]. Таким образом, основным фокусом риторического дискурса и риторической системы в целом является концепт «воздействие», который успешно реализуется, если между коммуникантами есть максимум доверия и взаимопонимания (Исаакиду 2003:61).

Особого внимания заслуживает исследование риторического дискурса в работе Е.Л. Фрейдиной (2010), посвященной анализу публичной речи как звучащего риторического текста-дискурса. Е.Л. Фрейдина определяет риторический дискурс, как «развернутую беседу оратора со слушателями», так как «коммуникативный контакт является важнейшим условием эффективности риторического дискурса», где оратор на каждом этапе своего выступления отслеживает реакцию слушателей и согласно ей модифицирует свое речевое поведение. Ориентация на аудиторию осуществляется на уровне межличностного общения и на уровне текста (Фрейдина 2005:105).

Рассматривая публичную речь как риторический дискурс, автор отмечает, что она характеризуется целенаправленным и активным характером: вовлеченностью коммуникантов в риторическую деятельность; совокупностью экстралингвистических факторов; динамичностью и интерактивностью. Просодия в устной публичной речи выполняет риторическую функцию, которую автор признает приоритетной, так как она позволяет решить ряд исследовательских задач: обобщить представления о функциях просодии в звучащем риторическом тексте, установить ее роль в обеспечении интерактивного, динамичного характера риторического дискурса и соотнести в каждом конкретном случае особенности просодического строя текста с социо-культурным контекстом (Ibid.:123). Е.Л. Фрейдина говорит о том, что в «...сфере этоса особое значение приобретает способность интонации передавать модальные и оценочные смыслы, идентифицировать личность оратора» (Ibid.). Ученый отмечает, что риторический подход дает «возможность проследить сложный путь «от мысли к слову», показать участие просодии в реализации замысла оратора и установить ее роль в обеспечении эффективности риторического дискурса» (Ibid.:6).

Из вышесказанного следует, что риторический дискурс должен соответствовать коммуникативным задачам: быть целесообразным в плане содержания, композиции, словесного выражения. Данный вид дискурса также подразумевает наличие коммуникантов, их намерения и коммуникативную ситуацию, которые в совокупности определяют прагматическую направленность риторического дискурса (Исаакиду 2003:27).

В контексте настоящего исследования сценический монолог определяется как вид



*риторического дискурса*, представляющий собой интонационно и композиционно организованный звучащий сценический монологический текст, обладающий определенной интонационной оформленностью, а также коммуникативно-речевыми и коммуникативно-прагматическими характеристиками (Захватова 2015:251).

### 1.2.2. Коммуникативно-прагматический аспект сценического монолога

Сценический монолог носит коммуникативно-прагматический характер, так как понимание текста происходит не только на синтаксическом и семантическом уровне, но также на стилистическом и просодическом уровнях, где задействованы субъект, адресат, объект и цель коммуникации (Радзиевская 1990:148).

Прежде всего, дадим общее определение понятия «коммуникативно-прагматическая ситуация», перечислим ее основные положения, а затем рассмотрим данное понятие с точки зрения сценического монолога.

*Коммуникативно-прагматическая ситуация* - это конкретная коммуникативная ситуация, в которой реализуется языковой знак и в которой обеспечивается адекватное понимание коммуникантами языкового значения в структуре смыслового содержания высказывания через реализацию его прагмасемантики (Алефиренко 2009:221). Иными словами, коммуникативно-прагматический подход предполагает исследование речевого общения людей, где ключевым понятием становится коммуникативный акт, коммуникативная ситуация. Коммуникативная ситуация характеризуется «наличием двух или более собеседников, имеющих определенное отношение друг к другу, общающихся по определенному поводу в определенной окружающей обстановке» (Соколова и др.1991:19). В связи с этим выделяют следующие *компоненты коммуникации*: *цель* общения (вид деятельности) и *тема* общения; *окружающая обстановка* (время действия, наличие слушателей, их количество и местоположение относительно друг друга; *участники* коммуникативного акта (учитывается личность, внешность, пол, возраст, эмоции, статус) (Brown, Fraser 1979:33-62).

Говоря о коммуникативной ситуации сценического монолога, ученые вводят такое понятие как «театральная коммуникация», которая представляет собой сложный вид общения. Театральная коммуникация, представляя собой двустороннюю коммуникацию, включает в себя следующий ряд сосуществующих планов взаимодействия: автор – режиссер (постановщик) – действующее лицо – актер, персонаж (и) – персонаж (и), актер (ы) – зрительская аудитория – автор – зрительская аудитория (Габдуллина 2009:89-90). На каждом из указанных уровней общения между участниками, которые не являются постоянными для различных ситуаций,

могут быть задействованы разные каналы передачи информации, в том числе вербальные и невербальные. По мнению А.Р. Габдуллиной, театральная коммуникация является результатом множественности интерпретаций и условной переводимости словесного (дискретного) текста драмы в сценическое действие (Ibid.).

Е.В. Романова выделяет следующие *особенности театральной коммуникации*: *театральное представление* – система специфических структурных элементов, зависящих от совокупности функций сценического действия, которые рассматриваются с учетом семантических факторов; *язык театра* – модель, которая образовалась в результате ряда условностей (в отношении искусства и действительности) с целью передать информацию. Данная модель предоставляет возможность рассмотреть переход языка театра к системе коммуникации и к поиску структуры сценической композиции; так как, по мнению автора, сценическое воплощение драматургического текста зависит от социокультурных факторов определенного общества в определенный момент времени, то сценическое действие может быть интерпретировано индивидуально и/или коллективно как режиссером, актером, сценографом, так и зрителем;

В связи с *субъектом речи* исследуют явные и скрытые цели высказывания; структуру и тип речевого поведения; правила общения; установку говорящего; референцию говорящего; прагматические пресуппозиции; отношение говорящего к тому, что он сообщает. В связи с *адресатом* рассматривают интерпретацию речи; воздействие высказывания и типы речевого реагирования (Потапова 2003:212-213).

Интересной, с точки зрения лингвистики, представляется концепция «слушающего» в коммуникативной ситуации, высказанная М.Я. Блохом. По мнению ученого, за фигурой говорящего находится фигура слушающего, для которой осуществляется речевое действие говорящего. Слушающий, таким образом, «...отражен в речи говорящего не только прямыми обращениями к нему, но и воплощением речи – содержательным и формальным». М.Я. Блох определяет слушающего как *«псевдослушающего»*, который делится на два вида – *реальный слушающий*, или его образ находится в сознании говорящего, и *образ второго «Я»* - разговор с самим собой. Автор акцентирует внимание на втором типе, так как первый тип не требует особого приспособления к личности слушающего (Блох 2008:2-4).

Второй тип может быть искренен или неискренен. В этом случае, как отмечает И.С.Ленская (1998), неискренний слушающий представляет собой «маску», и задача говорящего сводится к тому, чтобы как можно скорее разгадать, кто находится перед ним. Если слушающий надел «маску», и она разгадана говорящим, то говорящий тоже может ее надеть – в результате, общение приобретает форму двусторонней игры. Автор заключает, что общение может быть искренним или игровым, а игровое, где основная информация скрыта в подтексте, –

двусторонним.

В связи с этим, М.Я. Блох (2008) отмечает, что говорящий формулирует свое высказывание согласно тому типу псевдослушающего, который находится перед ним и который может меняться по мере развития акта общения.

Коммуникативно-речевая деятельность учитывает ситуативный контекст и описывает все компоненты, сопутствующие речевой деятельности всех участников коммуникации. Под *ситуативным контекстом* в настоящем исследовании понимается «...глобальная ситуация, которая включает в себя не только языковые средства, но и все корреляты ситуации. Контекст образуется не только всеми средствами – языковыми и внеязыковыми (слова, жесты и т.д.), но и всей целиком ситуацией, которая окружает слово и определяет его смысл» (Мыркин 1978:97).

А.Д. Кривонос отмечает, что *коммуникативная ситуация* сценического монолога характеризуется такой моделью: режиссер – актер – театральное представление – зритель (Кривонос 2011:135). Иными словами, актер на сцене действует согласно идейному замыслу автора, экспозиции режиссера, своему собственному воображению, представлению о роли; речь актера носит двойственный характер: она направлена как на партнера, так и на зрителя; механизм порождения текста в сценическом дискурсе делится на три стадии: восприятие, подготовка к действию и осуществление действия; процесс мышления актера объединяет в себе мышление самого актера и мышление актера-образа (Морозова 1968:67). Коммуникативная ситуация сценического монолога включает в себя: *мотив* – мысли и чувства человека (актера), побуждающие его к действию; *интенцию* – воплощение актером определенного мотива; *текст* – вербальная реакция актера (актеров) на ситуацию; *дискурс* – процесс порождения актером текста в контексте ситуации (Великая 2006:49-50). Кроме того, Е.В. Великая отмечает, что коммуникативная ситуация сценической речи включает в себя такие параметры, как: *психологическое воздействие, восприятие информации и речевое реагирование*.

Е.В. Илова (2008) говорит о важности невербальных семиотических элементов в театральной коммуникативной ситуации, выполняющих дополнительную функцию воздействия, как на партнера, так и на зрителя. Г.Е. Крейдлин (2002) отмечает, что невербальная семиотика содержит 9 основных типов невербальных знаков: параязыковые (звуковые коды невербальной коммуникации), кинесические (жесты), окулесические (язык глаз), аускультические (знаки слухового восприятия звуков), гаптические (тактильная коммуникация), гастические (знаки приема пищи), ольфакторные (знаки запахов), проксемические (знаки пространства коммуникации), хронемические (знаки времени коммуникации). Е.В. Илова рассматривает значение вышеперечисленных знаков в аспекте театральной коммуникации и заключает, что, большая часть сценического действия воспринимается зрителем на визуальном уровне. Визуальные образы лучше запоминаются и

дольше хранятся в памяти. Невербальные семиотические знаки делают образ актера завершенным, а сценическое действие обретает особую сферу взаимодействия всех составляющих элементов данной коммуникативной ситуации. Таким образом, как отмечает автор, визуальное оформление происходящего приобретает первостепенное значение, в то время как информационная составляющая сценического действия уходит на второй план (Илова 2008:15).

Вся совокупность перечисленных условий коммуникативной ситуации сценического монолога обеспечивает адекватное понимание коммуникантами языкового значения в структуре смыслового содержания высказывания, целью которого является воздействие на чувства и мысли зрителя.

В современной лингвистике вопросами, связанными с отношением между высказыванием, говорящими и контекстом (ситуацией), занимается такая наука, как прагматика. Ю.С.Степанов определяет прагматику как «...дисциплину, предметом которой является связный и достаточно длинный текст в его динамике – дискурс, соотнесенный с главным субъектом, творящим текст – человеком (Степанов 1981:327).

Здесь важно отметить, что прагмалингвистический анализ текста появляется под влиянием логико-философской теории речевых актов (Д. Остин, Д.Серль), где указывается на сходство и различие между разными типами предложений, а также на различия в их применении. Теория речевой деятельности разграничивает акт высказывания на три компонента: локутивный, иллокутивный и перлокутивный. Локутивный акт – это факт произнесения фразы; иллокутивный – речевое действие фразы, ориентированное на слушателя; перлокутивный – возможные последствия речевого действия.

Таким образом, понятие речевых актов включает в себя «...то, что говорящий имеет в виду, какое значение предполагает произнесенное предложение (или другой лингвистический элемент), какое намерение у говорящего, что понимает слушатель, и какие правила управляют этими лингвистическими элементами» (Серль 1969:21).

Дж.Серль говорит также о таком важном аспекте речевой коммуникации как связь между значением высказывания, намерением говорящего и способностью распознать это намерение (Серль 1969:43). Эти компоненты обеспечивают достижение определенного коммуникативно-прагматического воздействия на слушателя. Как справедливо отмечает И.А.Архипова, «именно в воздействии... сходятся все основные понятия и цели коммуникативного акта – поиски смысла, передача и выявление интенции точности выражения, особенности человеческого понимания и восприятия» (Архипова 2002:8).

Ученые, исследуя текст, пытаются выяснить, за счет каких средств обеспечивается и реализуется воздействие в тексте на адресата. По мнению И.А.Архиповой, рассмотрение

данных вопросов опирается на анализ текста и коммуникативной ситуации; коммуникативной ситуации и ее более широкого социального контекста, а также текста и его структуры, нацеленной на использование параметров, которые требует коммуникативная ситуация и социальный контекст (Ibid.).

В сценическом монологе воздействие имеет психологическую направленность, так как оно нацелено на психическое состояние, чувства и мысли других актеров, а также зрителей.

По мнению В.Г. Крысько, *психологическое воздействие обладает следующими закономерностями*: 1) если оно направлено на потребностно-мотивационную сферу личности, то результатом является влечение и побуждение человека; 2) если затрагивается эмоциональный фон психики, то это приводит к внутренним переживаниям и межличностным отношениям; 3) сочетание воздействия на обе приведенные сферы влияет на волевую активность личности; 4) влияние на коммуникативно-поведенческую сферу приводит к социально-психологическому комфорту или дискомфорту; 5) влияние на интеллектуально-познавательную сферу человека способствует изменению характера восприятия «картины мира» (Крысько 2003:335-336).

Среди *механизмов психологического воздействия* В.Г. Крысько выделяет следующие: трансформация убеждений, трансформация стереотипов, трансформация установок и внутреннего состояния (Ibid.: 337-338). К *методам психологического воздействия* данный автор относит внушение, манипулирование и убеждение. Внушение основано чаще всего на неосознанном восприятии информации. Манипуляция нацелена на незаметное изменение определенных сторон личности, его действий. Как правило, манипулирование осуществляется при помощи следующих факторов: дозирование информации; смешивание истинных фактов с многочисленными гипотезами, предположениями, своевременная ложь. Эффективность убеждения зависит от наличия предложенных аргументов, от формы подачи материала и от ситуации общения (Ibid.:352). В.Н. Степанов отмечает, что убеждение представляет собой «особый род влияния на психические процессы человека, связанные с его способностью строить логически правильные суждения и умозаключения с опорой на причинно-следственные взаимосвязи доводов и следствий». Следовательно, убеждение имеет психическую природу и обеспечивает «рациональное восприятие информации» (Степанов 2012:183).

Во всех рассмотренных случаях одну из важных ролей в коммуникативной ситуации играет эмоциональный фактор.

Что касается *межличностного аспекта восприятия*, Н.Л. Овдиева выделяет три его взаимосвязанные стороны: *коммуникативную, интерактивную и перцептивную*. Основным элементом общения является социальное взаимодействие, с помощью которого происходит интерпретация информации. Взаимосвязь социального взаимодействия и межличностных

отношений определяет стратегию и тактику взаимодействия людей, участвующих в общении. Понимание (осознание) данной стратегии и тактики партнеров по ситуации общения обеспечивает понимание коммуникативной ситуации, определяя характер и прагматическую направленность актов восприятия речи (Овшиева 1997:51).

*Личностный аспект восприятия*, с точки зрения психологии, проявляется «в глубине речевого высказывания», т.е. человек воспринимает действительность в рамках своей собственной ситуации, руководствуясь собственными интересами и чувствами: «то, как мы воспринимаем, какой смысл имеет для нас воспринимаемое, определяется нашим отношением к осознаваемой внешней действительности» (Ibid.:52).

Важным моментом в коммуникативной ситуации сценического монолога является также реакция партнера на те или иные события, действия, т.е. определяющим фактором становится *речевое реагирование*. Н.Л. Овшиева выделяет пять разновидностей речевого реагирования, обусловленных рядом факторов:

1. ситуацией общения (официальная/неофициальная);
2. многомерностью коммуникативной ситуации: слушающий реагирует на сообщение в контексте собственного видения ситуации или с учетом позиции говорящего;
3. имплицитной картиной мира собеседника;
4. сущностью субъекта;
5. самооценкой восприятия: расхождение самооценки субъекта с социально-ориентированными ожиданиями других ведет к недопониманию или сопротивлению между участниками коммуникативного акта (Ibid.:53).

Указанные положения речевого реагирования в сценической речи нацелены на проявление эмоций и чувств актеров в результате восприятия сообщения, высказывания.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что сценический монолог включает в себя такие *категории риторичности*, как: *этос*, *пафос* и *логос*. *Этос* – это «те условия, которые получатель речи предлагает ее создателю», *пафос* – это замысел автора речи, который может реализоваться в пределах места и времени, используя при этом определенный набор языковых средств (*логос*), характерных для данной аудитории (Рождественский 2002:5).

Таким образом, *этос* создает условия для речи, *пафос* определяет смысл речи, а *логос* является «словесным воплощением пафоса на условиях этоса» (Ibid.). Иными словами, *этос* предоставляет читателю, зрителю выбор реализации сценического монолога, *пафос* проявляется в воображении читателя, зрителя, а *логос* выражает все переживания автора, а именно актера, героя. Данные понятия находят свое отражение в построении сценического монолога как риторического текста, обладающего категорией риторичности, целенаправленным авторским отбором языковых средств и риторических структур, имеющих прагматическую

направленность.

Под *риторической структурой* О.А. Гливенкова понимает специально отобранные языковые и выразительно-изобразительные средства, которые должны соответствовать требованиям определенного текста и его «уникальным нормам», тем самым «вписываясь в его структуру» (Гливенкова 2002:31). Следовательно, основная задача риторических структур заключается в выразительности речи актера и его эмоционального состояния. Е.А. Юнина справедливо отмечает, что «риторическое слово призвано сегодня выполнять» такие функции, как: функция понимания, этическая функция, эстетическая функция и прагматическая функция, т.е. функция воздействия и убеждения (Юнина 1998:116).

*Воздействие*, убеждение является ключевым понятием риторики и рассматривается учеными как речевое риторическое действие – действие через речь с целью убеждения, побуждения и воздействия. Иными словами, *риторика в художественной коммуникации, а именно в звучащем сценическом монологе, рассматривается как метод анализа композиционной и интонационной организации сценического монолога с позиции воздействия на чувственный мир зрителя*. Риторический подход к анализу звучащего сценического монолога, на наш взгляд, является оправданным, так как, по мнению К.П. Зеленецкого (1851), «писатели, достигнувшие художественности в своих произведениях, в каждом выражении выполняют какой-либо закон или какое-либо правило Риторики» (Цит. по: Ворожбитова 2014:36).

Замысел оратора воплощается именно на стадии озвучивания текста. Е.Л. Фрейдина отмечает, что «...текст, который создается автором на предшествующих этапах (*inventio, dispositio, elocutio, memoria*), становится законченным риторическим произведением на этапе изглашения (*actio*)», где особую роль приобретает *интонационное оформление* высказывания (Фрейдина 2005:125). Мелодический рисунок речи должен быть разнообразным, чтобы придать речи выразительность, содержательность и ясность, поскольку нечленораздельность – «наиболее тяжкий порок», так как он может привести к коммуникативным барьерам и коммуникативным неудачам (Сопер 1992:95),

Перечисленные выше фонетические параметры играют важную роль в определении характера речевого общения, коммуникации, а также в обеспечении эффективности слухового восприятия зрителем *звучащего сценического монолога как вида риторического дискурса*.

Коммуникативно-прагматический подход к сценическому монологу помогает более глубоко и детально проанализировать коммуникативную ситуацию, взаимоотношения актера и зрителя, а также выявить значения и функции речевых высказываний.

### 1.2.3. Жанрово-стилистические особенности сценического монолога

В современной риторике и лингвистике до сих пор ведутся дискуссии по поводу единого определения понятия «жанр». Обзор научной литературы показывает, что специалисты в области исследования жанров склонны рассматривать его как лингвистическое воплощение некой социальной деятельности. М.М. Бахтин заложил основы нового направления в языкознании, получившего в русскоязычных работах конца 90-х годов XX века название «жанроведение». Согласно взглядам М.М. Бахтина, жанроведение находится на стыке таких наук, как лингвистическая прагматика, социолингвистика и стилистика. «Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» (Бахтин 1996:159).

Исследователи отмечают, что категория жанра может относиться к любому произведению, так как произведение реально «лишь в форме определенного жанра» (Тамарченко 2004:3). Н.Д. Тамарченко полагает, что категория жанров необходима не для «классификации», а для «адекватного понимания смысла литературных явлений» (Ibid.:4).

Известно, что художественные произведения делятся на литературные роды, которые в свою очередь подразделяются на виды – более узкое понятие,- а виды - на жанры – более частное проявление вида. Так, И.П. Зайцева утверждает, что деление литературных произведений на жанры происходит согласно следующим принципам (Зайцева 2003:295):

1. принадлежность к определенному роду (трагедия, комедия и т.д.);
2. в рамках литературного рода выделяют ведущую, основную, эстетическую функцию (сатирические, трагические);
3. объем и соответствующая общая структура произведения;
4. тематика произведения (бытовая, психологическая и т.д.).

Важно отметить тот факт, что драматургия носит двойственный характер: принадлежит к двум видам искусства – театральному и словесному, что говорит о таком ее свойстве, как *сценичность*. Теоретики литературы, искусства и сами драматурги отмечают, что драматургический текст раскрывает подлинный смысл, содержание только в театральных постановках: «Только при сценическом исполнении драматический вымысел получает вполне законченную форму» (Островский 1932:43).

Следующей особенностью драматургии является *связь с другими видами искусств*: живопись и архитектура (декорации), музыка, танцы и др. Благодаря такому синтезу, восприятие авторского и режиссерского замысла становится более адекватным и полным. Среди типов композиционной структуры драматургического произведения выделяют такие



композиционно-речевые формы, как:

1. *Ремарки* – это, так называемый, собственно *авторский голос* (описание обстановки, атмосферы действия, поведения, жестов персонажей). По мнению Н.А. Николиной, ремарки адресованы режиссерам и актерам для верного раскрытия образов героев, а также свидетельствуют о важности определенных моментов драматургического текста (Николина 1988:81).

2. *Жанрово-стилистическая направленность* в названии произведения (так, материал узкого корпуса настоящего исследования, монодрама «Человеческий голос», четко выражает авторскую позицию: воплощение текста на сцене).

3. *Пролог* несет в себе информацию о концептуальных установках драматурга, о его индивидуально-авторском понимании обозначенных в произведении проблем.

Таким образом, композиционная структура драматургического произведения направлена и подчинена верному прочтению замысла автора и соответственно воплощению идейно-художественного содержания произведения на сцене.

Правильное прочтение драматургического текста реализуется за счет достижения таких наук XX века, как лингвистика текста, теория речевых актов, прагматика, лингвопрагматика, теория коммуникации, культурология и другие. В связи с этим, как отмечает И.П. Зайцева, синтез данных наук помогает проанализировать «соотношение художественной речи с речью, используемой для практических коммуникативных целей»; исследовать порождение и восприятие драматургического текста с точки зрения психолингвистики, социолингвистики; рассмотреть речевую картину мира, представленную в тексте (Зайцева 2003:290).

С точки зрения *лингвистики*, *сценический монолог* обладает следующими *особенностями*: речь актера имеет много общего с обычной речью, однако она *маркирована* спецификой выражения, она *«сублимирована»*, эстетически осмыслена даже тогда, когда писатель стремится максимально точно передать «правду жизни», правду изображаемых сцен и характеров» (Лартома 1972:359); взаимодействие *книжного и разговорного* стилей языка, речь актера нельзя «смешивать ни с собственно разговорной, ни с собственно письменной речью» (Будагов 1972:8); сценический монолог характеризуется *«двойной соотнесённостью»*: он рассчитан на собеседника не только на подмостках, но и в зрительном зале. Присутствие зрителя косвенно влияет на сценическую речь (Будагов 1976:229).

Говоря о создании живой речи, живого действия на сцене, Л.Р. Зиндер отмечал, что актеру свойственно на сцене «сложное поведение», так как имитирование спонтанной речи требует работы над тайной подтекста, роли, над техникой ее воплощения, которые заключаются в подборе выразительности интонационного звучания, дыхания, легкости, ритма фразы (Зиндер 1998:10).

Рассматривая стиль сценического монолога, представляется целесообразным обратиться к труду Е.В. Великой (2010), который заслуживает особого внимания, поскольку его выводы представляют теоретическую и практическую значимость для современных исследований в рамках стилеобразующей функции интонации, в том числе в рамках настоящей работы. Важно отметить, что под *стилем* в настоящей работе, вслед за М.Я. Блохом, понимается «*система языковых средств, характерных для того или иного литературного произведения, жанра, автора или литературного направления; это – совокупность средств выражения с точки зрения их цели и эффекта; это – разновидность языка в конкретной сфере*» (Блох 2005:12).

Применяя многоуровневый подход к описанию интонации как компонента стилевой дифференциации языка, где учитывается психолингвистический, функционально-коммуникативный и прагматический аспекты, Е.В. Великая рассматривает *сценический монолог* как составную часть коммуникативного процесса и определяет его как *прагматически ориентированный текст, цель которого – оказание психологического воздействия на слушающих в форме убеждения и манипуляции*. Ученый в своей работе отмечает, что просодическое оформление устного текста зависит от его стилевой принадлежности.

Таким образом, стили речи различаются между собой как самим составом и «концентрацией» языковых средств, характерных для данного стиля, так и «разной степенью повторяемости этих средств и определенной последовательностью их употребления в той или иной сфере общения» (Великая 2006:13).

Среди *факторов*, влияющих на выбор говорящим *языковых средств*, ученые выделяют следующие: 1) характер обстановки данного речевого акта (официальная/торжественная / непринужденная и т.д.); 2) отношение говорящего к адресату речи (степень близости между говорящим и слушающим); 3) цель речевого общения (деловая, научное объяснение, передача эмоционального отношения говорящего к предмету речи) (Скребнев 1960:118). Ю.А. Дубовский выделяет при этом виды речевой деятельности: форма речи (диалог, монолог); вид речевой деятельности (говорение, чтение, цитирование), способ общения; внешние условия общения и другие (Дубовский 1983:15). Указанные выше факторы коммуникативной ситуации выполняют стиледифференцирующую роль.

Важным *дифференциальным показателем стилевой* принадлежности, по мнению Е.В. Великой, является *интонационная структура* высказывания. Здесь автор вводит такое понятие как «*фоностиль*», под которым понимается «*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*» (Соколова и др.,1991:19).

Именно *тональность*, по мнению ученого, определяет выбор слов, грамматических конструкций, фонетических средств, определяя, таким образом, фоностиль высказывания.

Е.В. Великая выделяет следующие *интонационные компоненты*, определяющие *фоностиль сценического монолога*:

1. *темп*, «лингвистическая нагрузка которого состоит в выражении различной степени важности речевого отрезка для говорящего»;
2. *ритм и громкость*, выполняющие акцентуацию одних слов, мыслей, чувств и нейтрализацию других;
3. *тембр* выражает отношение говорящего к коммуникативной ситуации, к предмету высказывания, а также помогает раскрыть взаимоотношения между говорящими. В сочетании с «невербальными кинесическими средствами тембр является маркером отношения или эмоции» (Великая 2006:18).

Таким образом, стилистическая функция интонации реализуется комбинацией таких ее компонентов, как: тон, темп и громкость.

Каждый фоностиль, как отмечает Е.В. Великая, «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)» (Великая 2006:24). Ученый относит сценический монолог к художественному стилю, который отличается высокой эмоциональностью и экспрессивностью и предполагает «стилизацию всех фоностилей и использование более выразительных просодических средств (громкости, темпа, тонального диапазона), которые, при обращении к зрителю или слушающему, и производят эмоциональное воздействие» (Ibid.).

Ученые выделяют следующий ряд параметров *выразительности интонации экспрессивной речи*: «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); «ударение, мелодика, темп и тембр, а также паузы» (Родионова 2001:16); «тон (мелодику), громкость, темп и тембр» (Дубовский 1983:17); «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» (Соколова и др., 1991:29-30). Цель данных средств заключается в эмоциональном воздействии на зрителя или слушателя.

Все стилемодифицирующие факторы взаимосвязаны и только их совокупность и определенное сочетание составляют основу фоностилия. Отбор языковых средств для придания речи актера выразительности, различные отклонения от фонетической нормы на сцене (дефекты дикции, голоса) придают сценической речи характерный колорит, определяя тем самым цели и задачи речевого акта, и несут стилистическую окраску экспрессивности. С точки зрения лингвистики, функцией художественного текста является коммуникативно-эстетическая, так как, по мнению В.А. Пищальниковой, художественный текст определяется как коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия (Пищальникова 1984:3). Художественный текст воздействует на мысли и чувства адресата, так как он строится по законам ассоциативно-образного мышления, где важным становится образно-эмоциональная и субъективная сущность явлений (Валгина 2003:112). Признаком художественного текста, по мнению Н.С. Валгиной, также является наличие «вторичной действительности», увиденной и изображенной сквозь призму авторского восприятия (Ibid.). М.С. Чаковская отмечает, что в художественном тексте наиболее ярко реализуется функция воздействия за счет своеобразного сдвига, которое проявляется в том, что языковые единицы используются для передачи нового, отличного содержания, выходящего за пределы семантического использования языка (Чаковская, 1986:17).

Ю.М. Лотман отмечает, что «художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система, «вторичная моделирующая система» (Лотман 1970:30).

По мнению Е.В. Великой, «сценические монологи являются первичными по форме изложения, так как в них используется язык, с помощью которого описываются жизненные ситуации, и вторичными по содержанию, так как описываемая в них ситуация выступает как некая абстракция, обобщенная модель» (Великая 2006:41). В первом случае проявляется коммуникативная цель, во втором – это создание абстрактной ситуации, в которой реализуется данная модель. Автор отмечает, что специфика сценического монолога заключается в существовании двух монологических текстов: один создается при описании наглядной ситуации, а другой - создается с помощью этой ситуации при описании иной, отвлеченной ситуации (Ibid.).

Таким образом, жанрово-стилистические особенности сценического монолога определяют его композиционно-структурную организацию, раскрывающую замысел автора, и помогают более глубоко проанализировать скрытый подтекст произведения, так как, по мнению В.В. Виноградова, 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).

Подводя итог вышеизложенным положениям, можно сделать вывод, что *сценический монолог как звучащий текст не возникает автоматически из языковых средств, а представляет собой органичное взаимодействие языковой организации речевого произведения и экстралингвистической ситуации*. В основе данного синтеза находится *риторическая концепция*, помогающая зрителю коммуникативно адекватно понять замысел автора и оценить все многообразие грамматических, лексических и интонационных связей, существующих в тексте. Именно анализ коммуникативно-прагматического и жанрово-стилистического аспектов сценического монолога позволяют выявить его *риторический аспект*, а именно - различные *риторические речевые стратегии*, которые помогают зрителю адекватно и без затруднения понять смысл произведения. В этом и находит свое воплощение первый и главный закон риторики – *закон гармонизирующего диалога*, где зритель - не просто пассивный объект, который лишь принимает информацию, но и активно участвует, пробуждая в себе внутреннее ответное слово.

#### **1.2.4. Сценический монолог в интонационном освещении**

*Интонация сценического монолога демонстрирует живое проявление эмоций, действий, поведения актера, его отношения к окружающим обстоятельствам. Все это воплощается в интонационном рисунке сценической речи и определяет содержательность роли интонации актера: в громкости и движении голосового тона, изменении тонального уровня и скорости произнесения, особенностях тембра голоса, в расстановке фразового ударения, локализации пауз, а также в использовании паралингвистических средств речи (мимика, жесты).*

Интонация в сценическом монологе играет большую роль в определении типа коммуникации, распределении смысловых центров, передаче эмоционально-модальных значений. В связи с этим стоит отметить, что известный отечественный лингвист А.М. Пешковский указывал на ведущую роль интонации в звучащей речи при выражении эмоциональных состояний: «Стоит только вспомнить обилие восклицательных высказываний в нашей повседневной речи и их интонационное, особенно тембровое, многообразие, чтобы признать, что чувства наши мы выражаем не столько словами, сколько интонацией» (Пешковский 1956:81).

Ученые выделяют следующие интонационные особенности эмоционально-экспрессивной речи, характерные для сценического монолога на уровне восприятия: значительные контрасты интонационных характеристик; употребление либо очень низких, либо очень высоких тонов, резких спадов и подъемов тона; чередование ударных и безударных

элементов; ярко выраженная вариативность основного тона и громкости звучания; возрастание темпа речи при произнесении привычных речевых единиц; смазанность артикуляции речи, сопровождаемая редукцией звуков, слогов, слов наряду с подчеркнуто усиленным произношением отдельных элементов высказывания, временами переходящим в скандирование; появление значительно большего, чем в речи в обычном состоянии, тембральной вариативности речи; грамматически и логически незавершенных фраз и т. д. (Труфанова 1986, Кулешов 1987, Великая 2010 и др.).

Актер имеет дело с письменной авторской речью, с литературным, стилистически обработанным, языком писателя. Язык этот существует как речь персонажа, как специфическая, характерная, индивидуализированная устная речь образа. При этом все языковые средства выразительности — лексические, стилистические, пунктуационные — тесно связаны между собой и отображают образный строй, эмоциональное содержание, стилистический характер материала художественного произведения, подчеркивая тем самым значимость и важность интонации сценической речи.

Е.В. Великая (2010), исследуя сценический монолог в двух версиях (театральной и кинематографической), делает вывод, что «особое значение в сценическом искусстве имеют ритм и темп сценического действия», которые влияют на темп речи актеров (Великая 2010:106). Смысловая нагрузка определяется как целями и задачами коммуникации, так и задачей мизансцены и темпо-ритмом. Тематико-смысловые центры в данных видах монолога выделяются за счет таких параметров, как: тональность, скорость изменения тона и скорость произнесения.

Сценический монолог характеризуется особым мелодическим оформлением — преобладанием ровных шкал, что характерно для разговорного интонационного стиля речи, т.е. сценическая речь представляет собой стилизацию разговорной речи, но только более выразительную, сочетающую в себе особый отбор языковых средств и художественно-эстетические преобразования. Е.В.Великая определяет *сценический монолог* в рамках театральной коммуникации как *озвученный и интерпретированный актерами текст*, говорит о преобладании синтаксических пауз (от средних до сверхдлительных). Для сценического монолога также характерно наличие эмфатических пауз с перерывом звучания (длительностью от очень коротких до сверхдлительных) и пауз без перерыва фонации, «причем паузами выделялись ключевые слова и экспрессивно выделенные участки» (Великая 2010:186). Исследователь приходит к выводу, что «важнейшими средствами выявления содержания и передачи смысла высказывания» в сценическом монологе служат ударение и паузация. Фразовое ударение сопровождается понижением голоса и обычно падает на последнюю интонационную группу фразы; тактовое ударение характеризуется повышением голоса;

логическое ударение выделяет слово со значением (Ibid.:187).

Автор рассматривает сценический монолог как прагматически ориентированный текст, основной функцией которого является *воздействие*. По мнению исследователя, «в условиях **театральной коммуникации** (выделено мною: Е.Захватава) воздействие на зрителя происходит уже благодаря эстетическому отношению <...>, чувству непосредственности впечатлений от общения с актерами». В анализируемых сценических монологах Е.В. Великая отмечает такие виды коммуникативного *воздействия*, как: *убеждение*, *просьба*, *принуждение* (психологический аспект) и *шантаж*, характеризующиеся следующими просодическими параметрами: убеждение – вариативность тональных параметров и паузация; принуждение – преобладание высокого нисходящего тона и наличие длительных и сверхдлительных пауз между интонационными группами, а также медленный темп речи; шантаж – использование высокого восходящего тона и высокого нисходящего тона, выразительные паузы (Ibid.:188).

Автор отмечает, что *разговорность* сценической речи осуществляется благодаря параметрам тонального уровня, скорости произнесения тона и общей скорости произнесения фраз; *нормативность* (театральная версия) проявляется в «...общей четкости тональных характеристик и нормативной скорости произнесения; в кинематографической версии – сглаживание основных просодических характеристик, снижение громкости произнесения; *выразительность* (театральная версия) – скорость и громкость произнесения, тональные изменения (тональный уровень и тональный диапазон); кинематографическая версия – более сдержанный характер на перцептивном уровне, так как на первый план выходит адаптация сюжета к реалиям; *действенность* передается вариативностью параметров тонального диапазона и паузацией в обеих версиях (Ibid.:355).

Из вышесказанного можно сделать вывод, что эмоционально экспрессивная функция интонации играет ведущую роль в создании эффективной эмоциональной насыщенности сценического монолога.

Интонационные особенности призваны отражать и раскрывать смысл сценического монолога, показать умение актера передать не только внешнее, но и внутреннее содержание монолога, высказывания. Анализ роли интонации сценического монолога заключается в овладении логикой мысли, в видении роли, подтекста, в результате чего и происходит членение текста, монолога на фразы, речевые такты и выделение ударений. По мнению Е.В. Великой, именно интонация определяет фоностилистический портрет сценического монолога.

Анализ сценического монолога с позиции риторики дает возможность проследить путь от «мысли к звучащему слову» и показать участие риторической функции интонации в реализации замысла говорящего (Фрейдина 2005:6). Е.Л. Фрейдина говорит о том, что «...риторическая значимость просодии состоит в том, что она способствует окончательному

воплощению замысла оратора» в непосредственном взаимодействии с аудиторией (Фрейдина 2005:336), а в рамках настоящего исследования – это взаимодействие актера и зрителя. Ученый также отмечает, что «...одинаковый набор просодических признаков может одновременно участвовать в реализации нескольких функций. Выделение риторической функции интонации как обобщающей по отношению ко всем остальным ее функциям (организующая, воздействующая, контактная, экспрессивная, эмоционально-модальная, стилеобразующая, социокультурная, идентифицирующая) позволяет, с одной стороны, минимизировать противоречия в трактовке конкретных функций, а, с другой стороны, сформировать наиболее полное представление о функциональном аспекте текстовой просодии» (Фрейдина 2005: 338-340). Иными словами, Е.Л. Фрейдина, опираясь на классификацию единиц языка Р. Якобсона, говорит об иерархических отношениях функций, которые определяются типом речевого акта, «...для которого главной становится одна из функций, а остальные выступают как второстепенные» (Ibid.:111).

Принципиально важной для настоящего исследования представляется концепция ученых Льежского университета (группа «Мю»), по мнению которых, риторическая функция носит обобщающий характер по отношению к другим языковым функциям, что «...дает возможность в практическом плане изучать проявления риторического в любом типе вербальной коммуникации» (Авеличев 1986:19). Данная концепция, на наш взгляд, может быть применима и к сценическому монологу, а именно к описанию особенностей риторической функции интонации сценического монолога.

Как уже было отмечено, интонация сценического монолога характеризуется множеством функций, которые рассматриваются как многоаспектная реализация риторической функции интонации сценического монолога.

Анализ интонации сценического монолога с позиции риторического подхода позволяет выявить за счет каких интонационных техник сценический монолог оказывает воздействие на мысли и чувства зрителя, обнаружить взаимосвязь вариативности интонационных параметров с экстралингвистическим контекстом и определить комплексный характер реализации риторической функции устного сценического монолога (Захватова, режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=17864>).



## ВЫВОДЫ по Главе I

— *Риторический дискурс* определяется как интонационно и композиционно организованный звучащий текст, обладающий характерной (типичной) интонационной диктемной моделью, где коммуникативно-речевой и коммуникативно-прагматический аспекты реализуются за счет риторических языковых и неязыковых средств.

— *Сценический монолог* в настоящем исследовании трактуется как вид *риторического дискурса*, представляющий собой интонационно и композиционно организованный звучащий текст, обладающий определенной интонационной оформленностью, а также коммуникативно-речевыми и коммуникативно-прагматическими характеристиками. *Текст* определяется как воплощение речетворческого процесса, произведение, состоящее из названия и ряда особых единиц, объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку (Гальперин 2005). Текст является тематически организованным элементом дискурса, т.е. частью коммуникативной системы, коммуникативного процесса.

— *Сценический монолог* с точки зрения лингвистики трактуется как звуковая реализация актерами языка художественной литературы на театральной сцене, в кино, в теле- и радиопередачах, являющаяся важным выразительным средством их игры и ориентированная на устойчивые орфоэпические нормы литературного языка.

— В контексте настоящего исследования *риторика* трактуется как наука об убедительной и действенной речи в различных ситуациях речевого общения, где человек является ключевой фигурой научных построений. Вслед за М.Н.Кожинной, риторика определяется в настоящей работе как «теория и практика достижения оптимизации речевого общения, повышение его эффективности посредством целесообразного использования лингвистических...и экстралингвистических средств» (Кожина 2005:29). Современная риторика является связующим смысловым элементом в системе гуманитарных наук.

— В ораторском искусстве *интонация* является важнейшим лингвистическим средством воплощения замысла оратора и его эмоций, а также преднамеренным и осознанным средством воздействия на зрителя. В рамках настоящего исследования, вслед за Г.М. Вишневской (2002), под интонацией понимается «...диалектическое единство тесно взаимодействующих друг с другом и одновременно противопоставленных друг другу наиболее важных супraseгментных свойств звучащей речи, передающих как смысловое, так и модально-эмоциональное значение высказывания на базе их лексико-грамматического состава и синтаксического строения, в процессе коммуникации».

— *Речевой голос* играет большую роль в ораторском стиле речи. В рамках сценического монолога речевой голос выступает основным инструментом сценического действия. Под

«речевым голосом» понимается «сложное полиинформативное, многофункциональное фонетическое явление супraseгментного уровня», которое представляет собой взаимосвязь «звуковых компонентов разной природы», которое используется говорящим «для передачи различного рода информации и оказания речевого воздействия» (Жуковская 2006:35).

— Сценический монолог носит *коммуникативно-прагматический характер*, так как понимание текста происходит не только на синтаксическом и семантическом уровнях, но также на стилистическом и просодическом уровнях, где задействованы субъект, адресат, объект и цель коммуникации.

— *Интонация* является высшей дифференциальным показателем *стилевой* принадлежности. Жанрово-стилистические особенности сценического монолога определяют его фоностиль, под которым понимается совокупность «сегментных и супraseгментных средств, реализованных в конкретной экстралингвистической ситуации» (Великая 2006:34). К стилеобразующим факторам относятся стратегия говорящего, цель и тема высказывания; к стиледифференцирующим факторам – отношение говорящего к ситуации общения, форма коммуникации, социальный статус коммуникантов, степень формализованности ситуации.

— *Интонация* в сценическом монологе играет большую роль в определении типа коммуникации, смысловых центров, в передаче эмоционально-модальных значений. Интонационные особенности сценического монолога в речи актера проявляются в модуляциях громкости и движении голосового тона, изменениях тонального уровня и скорости произнесения, особенностях голосового тембра, в расстановке фразового ударения, локализации пауз, а также в использовании паралингвистических средств речи (мимика, жесты).

— Анализ сценического монолога с позиции риторики дает возможность проследить путь от «мысли к звучащему слову» и показать участие риторической функции интонации в реализации замысла говорящего (Фрейдина 2005:6). В основе анализа *риторической функции интонации* сценического монолога в контексте настоящего исследования лежит теория бельгийского ученого Р. Якобсона, который говорил, что для определенного речевого акта характерна одна главная функция, «...а остальные выступают как второстепенные» (Ibid.:111). Таким образом, можно сказать, что риторическая функция интонации в сценическом монологе выполняет ведущую функцию, подчиняя себе все остальные функции интонации звучащей речи.

## **ГЛАВА 2. МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО - ФОНЕТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Основная цель экспериментально-фонетического исследования заключалась в следующем:

1. в определении стилистических особенностей интонации и ее компонентов в избранном сценическом монологе;
2. в установлении интонационных моделей диктем сценического монолога на основе теории диктемного строя текста и выявлении реализации риторической функции интонации устного сценического монолога путем комплексного смыслового и интонационного анализа звучащего экспериментального материала.

### **2.1. Этапы и методы исследования**

Данное экспериментально-фонетическое исследование состояло из следующих *этапов*:

1. отбор широкого корпуса языкового материала для исследования;
2. отбор узкого корпуса языкового материала для интонационного анализа;
3. проведение аудитивного анализа экспериментального материала;
4. проведение аудиторского анализа экспериментального материала;
5. проведение электронно-акустического анализа экспериментального материала;
6. соотнесение результатов аудитивного и акустического видов анализа;
7. лингвистическая интерпретация полученных экспериментальных данных.

*Методы исследования:*

1. общий теоретический метод анализа специальной литературы по исследуемой теме;
2. описательный метод, включающий приемы наблюдения, сопоставления и обобщения материала;
3. метод произвольной выборки лингвистического материала;
4. метод лингвистического анализа исследуемого звучащего корпуса;
5. метод смыслового анализа экспериментального материала;
6. слуховой анализ сценических монологов;
7. экспертная оценка широкого корпуса звучащего материала с привлечением специалистов в области театроведения (имеющих диплом ГИТИСа и работающих в сфере режиссуры);
8. аудитивный анализ звучащего материала с привлечением фонетистов-экспертов;
9. аудиторский анализ звучащего материала с привлечением информантов (носителей английского языка и русских билингвов);

10. метод акустического анализа звучащего материала с использованием компьютерной программы Speech Analyzer (версия 3.1);
11. метод анкетирования;
12. метод количественной обработки данных экспериментального материала.

В основу настоящего исследования были положены следующие *принципы*:

1. антропоцентризм (взаимоотношение человека говорящего и человека слушающего);
2. соотнесение интонации текста с экстралингвистическим контекстом;
3. анализ функционального аспекта интонации звучащего текста в контексте его риторического воплощения;
4. соотнесение интонационного строя звучащего текста с интонационной диктемной моделью.

## **2.2. Диктемный подход к анализу риторической функции интонации сценического монолога**

В современных исследованиях текста в качестве его текстообразующей единицы принимаются различные образования. В рамках настоящего исследования, вслед за М.Я. Блохом (2000), при анализе сценического монолога используется *теория уровневой структуры языка* или *теория диктемного строя текста*, в соответствии с которой выделяется шесть сегментных уровней языка (Блох 2000:56-67):

1. фонематический (уровень фонем);
2. морфематический;
3. лексематический;
4. денотематический (одно или несколько слов, соединенных релевантно-пропозитивными связями);
5. пропозематический – уровень предложения, функция которого – номинативно-предикативная;
6. диктематический уровень или уровень *диктемы*, образуемой по реверсивному закону одно или несколько предложений.

По мнению М.Я. Блоха, вне диктемы текст как непосредственный продукт речевой деятельности существовать не может (Ibid.:62). Смена темы является основным признаком диктемы, которая может состоять из одного предложения. Диктема состоит из зачина, развития и концовки, а также содержит тематико-смысловый центр. Как отмечает Е.В. Великая, диктема является «оптимальной единицей для анализа монологического текста и выступает как единица

членения и строя текста, обладающая интонационными характеристиками» (Великая 2005:296). Именно в диктеме реализуются такие интонационные параметры, как тональные изменения, вариативность громкости произнесения, темп речи, особенности членения, паузация.

В письменном монологическом тексте диктема представлена абзацем. В устной монологической речи диктема обозначена диктемно-долгой паузой и диктемно-финальным тоном. В диалогической речи диктема представлена репликой. М.Я. Блох отмечает следующие функции диктемы: *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* – это «...образование языковых единиц, характеризующихся номинативной функцией, т.е. служащих для называния и вычленения фрагментов действительности» (ЛЭС 1990:336). *Предикация* представляет собой «...акт соединения независимых предметов мысли, выраженных самостоятельными словами, с целью отразить «положение дел, событие, ситуацию действительности» (Ibid.:393) и обнаруживается в предикативной основе предложения, в процессе соединения субъекта и предиката. *Тема* есть «...предмет, основное содержание рассуждения, изложения, творчества» (Ожегов, Шведова, 1997:793). *Стилизация* как признак диктемы, по мнению Е.В. Великой, «...представляет сумму ее стилистических показателей, которые реализуются в каждой диктеме и отображают стиль текста в целом» (Великая 2005:31).

М.Я. Блох (2000) к *стилистическим показателям* относит следующие: степень подготовленности / неподготовленности; устная или письменная речь; речь официальная / неофициальная; фактуальная / образная; экспрессивная по степени воздействия / неэкспрессивная; эмоциональная / неэмоциональная; содержание речи экспликативное / имплекативное. И только совокупность представленных характеристик реализует диктему как минимальную единицу тематизации текста и целый текст (т.е. совокупность диктем) «...как продукт отражательно-мыслительной деятельности человека в различных формах языкового общения» (Ibid.).

На основе данной теории М.Я. Блоха можно вычленить 2 *схемы анализа диктемы*. *Первая схема* включает в себя *текстообразующие единицы* диктемы, представленной наличием следующих текстообразующих параметров:

1. зачин, развитие и концовка;
2. тематико-смысловой центр;
3. ключевые слова;

4. вид информации: содержательно-фактуальная, содержательно-концептуальная, содержательно-подтекстовая;
5. лексико-грамматические средства связи;
6. номинативная и предикативная функция диктемы;
7. показатели стилизации диктемы;
8. экспрессивно выделенные участки диктемы.

*Вторая схема* предназначена для анализа *интонационных особенностей* диктемы и включает в себя такие интонационные параметры, как:

1. тональные изменения: направление движения тона, характер тонального диапазона, характер конфигурации акцентно-мелодического контура;
2. громкость произнесения и ее вариативность;
3. темп речи и его вариативность;
4. особенности паузального членения.

*Диктемный подход* к анализу сценического монолога как вида риторического дискурса дает возможность, на наш взгляд, исследовать более подробно и тщательно композиционно-смысловую организацию текста, рассмотреть прагматические и структурные особенности диктем в сценическом монологе в рамках риторики, а также выявить интонационно-диктемные модели экспрессивной сценической речи.

### **2.3. Составление общей экспериментальной выборки материала и формирование широкого и узкого корпусов исследования**

Подбор экспериментального материала осуществлялся в соответствии с требованиями надежности и согласования с целями исследования.

В исследовании использовались как традиционные лингвистические методы описания, аудирования, моделирования, сопоставления, интерпретации и другие, так и объективные акустические методы анализа экспериментального материала. Для подсчета данных использовался количественный метод обработки данных. Достоверность данных и обоснованность выводов теоретико-экспериментального исследования обеспечивается объемом эмпирического материала и детальным анализом обширного количества научной литературы по исследуемому вопросу.

Материалом *широкого корпуса* исследования послужили *англоязычные* и *русскоязычные* видеозаписи сценических монологов в исполнении профессиональных актеров. Были отобраны звучащие монологи на русском и английском языках, представляющие собой образцы сценической речи. Методом сплошной выборки был сформирован *широкий корпус*

экспериментального материала, представляющие собой драматургический вид жанра сценической речи (общее время звучания составило 5 часов). Источником отбора широкого корпуса исследования на английском языке (общее время звучания – 3.5 часа) послужил сайт British Theatre Guide Podcast, где было отобрано 8 сценических монологов, представляющих собой как видео-, так и аудиозаписи, из следующих произведений: Терри Джонсон «Клео, Кемпинг, Эммануэль и Дик»: монолог Имоджена («Cleo, Camping, Emmanuelle and Dick» by Terry Johnson: Imogen), Бертольд Брехт «Страх и нищета в Третьей империи»: монолог Жены-еврейки («Fear and Misery of the Third Reich» by Bertolt Brecht: The Jewish Wife), Артур Лорентс «Приглашение в март»: монолог Камиллы («Invitation to a March» by Arthur Laurents: Camilla), Элмер Райс «Мечтательница»: монолог Джорджи («Dream Girl» by Elmer Rice: Georgie), Уильям Шекспир «Двенадцатая ночь»: монолог Виолы («Twelfth Night» by William Shakespeare: Viola); «Буря»: монолог Тринкуло («The Tempest» by William Shakespeare: Trinculo); «Мера за меру»: монолог Клавдио («Measure for Measure» by William Shakespeare: Claudio), Жан Кокто «Человеческий голос»: монолог женщины («La voix humaine»: «The Human Voice» by Jean Cocteau). [Электронный ресурс: <http://btguide.libsyn.com/>]. Источником сценических монологов на русском языке послужил сайт канала культуры «Россия К», где были просмотрены образцы сценического мастерства из следующих произведений: «Чайка»: монолог Константина (А.П. Чехов); «Чайка»: монолог Маши (А.П. Чехов); «На всякого мудреца довольно простоты»: монолог Глумова (А. Островский); монологи Е. Гришковца: «Как я съел собаку», «Одновременно» [Электронный ресурс: [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/59008/episode\\_id/1170165/video\\_id/1133199](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/59008/episode_id/1170165/video_id/1133199)].

На данном этапе был проведен лингвистический (смысловый и слуховой) анализ широкого корпуса звучащего экспериментального материала. Анализ сценических монологов широкого корпуса исследования, показал, что их объединяющим фактором является идея внутренней психологической борьбы персонажа с внешними условиями социальной среды или с самим собой, где мысли, чувства, проблемы, страдания героя раскрываются и обнажаются перед зрителем во всей палитре переживаемой им душевной трагедии.

Анализ широкого корпуса исследования звучащего материала включал в себя следующие критерии отбора:

1. соответствие речи персонажа нормам современного английского / русского языка;
2. соотнесение интонации текста с экстралингвистическим контекстом;
3. соотнесение интонационного строя звучащего текста с интонационной диктемной моделью;

#### 4. антропоцентризм (взаимоотношение человека говорящего и человека слушающего).

Как было сказано выше, при анализе сценических монологов широкого и узкого корпусов исследования применялась *теория уровневой структуры языка*. Представляется целесообразным привести для примера модели анализа диктем из отрывков сценических монологов, составляющих широкий корпус исследования.

**Пример №1.** Сценический монолог жены – еврейки из пьесы Бертольда Брехта «Страх и нищета в Третьей империи» («Fear and Misery of the Third Reich» by Bertolt Brecht: The Jewish Wife).

Избранный монолог состоит из 17 диктем.

##### Диктема

*Yes / I'm packing || 'Don't pre'tend/ you 'haven't noticed anything the >last few days//  
'Nothing 'really matters />Fritz / ex'cept /just one thing | if 'we >spend/ 'our last /hour together/  
without >looking at each other's eyes / that's a triumph/ 'they 'can't be all owed/ the 'liars who  
'force 'everyone else to> lie//*

*Коммуникативная ситуация.* Действие пьесы разворачивается во времена нацизма, когда Германия выступала против еврейского народа, призывая к его уничтожению. Героиня, будучи по происхождению еврейкой, вынуждена бежать из города, расставаясь со своим мужем. Перед зрителем сцена, где жена-еврейка собирает свои вещи и ведет разговор с мужем.

*Интонационные особенности диктемы.* Сочетание низкого нисходящего тона и среднего ровного тона в завершении фразы передает боль и страх, которые звучат в голосе героини. Наличие кратких и длинных синтаксических и синтагматических пауз свидетельствуют об относительно спокойном настроении героини, которая пытается скрыть волнение..

*Текстообразующие единицы диктемы.* Тематико-смысловый центр данной диктемы находится в конце высказывания, определяя сложившуюся ситуацию в стране, в частности, в их семье: *the liars who force everyone else to lie*. Экспрессивно-эмоциональный участок выражен фразой, в которой женщина говорит, что мужа она видит, возможно, в последний раз, при этом она даже не может взглянуть на него в целях безопасности: *if we spend our last hour together without looking at each other's eyes*. Композиция данной диктемы соответствует схеме: *положение* (I'm packing) – *изложение* – *итог* (they can't be allowed, the liars who force everyone else to lie). *Связность* высказыванию придают *ключевые слова* (pretend, last, without, force, lie) и лексико-грамматические средства: лексические повторы слов, имеющих отрицательную коннотацию, и наличие отрицательных конструкций, придающих негативный оттенок ситуации (don't pretend, nothing, without, can't be), повтор, основанный на дистрибуционной близости



слов (packing, don't, pretend, anything, nothing, one, spend), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (I'm packing, don't pretend, you haven't noticed, we spend). Диктема характеризуется *содержательно-фактуальной* и *содержательно-концептуальной информацией*, так как за фактами скрывается смысл происходящего: героиня упаковывает чемодан, чтобы бежать от нацистов, которые принесли страх, горе и боль в каждую семью. Разговор с мужем – *номинативная функция* диктемы. Женщине больно осознавать сложившуюся ситуацию – *предикативная функция* диктемы.

**Пример №2.** Монолог Камиллы из пьесы Артура Лоурентса «Приглашение в март» состоит из 20 диктем («Invitation to a March» by Arthur Laurents: Camilla).

### Диктема

*He \llo} I'm Ca'milla Jab \lonski || I'd 'like to 'welcome 'you to the 'South 'Shore of \Long Island|| I \love it ,here| you can \breathe|| ' Take a \breath|| \ Go on} take a \big one|| ' Don't be af\raid} the 'air is 'still \good ,here|| Be 'sides} it's \summer| and 'who can 'be af'raid of \anything in summer? ||*

*Коммуникативная ситуация.* Перед зрителем предстает молодая девушка, которая рассказывает о своей жизни, описывает место, где она живет, восхищаясь свежим воздухом и природой, которая ее окружает.

*Интонационные особенности диктемы.* В данном случае преобладают высокий нисходящий тон и низкий нисходящий тон в завершении высказывания. Нисходящий тон (как высокий, так и низкий) придает высказыванию завершенность и определенность действия и эмоциях героини, т.е. она хочет убедить зрителя в красоте и прелести своего местоживания. Высокий нисходящий тон, которым оформлены фразы героини, звучит энергично и оживленно, словно девушка заигрывает со зрителем: *the 'air is 'still \good ,here|| Be 'sides} it's \summer||*. Интонационные группы легко выделяются на перцептивном уровне и соответствуют потенциальным синтагмам данных фраз, что свидетельствует об относительно спокойном и веселом настроении героини. Выделение интонационных групп происходит благодаря паузам, которые выполняют смысловую функцию в сегментации речевого потока. В данной диктеме представлены синтаксические паузы, которые маркируют границы интонационных групп. Их продолжительность находится в пределах от очень коротких до кратких, что также свидетельствует об эмоционально положительном состоянии героини.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Героиня восхищается местом, в котором она живет: *I love it here*. Именно данная фраза является *тематико-смысловым центром* диктемы. Эмоционально-экспрессивный участок выражен фразой, где Камилла приглашает зрителя познакомиться с прекрасным местом: *I'd like to welcome you to the South Shore of Long Island*.

*Связность* диктемы обеспечивается за счет *ключевых слов* (welcome, love, breathe, summer) и *лексико-грамматических средств*: лексические повторы слов (can, you, afraid, summer), однородные члены предложения (go on, take), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (hello, Camilla, like, welcome, Long Island, love, still – звук [l] придает высказыванию особое яркое звучание, передавая веселый настрой героини и легкость атмосферы), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (I'm; I'd like; I love), цепная связь предложений: примечателен тот факт, что в начале диктемы цепная связь осуществляется за счет личного местоимения «Я», т.е. героиня словно вводит зрителя в свой мир; затем цепная связь представлена наличием повелительных предложений: словно Камилла уже познакомилась со зрителем и он стал для нее лучшим другом, и она в непринужденной и веселой манере продолжает с ним беседовать: Take a breath; go on, take a big one; don't be afraid). *Композиция* диктемы соответствует схеме: *положение* (Hello. I'm Camilla Jablonski) – *изложение – итог* (who can be afraid of anything in summer?). Диктема характеризуется *содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информацией*, так как за фактами описания места скрывается трепетное отношение девушки к нему. *Номинативную функцию* диктемы можно определить как описание места, где живет Камилла. Девушка с радостью представляет зрителю всю живописность Юного Побережья – *предикативная функция* диктемы.

В ходе слухового анализа широкого копуса исследования были сделаны следующие выводы: сценический монолог обладает такими категориями текста, как: связность, членимость, континуум, актуализация, ритмизация. Анализ сценических монологов показал, что структурно сценический монолог представляет собой определенный набор диктем, объединенных между собой единством замысла. Каждый сценический монолог как звучащее речевое произведение характеризуется одной или несколькими *ведущими диктемными интонационными моделями*.

Сценический монолог также характеризуется *коммуникативно-прагматической направленностью*, так как понимание текста происходит не только на синтаксическом и семантическом уровнях, но также на стилистическом и просодическом уровнях, где задействованы субъект, адресат, объект и цель коммуникации. Коммуникативная ситуация сценического монолога включает в себя: *мотив* – мысли и чувства человека (актера), побуждающие к действию; *интенцию* – воплощение актером определенного мотива; *текст* – вербальная реакция актера (актеров) на ситуацию; *дискурс* – процесс порождения актером текста в контексте ситуации (Великая 2006:49-50). Коммуникативная ситуация сценического монолога включает в себя также такие параметры, как: *психологическое воздействие, восприятие информации и речевое реагирование*. Взаимодействие всех вышеперечисленных

факторов коммуникативной ситуации сценического монолога обеспечивает адекватное понимание коммуникантами языкового значения в структуре смыслового содержания высказывания, целью которого является воздействие на чувства и мысли зрителя.

*Интонация* в сценических монологах играет значительную роль в определении типа коммуникации, смысловых центров, передаче эмоционально-модальных значений. Так, разговорность сценических монологов представлена параметрами тонального уровня, скорости изменения тона и скорости произнесения; нормативность обеспечивается за счет четкости тональных характеристик и нормативной скорости произнесения; выразительность проявляется в темпе речи, громкости произнесения, в тональном оформлении высказываний; действенность передается вариативностью параметра тонального диапазона и паузаций.

В звучащем сценическом монологе интонация выполняет важнейшую *риторическую функцию эмоционального воздействия*, направленного на восприятие сценического действия зрителем. Комплекс внутрипараметровых и межпараметровых интонационных характеристик во взаимодействии с лексико-грамматическими средствами создает законченное звучащее риторическое произведение в избранном жанре речи. На *интонационном уровне* воздействие осуществляется за счет следующих фонетических параметров: дикция, качество артикуляции, звучность голоса, мелодия, регулируемый темп речи, умелое использование пауз, ритмическая организация речи. Интонация является важным *дифференциальным показателем стилевой принадлежности* звучащего текста и определяет, таким образом, фоностиль сценического монолога. Сценические монологи содержат тематико-смысловые центры и экспрессивно выделенные участки, являющиеся выражением главной мысли и тематического содержания монолога и имеющие основную смысловую нагрузку, цель которых заключается в воздействии на чувства зрителя. Интонационное оформление тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков обнаруживает вариативность тональных, динамических и временных параметров звучащей речи. Важно отметить, что анализ широкого корпуса настоящего исследования подтвердил данные, которые были получены в работе Елены Васильевны Великой (2010), посвященной изучению просодического строя сценического монолога.

В ходе исследования была проведена экспертная оценка широкого корпуса звучащего материала с привлечением специалистов в области театроведения - профессиональные режиссеры, имеющие диплом ГИТИСа и работающие в сфере режиссуры. Им было предложено прослушать и просмотреть сценические монологи в видеозаписи (как на русском языке, так и на английском), составляющие широкий корпус исследования, оценить актерское мастерство ряда исполнителей и определить лучший образец сценического исполнения. Режиссеры учитывали как работу самого актера, так и работу режиссера согласно следующим положениям: единство физического и психического, объективного и субъективного в актерском творчестве,

природа сценического переживания актеров; сценическое внимание актеров; сценическая свобода актеров; сценическая вера; сценическое действие; словесное действие; работа актера над ролью; целостность и законченность произведения; наличие конфликта и его раскрытие актерами; внутренняя и внешняя проработка актерами характеристик героев; вскрытие актерами подтекста; логика словесных, психических и физических действий актеров; верное существование актеров на сцене; продумывание режиссером реквизита; создание верной атмосферы актерами и режиссерами на сцене; создание атмосферы между актерами и зрителем; сценическое общение: способы воздействия актеров на зрителя (Захава 1973:43-48).

В результате самым лучшим образцом сценического мастерства, по мнению экспертов в области режиссуры, была признана актерская игра выдающийся актрисы театра и кино Ингрид Бергман. Сценический монолог в прозе французского драматурга Жана Кокто (Jean Cocteau) «*La voix humaine*» (1930), а именно его англоязычный вариант («*The Human Voice*») (1966) в ее исполнении и был выбран в качестве узкого корпуса исследования. Данный монолог-моноспектакль в исполнении известной актрисы Ингрид Бергман известен в театральной среде как образец высокого сценического мастерства. Общее время звучания монолога составило 50 минут. Материал представлен 850 монологическими репликами актрисы Ингрид Бергман (см. Приложение 1). Эксперты отметили единство физического и психического, объективного и субъективного в творчестве актрисы, единение действий и переживаемых чувств с законами самой природы их порождения. Правдивое воплощение актрисой Ингрид Бергман всех физических действий, даже едва заметных, создает реалистичную картину всего происходящего на сцене, передавая, таким образом, правду психической стороны актера и действия. По мнению экспертов, игра актрисы Ингрид Бергман характеризуется идеальным сценическим вниманием, которое подчинено требованиям сценичности, пластичности, ритмичности действий. Поведение актрисы согласовано с поведением невидимого партнера, а также с окружающей ее вещественной средой; каждое движение Ингрид Бергман рассчитано, интонация каждой реплики соответствует внутреннему и внешнему содержанию пьесы. Обозначенный автором пьесы конфликт раскрыт, благодаря работе Ингрид Бергман над ролью, над ее подтекстом, над внешней и внутренней проработки характеристики героини, а также замечательной, по мнению экспертов, работе режиссера Тэда Котчеффа, который является последователем актерской школы К.С. Станиславского. Эксперты отметили потрясающую актерскую игру шведской актрисы, тонкую режиссерскую работу Тэда Котчеффа и дали высочайшую оценку их творческому тандему. Мнение экспертов послужило дополнительным основанием для выбора указанного монолога в исполнении Ингрид Бергман для подробного интонационного анализа.

Пьеса «Человеческий голос» была впервые сыграна бельгийской актрисой Берт Бови на

сцене театра «Комеди-франсэз» 17 февраля 1930 года. Пьесу записывали на пластинки, ставили в кино. В 1948 году на экраны вышел фильм Р.Росселини «Любовь», одна из новелл которого основана на данной пьесе Жана Кокто. Главную роль в фильме сыграла Анна Маньяни. А в 1966 году ту же роль исполнила Ингрид Бергман в телевизионной постановке пьесы режиссера Тэда Котчеффа под названием «The Human Voice». Примечателен тот факт, что Тэд Котчефф является последователем системы К.С. Станиславского, что является для настоящего исследования ценным фактом.

Следует отметить, что в театрах, в основном, инсценировались оперные постановки произведения (Эдит Пиаф, Мария Каллас, Карай Армстронг, Джозефина Барстоу, Джесси Норман и др.). Многие композиторы пытались написать музыку к данной пьесе, но произведение французского композитора Ф.Пуленка было первым, которое достигло сцены. И 8 февраля 1959 года состоялась премьера монооперы «Человеческий голос» в исполнении французской сопрано Дениз Дюваль. В России моноопера вначале прозвучала со сцен Колонного зала Дома Союзов и Большого зала консерватории в исполнении Наталии Юреновой (1965), а в 1966 году - на сцене Большого театра в исполнении Галины Вишневской.

Пьесу «Человеческий голос» ставили на разных мировых сценах, пьеса изменялась в соответствии с различными режиссерскими замыслами и идеями, порой не всегда удачно. Об этом свидетельствуют постановки российских режиссеров, а также игра актеров. Игру Ингрид Бергман, по свидетельству специалистов, невозможно сравнить ни с кем. Ее талант как актрисы, ее умение вживаться в роль, чувствовать героиню, ее внутренний мир получили признание и высокую оценку взыскательной публики. Казалось бы, что сложного сыграть несчастную влюбленную женщину... Но анализ других драматических постановок, показывает, что тонкая и ювелирная игра Ингрид Бергман, а особенно ее голос и талантливое исполнение на интонационном уровне, достойны восхищения. Жан Кокто и его пьеса «La voix humaine» до сих пор волнуют умы как кинорежиссеров, так и театральных режиссеров, заставляют переживать и размышлять над ней. Так, Эдуардо Понти - итальяно-американский режиссер намерен снять картину по данной пьесе (в главной роли его мать, Софи Лорен). Все вышеизложенное также объясняет наше предпочтение в выборе сценического монолога «The Human Voice» для подробного интонационного анализа.

Анализ риторической функции интонации сценического монолога проводился на материале именно этого моноспектакля, позволяющего проследить не только лингвистические особенности, но и экстралингвистические характеристики речевого поведения актрисы в театральной коммуникации. «Человеческий голос» - это драма женщины, представленная в форме монолога-диалога по телефону с мужчиной, голос которого зритель не слышит. Героиня – безумно влюбленная женщина, которая становится жертвой своих эмоций, переживая разрыв

с любимым человеком. Монолог героини можно условно *разделить на три основные части*: *первая часть* монолога – героиня дает себе установку быть сильной и убедить своего возлюбленного, что у нее все хорошо. При этом героиня еще не знает о предстоящей его женитьбе на другой женщине; *вторая часть* - разговор, когда мужчина сообщает героине, что свадьба состоится на следующий день; *третья часть* монолога – героиня, узнав всю правду, признается в своих чувствах и переживаниях партнеру.

#### **2.4. Аудитивный анализ звучащего материала с привлечением фонетистов-экспертов (интонационный анализ)**

На данном этапе был проведен аудитивный анализ экспериментальных фраз узкого корпуса исследования с привлечением фонетистов-экспертов.

Аудитивный анализ выполнялся тремя фонетистами - экспертами, которые, не являясь носителями английского языка, свободно им владеют и имеют опыт аудирования и интонационного анализа звучащего материала. Перед ними были поставлены следующие задачи:

1. прослушать и просмотреть весь моноспектакль в видеозаписи;
2. дать анализ основных интонационных особенностей как всего звучащего материала, так и его отдельных частей;
3. определить экспрессивно-выделенные участки монолога;
4. дать описание тональных характеристик ключевых слов монолога;
5. определить характер пауз, их длительность и местоположение в тексте монолога;
6. выявить характер темпа речи в сценическом монологе;
7. определить характер акцентно-мелодического контура фраз (в предъядерной части и завершении): направление движения тона и расстановка фразового ударения;
8. определить характер тонального диапазона;
9. выявить громкость произнесения фразы;
10. определить интонационные особенности каждой диктемы монолога
11. выявить индивидуальные характеристики речевого голоса говорящего: тембр, качество голоса.

## **2.5. Аудиторский анализ звучащего материала (анкетирование)**

### **2.5.1. Информанты – носители английского языка**

На данном этапе аудиторский анализ осуществлялся с привлечением информантов - носителей британского варианта английского языка (три преподавателя из школы LSI города Портсмут, расположенного на юге Англии). Работа с аудиторами проводилась дистанционно. Им было предложено прослушать и просмотреть на сайте British Theatre Guide Podcast определенные образцы сценических монологов на английском языке, составляющие широкий корпус исследования, в объеме 3.5 ч, и ответить на вопросы, характеризующие речь героини, так как только носители языка могут наиболее корректно оценить аутентичность звучащей речи.

Основные задачи данного этапа эксперимента представлены следующими вопросами:

1. определить, в какой степени речь соответствует норме британского варианта английского языка: полностью соответствует, соответствует в большей степени, соответствует в некоторой степени, соответствует в небольшой степени, не соответствует (подчеркнуть нужное слово);
2. определить степень естественности звучащей речи исполнительницы (героини): абсолютно естественно, в основном естественно, не вполне естественно, неестественно (подчеркнуть нужное слово);
3. дать характеристику уровня культуры речи исполнительницы: очень высокая, довольно высокая, средняя, весьма низкая, очень низкая (подчеркнуть нужное слово);
4. определить, в какой степени речь исполнительницы нацелена на оказание воздействия на зрителя: полностью нацелена, в большей степени, в некоторой степени, в небольшой степени, не нацелена совсем (подчеркнуть нужное слово).

### **2.5.2. Информанты – русскоязычные билингвы**

На данном этапе аудиторский анализ осуществлялся с привлечением информантов - носителей русского языка, хорошо владеющие английским языком, в количестве 30 человек (студенты старших курсов и выпускники ИвГУ факультета романо-германской филологии). Задачей данного этапа исследования было определить особенности восприятия англоязычного сценического монолога русскоязычными билингвами. Аудиторский анализ проводился в два этапа:

1. просмотр и прослушивание сценического монолога;

## 2. ответы на вопросы анкеты.

Анкетирование включало в себя вопросы, затрагивающие фонетическую сторону речи актрисы. Инструкция для аудиторов – информантов, русскоязычных билингов:

1. Определите, исходя из интонационных характеристик речи актрисы, какие чувства испытывает героиня в первой части монолога: боль, сострадание, раздражительность, подавленность, беспомощность, тревожность, безысходность, сожаление, отчаяние, безнадежность, смятение, решимость, усталость или другие эмоции (подчеркните нужное слово).

2. Отметьте, изменилась ли интонация героини во второй части монолога по сравнению с первой частью. Что Вы чувствуете по отношению к героине: жалость, тревогу, безразличие, непонимание, расположение? (подчеркните нужное слово).

3. Как Вы оцениваете степень восприятия фонетической стороны речи актрисы: легко воспринимается, воспринимается с трудом, не вызывает трудностей (подчеркните нужное слово).

4. Утомляет ли Вас манера речи актрисы? (да/нет).

5. Мешает ли Вам акцент в речи актрисы при восприятии моноспектакля? (да/нет).

6. Как Вы определяете дикцию актрисы: четкая, средняя, невнятная? (нужное подчеркнуть).

7. Как Вы оцениваете выразительность речи Ингрид Бергман: очень выразительно, выразительно, нейтрально? (нужное подчеркнуть).

8. Как Вы опишете эмоциональную сторону речи актрисы: сверхэмоциональная, эмоциональная, умеренно эмоциональная, неэмоциональная? (нужное подчеркнуть).

9. Как Вы определите громкость произнесения фраз в монологе: громко, умеренно, тихо? (нужное подчеркнуть).

10. Что Вы можете сказать о качестве тембра актрисы, его воздействии на слушателя?

Русскоязычные аудиторы отметили, что в первой части монолога героиня испытывает чувство смятения, раздражения и тревожности. По мнению аудиторов, интонация первой части и второй имеют сходство в интонационном оформлении: в обеих частях наблюдается превалирование низкого нисходящего тона, а соотношение среднего ровного тона и высокого нисходящего тона в обеих частях представлено почти одинаково. Третья часть монолога оформлена также, преимущественно низким нисходящим тоном в завершении фраз – героиня пытается быть сильной до конца. Тональность речи в конце монолога плавно понижается, темп становится умеренным. Третья часть монолога, как отметили аудиторы, характеризуется повышением громкости звучания. Акцент в речи актрисы, ее манера говорить не мешали аудиторам при восприятии речи. Индивидуальные речеголосовые особенности актрисы были



оценены высоко и придавали, по мнению аудиторов, определенный шарм монологу героини.

При сопоставлении частей монолога (1 и 2 части) аудиторы также отметили, что в первой части монолога перцептивное восприятие не совпадает с визуальным, в то время, как вторая и третья части монолога соответствовали друг другу в плане слухового и визуального эффекта. Данный факт, по мнению аудиторов, свидетельствует о ювелирной актерской работе Ингрид Бергман: задача героини состояла в том, чтобы убедить возлюбленного, что у нее все хорошо и она не переживает их разрыв. Но зритель видит, что героиня находится в подавленном состоянии: расставание с любимым мужчиной оказалось для женщины тяжелым душевным испытанием. В данном случае прослеживается несоответствие между интонацией и лексико-грамматическими средствами. И только тогда, когда актриса понимает, что ничего изменить уже нельзя, слуховое и визуальное впечатление во 2 и 3 частях монолога, как отметили аудиторы, совпадает. Использование сопоставительного анализа восприятия речи героини, а именно в ее звучащем и визуальном аспектах, позволило составить наиболее точное представление о роли интонации в сценическом монологе.

## **2.6. Акустический анализ звучащего материала**

Цель данного этапа заключалась в том, чтобы соотнести данные акустического анализа с данными слухового и аудитивного анализа, и дать их лингвистическую интерпретацию. Акустический анализ звучащего материала проводился с помощью компьютерной программы Speech Analyzer (версия 3.1.), включающей анализ спектрограмм и осциллограмм, отражающих фонетическую сегментацию, темпоральные характеристики речи (скорость протекания речи во времени), акустические характеристики интенсивности произнесения, акустические показатели изменения движения основного тона (направление движения тона, частотный уровень, диапазон, конфигурация).

На всех этапах экспериментально-фонетического исследования проводилась элементарная *количественная обработка данных*, полученных в ходе анализа исследовательского материала, с последующей лингвистической интерпретацией.

Обобщенные данные аудиторского и акустического видов анализа экспериментального материала представлены в таблицах и диаграммах. Акустические показатели представлены в виде осциллограмм, интонограмм и спектрограмм, иллюстрирующих некоторые анализируемые параметры звучащего текста.

## ВЫВОДЫ по Главе II

— Основная цель экспериментально-фонетического исследования заключалась в определении стилистических особенностей интонации и ее компонентов в сценическом монологе, а также в установлении интонационных моделей диктем сценического монолога (в рамках теории диктемного строя текста) и выявлении реализации риторической функции интонации устного сценического монолога на основе комплексного смыслового и интонационного анализа звучащего экспериментального материала.

— Основу *методологии* настоящего исследования составил *диктемный подход* к анализу звучащего текста сценического монолога.

— Основные *методы* исследования включали в себя: критический анализ концепций, имеющих в отечественной и зарубежной литературе по исследуемой проблеме; метод лингвистического анализа исследуемого звучащего дискурса; метод сплошной выборки лингвистического материала; метод смыслового анализа экспериментального и теоретического материала; слуховой анализ широкого и узкого корпусов сценических монологов на английском и русском языках; метод акустического анализа звучащего материала с использованием компьютерной программы Speech Analyzer; аудитивный анализ; аудиторский анализ; метод количественной обработки данных экспериментального материала.

— *Материал исследования* включал в себя широкий и узкий корпусы. Материалом *широкого корпуса* исследования послужили *англоязычные* и *русскоязычные* видеозаписи сценических монологов в исполнении профессиональных актеров (общее время звучания составило 5 часов).

— Из широкого корпуса исследования был выделен *узкий корпус исследования*: сценический монолог в прозе французского драматурга Жана Кокто (Jean Cocteau) «La voix humaine» (1930), а именно его англоязычный вариант («The Human Voice») (1966), выбранный на основе экспертной оценки для подробного комплексного лингвистического анализа. Данный монолог-моноспектакль в исполнении известной актрисы Ингрид Бергман известен как образец высокого сценического мастерства. Общее время звучания монолога составило 50 минут. Материал представлен 850 монологическими репликами актрисы Ингрид Бергман.

— Для решения задач эксперимента был проведен комплексный интонационный анализ звучащего устного исследовательского материала: *аудитивный* анализ (с привлечением фонетистов-экспертов), *аудиторский* анализ (с привлечением информантов, носителей языка, а также русскоязычных билингвов) и *акустический* анализ (с использованием компьютерной программы Speech Analyzer версия 3.1).

— На всех этапах экспериментально-фонетического исследования проводилась элементарная *количественная обработка данных*, полученных в ходе анализа исследовательского материала, с последующей *лингвистической* интерпретацией.

— Основные интонационные параметры анализа звучащих текстов включали: мелодику, паузацию, фразовое ударение, ритм, темп, громкостные характеристики, тембральные характеристики. Лингвистическая интерпретация слухового, аудитивного, аудиторского и акустического видов анализа позволяет выявить определенный комплекс интонационных компонентов, участвующих в реализации риторической функции интонации в анализируемом сценическом монологе. В Главе III представлены результаты предпринятого экспериментального исследования на материале избранного жанра сценической речи – англоязычного сценического монолога «The Human Voice».

## **ГЛАВА III. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ РИТОРИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ИНТОНАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО МОНОЛОГА (на материале английского языка)**

В третьей части настоящей работы представлены результаты экспериментального исследования. В данной главе на материале *узкого корпуса исследования* анализируются стилистические особенности интонации и роль ее компонентов в звучащем сценическом монологе, а также дается анализ интонационных моделей диктем сценического монолога (на базе теории диктемного строя текста). На основе комплексного смыслового и интонационного анализа звучащего экспериментального материала дается интерпретация риторической функции интонации и ее стилистических особенностей в устном сценическом монологе «The Human Voice».

### **3.1. Интонационно-стилистические особенности сценического монолога «The Human Voice»**

Интонация является важным стиледифференцирующим фактором устного текста. Интонационное оформление устного монологического текста главным образом зависит от его стилевой принадлежности, от коммуникативной ситуации, ее прагматической направленности. Е.В. Великая (2010) отмечает, что совокупность просодических характеристик имеет модально стилистический характер в зависимости от вида речи и контекста и составляет часть стилевой специфики текста, участвуя наряду со средствами других уровней языка в маркировании стилевой принадлежности текста (Великая 2006:3).

Интонационно-стилистические характеристики сценического монолога рассматриваются на материале узкого экспериментального корпуса – сценического монолога «The Human Voice» («La Voix Humaine» by Jean Cocteau). Как было сказано ранее, «Человеческий голос» - это драма женщины, представленная в форме монолога-диалога по телефону с мужчиной, голос которого зритель не слышит. Героиня – безумно влюбленная женщина, которая становится жертвой своих эмоций, переживая разрыв с любимым человеком. Монолог героини можно условно *разделить на три основные части: первая часть* монолога – героиня дает себе установку быть сильной и убедить своего возлюбленного, что у нее все хорошо. При этом, героиня еще не знает о предстоящей его женитьбе на другой женщине; *вторая часть* - разговор, когда мужчина сообщает героине, что его женитьба на другой женщине состоится на следующий

день; *третья часть* монолога – героиня, узнав всю правду, признается в своих чувствах и переживаниях партнеру.

Описание интонационно-стилистических особенностей сценического монолога проводилось согласно следующей схеме: особенности паузального членения сценического монолога – особенности фразового ударения сценического монолога - ритмические характеристики сценического монолога – особенности темпа сценического монолога - громкостные характеристики сценического монолога – тембральные характеристики сценического монолога – мелодическое оформление сценического монолога.

### 3.1.1. Паузация в сценическом монологе

Среди компонентов интонации *пауза* занимает особое место. Что касается сценического искусства, то именно в сценическом монологе, пауза занимает особое место.

Под *паузой* в данной работе понимается «... способ членения речи на отдельные смысловые отрезки большей или меньшей протяженности, составляющие иерархии фонетических единиц (синтагма, фраза, сверхфразовое единство, абзац, дискурс и т.д.)» (Светозарова 1982: 42).

В анализируемом сценическом монологе были выделены следующие виды пауз:

1. *Синтаксические.*
2. *Синтагматические.*
3. *Логические.*
4. *Паузы хезитации*
5. *Экстралингвистические паузы (смех, плач и т.д.)*

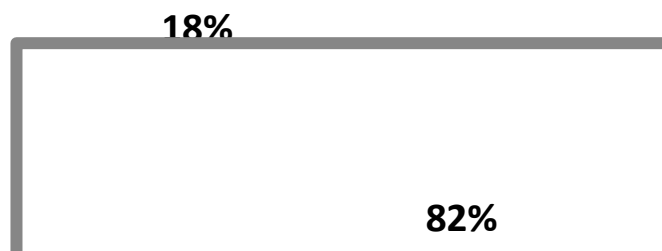
Рассмотрим данные виды пауз в анализируемом сценическом монологе.

#### ***Синтаксические паузы***

Паузы, которые служат «...внешней формой диерем (факультативная пауза), выражающих синтаксические отношения между синтагмами внутри фразы, а также обозначают границы между фразами и сверхфразовыми единствами, называются *синтаксическими*» (Долгова 1984: 9).

На перцептивном уровне синтаксические паузы легко выделяются и в основном соответствуют знакам препинания. В результате анализа узкого корпуса исследования фонетисты-эксперты отметили преобладание нефинальных пауз (82%) в звучащем дискурсе (логические, экстралингвистические, хезитационные паузы). Финальные паузы составили 18% от общего числа пауз. Ниже приведена диаграмма, отражающая данное соотношение.

## Соотношение финальных и нефинальных пауз в сценическом монологе



Данное явление объясняется жанровой принадлежностью исследуемого материала, а также законами риторики сценической речи: речь героини сбивчива и эмоционально перегружена, что отражает трагичность ситуации и внутреннюю дисгармонию актрисы. Ниже приведены примеры синтаксических пауз.

*Yes} it was }terrible }I ' couldn't }hear you with ' all these ' people }chattering a }way} at the  
> same time ||*

*You mustn't }apologize }it's all }natural |*

*You can live your whole life | waiting for the disaster*

*I'll 'put the }yellow 'box 'downstairs with the }house }keeper }then you can }send }somebody  
to }pick it }up }at }any time you }like ||*

Из примеров видно, что, несмотря на переживания, героиня старается держаться и вести себя относительно спокойно, о чем и свидетельствует преобладание в ее речи синтаксических пауз.

**Синтагматические паузы**

*Синтагма* – это «... простейшее синтаксическое целое ... фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи – мысли» (Зиндер 1974:247). Существуют полные и неполные виды синтагм.

А.М.Антипова (1979) полагает, что синтагму, являющуюся смысловым единством и обладающую определенной завершенностью, следует называть *полной*. Синтагма, в которой отсутствует один или более членов предложения, называется *неполной*. В звучащем экспериментальном материале наблюдается наличие как полных, так и неполных синтагм. Экспериментальный материал представляет собой образец эмоциональной и экспрессивной речи, в которой преобладают неполные синтагмы. Ниже приведены примеры неполных синтагм:

*I am absolutely | calm*

*no}let me}no no}but I wasn't the same thing|*

*it wouldn't be very honest /if you had left /without letting me know/*

*I had time /to get used to /this idea /and to understand /what d'you mean/*

*I had 'dinner at /Margaret' // 'Now/ it 'must 'be / e 'leven fif\teen//*

Ниже представлены таблицы синтагматического членения исследуемого материала.

Таблица №1

*Синтагматическое членение фраз в сценическом монологе*

| <b>Количество<br/>синтагм во<br/>фразе</b> | <b>1</b> | <b>2</b> | <b>3</b> | <b>4</b> | <b>5</b> | <b>6</b> | <b>7</b> | <b>Всего</b> |
|--|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|--------------|
| <b>Количество<br/>фраз</b>                 | 143      | 139      | 181      | 169      | 113      | 80       | 45       | 973          |
| <b>%</b>                                   | 14.5     | 14.3     | 18.6     | 17.4     | 11.6     | 8.2      | 8.6      | 100%         |

Таблица №1 (продолжение)

*Синтагматическое членение фраз в сценическом монологе*

| <b>Количество<br/>синтагм во<br/>фразе</b> | <b>8</b> | <b>9</b> | <b>10</b> | <b>11</b> | <b>12</b> | <b>13</b> | <b>17</b> | <b>Всего</b> |
|--|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|--------------|
| <b>Количество<br/>фраз</b>                 | 38       | 30       | 18        | 7         | 7         | 2         | 1         | 973          |
| <b>%</b>                                   | 3.9      | 3.3      | 1.8       | 0.7       | 0.7       | 0.2       | 0.1       | 100%         |

Результаты анализа данных показывают, что число слов в синтагме варьирует от 1 до 17, при этом преобладают синтагмы, содержащие от одного до пяти слов. Это объясняется характером экспериментального материала: в монологе героини акцентируется внимание слушателя там, где оно необходимо для передачи смысла высказывания. Примечателен тот факт, что короткие синтагмы преобладают в начале монолога: героиня ждет звонка от своего возлюбленного, она остро переживает разрыв с любимым, хотя в глубине души у нее еще теплится надежда на продолжение их отношений. И вот он – долгожданный звонок. Она пытается держаться, быть сильной, но эмоционально окрашенная речь героини, частые паузы

говорят о ее крайне напряженном состоянии и волнении:

*Yes, / very well... Uhm, | I am fine.*

*Yes, | I'd just got into || ten minutes ago|| You hadn't called before, | had you?||*

*Are you at home?|| But what time is it|| a little clock by your bed?||*

*Yes, | but I thought|| What?|| Last night?|| Well, | I went to bed straight away||*

*And what about you?|| You'd just got in?|| You haven't been out|| Uhm |what case?|| Oh, / darling, you mustn't overwork||*

Самые протяженные синтагмы наблюдаются в конце монолога героини: все точки расставлены над «i», героиня уже поняла, что их роман окончен, и она полностью раскрывается перед возлюбленным (нет причины уже что-либо скрывать от него). Ниже приведен отрывок из этого монолога, в котором дана расстановка пауз:

*Listen, darling, | listen!| I have never lied to you| yes I know, | I know, |ye... |I believe you, darling, |you| you don't have to convince me...| it isn't that?||*

*I wasn't telling the truth |and I told you| how I was |dressed| and that I had dined |with Margaret|| I haven't dined and I am not wearing my grey suit|| I am wearing my night gown|| Yes, |and I haven't eaten I haven't dressed| I haven't been out all day| because| ... |no I am |wearing| I am wearing a coat| over my night gown| because while| I'm looking at the telephone| and waiting for your call| and staring at the phone| and sitting down| and getting up| walking up and down I felt| I was going mad||*

Можно сделать вывод, что *неполные синтагматические паузы* являются показателем стилевой принадлежности устного звучащего дискурса, а также отражают риторическую направленность сложившейся коммуникативной ситуации. Количество синтагматических пауз составило 40% от общего числа пауз.

Анализ *коммуникативных типов* фраз показал, что в речи героини преобладают фразы повествовательного типа (42.9%), выражающие утверждение. Данный факт объясняется риторической направленностью сценического монолога: в результате у зрителя складывается впечатление, что героиня, в действительности, ведет разговор сама с собой, вспоминая прошлое, анализируя настоящее, иногда вспоминая, что на другом конце провода находится ее возлюбленный, и убеждая себя в том, что в разрыве их отношений виновата она сама.

На втором месте находятся восклицательные фразы (26%), выражающие эмоциональную напряженность героини. Восклицательный знак в письменном тексте сценического монолога является в данном случае показателем особой эмоциональной интонации героини, выражающей ее чувства, раскрывающей ее собственные впечатления и оценочное отношение к происходящему. Так, опасаясь, что любимый больше не позвонит ей, героиня срывается на крик и просит его не вешать трубку *Don't hang up!* . Или, когда женщина теряет терпение и ей



становится невыносима ложь любимого, она решается рассказать ему правду, об этом свидетельствует восклицательное предложение *Listen!*. *Восклицательное* предложение содержит *две коммуникативные задачи*: передача сообщения (и, следовательно, *побуждение к действию*) и выражение *эмоционального состояния* героини.

Отрицательные и вопросительные фразы имеют в монологе практически равное процентное соотношение – 15.3% и 15.8% соответственно, что объясняется риторической и прагматической направленностью сценического монолога.

### *Логические паузы*

*Логическая пауза* – одно из важных выразительных средств устной звучащей речи. Место и длительность логических пауз могут быть различными, в зависимости от сверхзадачи, контекста, условий общения. Актеры отмечают, что при работе над ролью анализ текста начинается именно с овладения логикой мысли и действия, так как от этого зависит распределение ударения, расстановка пауз, а также вся ритмическая организация текста.

*Логические паузы*, составляющие 25% от общего числа пауз, помогают членить речь на смысловые отрезки: синтагмы, фразы, сверхфразовые единства. Ниже приведены примеры логических пауз.

*I know darling } but I wasn't the same*

*You can live your whole life } waiting for the disaster } excepting it } it can still be breaking } when it comes*

*I don't want to blame yourself } listen } it is all my fault } it's my fault*

Героиня расставляет логические паузы таким образом, что невольно слушатель начинает осознавать, что героиня является причиной разрыва отношений, а не предстоящая свадьба ее возлюбленного и другой женщины. Примечателен тот факт, что в речи актрисы логические паузы совпадают с грамматическими только в 40% случаев, что объясняется жанровой принадлежностью исследуемого материала, представляющего собой квазиспонтанную речь.

### *Паузы хезитации*

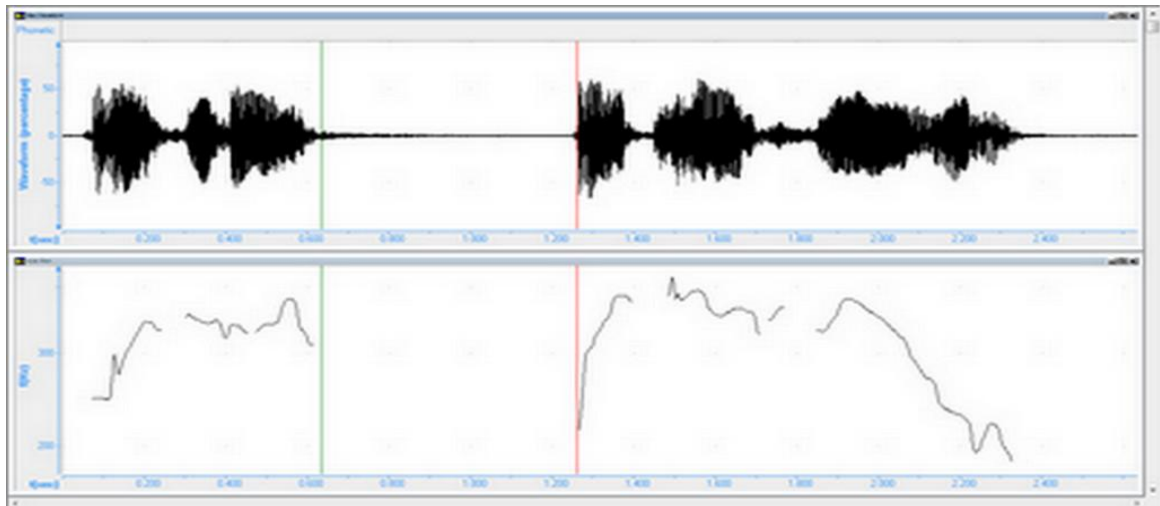
Перерывы в звучании устной речи не всегда зависят от синтаксического строения текста. Паузы образуются по самым разным причинам (Долгова 1978): паузы для самокоррекции и запинки; паузы, вызванные внешним вмешательством; остановки звучания. В сценическом монологе данные паузы определяются как паузы хезитации. Анализ экспериментального материала показал, что паузы *хезитации* вызваны предлагаемыми

обстоятельствами и несут эмоционально-модальную нагрузку. В узком корпусе исследования паузы хезитации разрывают слова, причем после такой вынужденной остановки героиня повторяет все слово целиком (*I... I can't; my... my grey suit; I... I knew; you can... you can live; to...to understand; and... and listening; I'd ... I don't know;*); отделяют части предложения там, где реализация паузы не предусмотрена синтаксическим строением предложения (*I am\ absolutely calm; it wouldn't be very honest if you had / left without letting me; I had time to get used to this idea and to ... to understand what d'you mean*). В ходе акустического анализа была зафиксирована пауза хезитации длительностью 600 мсек, которая разрывает слова: героиня настолько волнуется, услышав голос любимого по телефону, что речь ее становится сбивчивой под влиянием захлестнувших ее переживаний. Ниже представлена осциллограмма фразы, содержащая указанную паузу хезитации.

#### Осциллограмма №1

*I >said I}*

*{I 'can't 'hear you||*



Именно паузы хезитации помогают понять драматизм состояния героини, проникнуться ее личной трагедией, убедиться в искренности чувств к ее партнеру.

#### Экстралингвистические паузы

К экстралингвистическим паузам относят смех, плач, вздохи, рыдания. В сценической речи экстралингвистические паузы являются неотъемлемой частью создания образа, восприятия героем предлагаемых обстоятельств.

В анализируемом монологе данный вид пауз представлен истерическим смехом героини, а также вздохами, громкими возгласами и диким плачем. Экстралингвистические паузы составляют 10% от всех представленных видов пауз.

Данные виды пауз относят к невербальным компонентам коммуникации: они экономят языковые средства общения, выражают эмоциональное состояние героини, дополняя картину происходящего. В анализируемом сценическом монологе рыдания, вздохи и возгласы героини

оказываются более показательными и выразительными, нежели слова. Здесь нельзя не согласиться с А.А. Леонтьевым в том, что «...все эти дополнения увеличивают семантически значимую информацию, но не посредством дополнительных речевых включений, а «околоречевыми» приемами» (Леонтьев 1991:5).

В начале пьесы зритель наблюдает истеричное поведение героини: под влиянием переполняющих ее эмоций женщина не знает, что ей дальше делать, как себя вести, и у нее возникают мысли о самоубийстве. Слова здесь бессмысленны, и только плач и нервный смех помогают зрителю понять всю горечь душевных переживаний несчастной женщины. На протяжении всего монолога зритель наблюдает ее состояние, которое передается на невербальном уровне, характеризующем психический и психологический надрыв героини.

Узнав, что ее любимый женится на другой уже на следующий день, актриса просто не в силах выразить свои эмоции словами – она плачет. Акустический анализ показал, что данная экстралингвистическая пауза (плач) длилась 3 минуты - самая длинная пауза во всем монологе актрисы. Данное явление объясняется описанными выше экстралингвистическими обстоятельствами.

Когда актриса говорит о внешнем виде возлюбленного, она смеется. При этом ее смех звучит мягко и искренне, так как героиня погружается в другую реальность, в то прошлое, где есть только он и она, она его видит, чувствует – эти воспоминания ей приятны. Это единственное невербальное проявление положительных эмоций актрисы.

Ближе к концу монолога женщина испытывает сильные, почти дикие эмоции: неистовые рыдания, плач, нервный смех – все это способ снять дикое эмоциональное напряжение и попытка избежать депрессивного состояния.

Таким образом, экстралингвистические паузы играют большую вспомогательную роль в процессе общения: они усиливают степень вербального воздействия, помогают определить намерения и эмоциональное состояние говорящего, а также «...обеспечивают обмен информацией, который необходим участникам коммуникативного процесса для организации совместной деятельности» (Ibid.).

Акустический анализ экспериментального материала показал следующие соотношения пауз по длительности звучания в речи актрисы:

1. Сверхкороткие – 50-200 мсек
2. Короткие – 200-400 мсек
3. Длительные – 400-700 мсек
4. Сверхдлительные – 700 мсек – 3 минут.

Ниже приведена сводная таблица соотношения видов пауз в анализируемом сценическом монологе.

Таблица №2

Соотношение видов пауз в сценическом монологе (%)

| Виды пауз     | синтаксические | синтагматические | логические | паузы хезитации | экстралингвистические |
|---------------|----------------|------------------|------------|-----------------|-----------------------|
| Кол-во (100%) | 18%            | <b>40%</b>       | 25%        | 7%              | 10%                   |

Согласно данным Таблицы №2, синтагматические паузы преобладают в сценической речи, что объясняется их жанровой принадлежностью.

Таким образом, проанализировав роль пауз в сценической речи, можно сделать вывод, что они играют далеко не второстепенную роль, помогая зрителю более тонко и эмоционально прочувствовать весь накал страсти героини и напряженность отношений между партнерами. Нельзя не согласиться здесь с мнением великого мастера К.С. Станиславского о том, что «...в паузе нередко передают ту часть подтекста, которая идет не только от сознания, но и от самого подсознания, которая не поддается конкретному словесному выражению» (Станиславский 1955:54).

### 3.1.2. Фразовое ударение в сценическом монологе

На перцептивном уровне ударение придает словам определенную выделенность во фразе. В данной работе различаются два типа фразового ударения: *централизованное* и *децентрализованное* (Антипова 1979). Выделение этих типов связано с выделением двух типов смысловых центров: состоящего из одного или более индивидуально выделяемых слов и представленного всей фразой в целом. Во фразе с децентрализованным ударением смысловая связь между словами более тесная. Поэтому вся фраза и воспринимается как единый смысловой центр. При реализации централизованного ударения слова получают индивидуальную выделенность, и поэтому связь между ними менее тесная (Смирнова 1996:45). Еще Н.С. Трубецкой отмечал, что «...ударение можно определить как вершинообразующее выделение, реализуемое разными путями: с помощью экспираторного усиления, с помощью повышения тона, с помощью удлинения, с помощью тщательной и энергичной артикуляции того или иного гласного» (Трубецкой 2000:54).

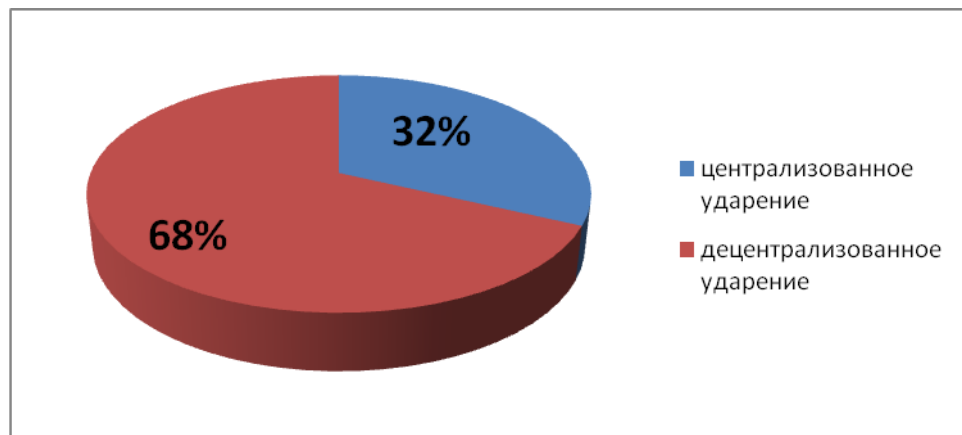
Результаты эксперимента показали, что в анализируемом монологе преобладает *децентрализованное* фразовое ударение (68%), где наблюдается более тесная смысловая связь

между словами, которые выделены на фоне высказывания в равной эмоциональной степени, чтобы героиня могла оказать влияние на партнера, воздействовать на его чувства и убедить в том, что он не виноват в разрыве отношений. *Централизованное* фразовое ударение, которое характеризуется менее тесной смысловой связью, оно сосредоточено чаще всего на одном слове, и составляет в анализируемом монологе 32%. Примечателен тот факт, что централизованное ударение наблюдается в основном в третьей части монолога героини, что объясняется коммуникативной ситуацией: женщина понимает, что возлюбленного уже не вернуть, их роман завершен. Героиня осознает, что мужчина так и остался для нее несбывшейся мечтой. Поэтому ее речь, ее интонация, ее голос звучит относительно спокойно и менее эмоционально, так как она понимает, что продолжать бороться за свою любовь уже не имеет смысла.

Ниже приведена диаграмма соотношения централизованного ударения и децентрализованного ударения, обнаруженного в анализируемом сценическом монологе.

Диаграмма №2

Количественное соотношение видов ударения



Превалирование децентрализованного ударения можно объяснить тем, что материал исследования представляет собой образец эмоционально-экспрессивной сценической речи, где почти каждое слово является ключевым и ярко выделенным интонационно, передающим всю глубину переживаний и эмоций героини. В примерах, приведенных ниже, показана реализация централизованного и децентрализованного видов ударений:

*I was a,lone | and your `arm `wasn't a,round me }and my `head `was not on your ,shoulder|| I  
 'felt I couldn't ,live || I 'simply couldn't >live| `Your ,fault }>no }but you 'oughtn't to `blame your  
 'self in the 'least ,bit | ,no, darling }on the `contrary }we `always ag ,reed }to `be 'abso 'lutely  
 ,honest with each ,other||*

Примечателен тот факт, что в первой части монолога *фразовое ударение* (ударение на уровне фразы) в основном оформляется низким нисходящим тоном (25%); наблюдаются также

фразы, завершаемые ровным средним тоном (20%) и высоким нисходящим тоном (15%). Данное сочетание тонов звучит энергично, оживленно, и в то же время использование указанных тонов передает спокойствие и сдержанность героини, что она и намерена донести до сознания возлюбленного, тщательно скрывая бурю эмоций за своим видимым спокойствием.

Во второй части монолога фразовое ударение в большей степени также оформлено низким нисходящим тоном (32%), а средний ровный тон и высокий нисходящий также находятся почти приблизительно в равном процентном соотношении – 14% и 19% соответственно. Появление высокого нисходящего тона в завершении свидетельствует о накале чувств и переживаний героини. Как было отмечено, фразовое ударение более всего реализуется при помощи низкого нисходящего тона, выражающего категоричность. Таким образом, героиня пытается взять себя в руки, не волноваться и говорить уверенно. Почему данная часть монолога актрисы интонационно представлена так же, как и первая? Казалось бы, героиня узнала, что свадьба ее возлюбленного состоится завтра, ее речь должна быть экспрессивно и эмоционально ярко окрашена, должна быть сбивчивой и нервной... Но женщина берет себя в руки, и ее голос звучит более уверенно и категорично, чем до этого момента.

Что происходит в третьей части монолога, т.е. в его заключительной части? Героиня остается верной своему решению быть сильной – об этом свидетельствует высокий процент фраз, заканчивающихся низким нисходящим тоном (82%), и не показывать своих эмоций, которые в ней просто кипят. Но, тем не менее, зритель видит и чувствует ее переживания и страдания: средний ровный тон (41%) в сочетании со скользящей ровной шкалой и высокий нисходящий тон (22%) характеризуют сложное душевное состояние героини.

Высокий процент низкого нисходящего тона свидетельствует о том, что как бы больно ни было героине, она полна мужества и терпения, она не отступает от своей цели и следует ей до конца. Ниже представлена сводная таблица (Таблица №3) функционирования ядерных тонов по всем трем частям монолога в процентном соотношении.

*Таблица №3*

*Функционирование терминальных тонов по всем трем частям монолога в процентном соотношении*

| Части монолога | Low Fall | Mid Level | High Fall |
|----------------|----------|-----------|-----------|
| 1 часть        | 25%      | 20%       | 15%       |
| 2 часть        | 32%      | 14%       | 19%       |
| 3 часть        | 82%      | 41%       | 22%       |

В исследуемом материале также присутствует и *логическое ударение*, которое, по

мнению Е.И. Брызгуновой, выделяет слова с особым значением (Брызгунова 1963:175). Это выделение происходит за счет движения тона голоса и силы выдоха слова, выдвигающих слова на первый план в смысловом отношении. В монологе героини преобладают фразы с несколькими логически выделенными словами, что объясняется жанровой принадлежностью анализируемого материала, наполненного экспрессивной и эмоциональной речью. Например:

*Oh, 'better } than I am/*

*'This 'thin 'wire is the 'last 'thing that >links us//*

*For 'five >years } I've 'only 'lived } through you } only 'breathed 'freely in your } presence//*

*I've 'spent 'every 'waking 'hour } waiting for you }*

Каждое слово, каждая деталь сказанного важна, чтобы выразить и передать на интонационном уровне весь накал страстей и ту боль, которую оставил мужчина в душе героини.

Подводя итог, можно сделать вывод, что ударение в сценической речи занимает важное место, оно, по мнению К.С. Станиславского, отмечает «...самое главное слово во фразе или в такте. В выделяемом слове скрыта душа, внутренняя сущность, главные моменты подтекста» (Станиславский 1955:112).

### 3.1.3. Ритмическая организация сценического монолога

Традиционно под речевым ритмом понимают повторяемость ударных слогов через более или менее равные промежутки времени. Ритм является одной из основных характеристик устной речи (Антипова 1984:23). И.Г. Торсуева отмечает, что в формировании ритма «...участвуют все возможные языковые средства: звуковые, интонационные, синтаксические, лексико-семантические (различного рода повторы, синтаксический параллелизм и др.)» (Торсуева 1979:60). Ритм связан с тем, как происходит развитие сценического действия: нарастание или спад, ускорение или замедление, плавное течение или бурное. Ритм каждой сцены сценического монолога соотносится с ритмом всей пьесы, который подчинен идейному замыслу спектакля.

Великолепная игра Ингрид Бергман, ее актерское мастерство с точностью передают ритм всей пьесы-монолога, который полноценно и правильно «...распределен по всей сквозной линии действия пьесы» (Кнебель 2001:133). В речи героини наблюдается смешанная ритмическая организация (простая и сложная), так как встречаются как длинные, так и короткие синтагмы.

Примерами простой ритмической группы, то есть состоящей из одного ударного слога и примыкающих к нему безударных, могут служить следующие фразы:

1. *But I 'did dream/*
2. *It was only a 'nightmare/*
3. *'Say something/*
4. *I'd even 'seen her/*
5. *A look of 'sympathy/*

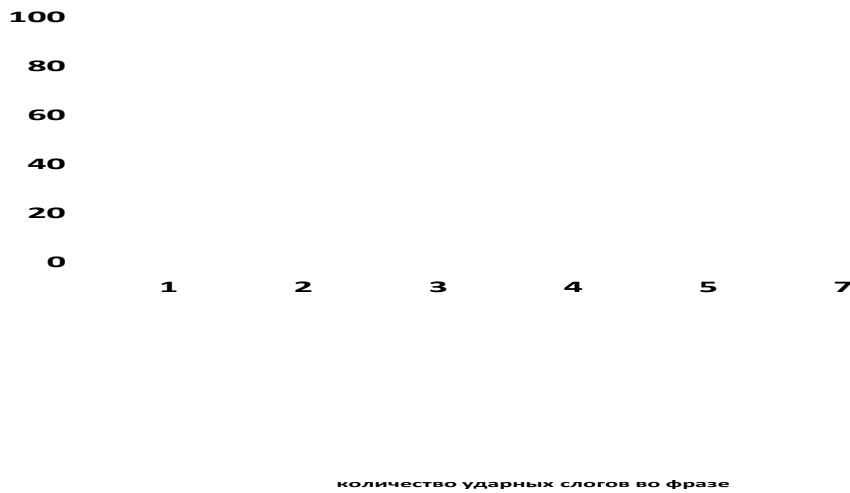
Нередко сложная ритмическая группа, где слова тесно связаны друг с другом семантически и интонационно, совпадает с фразой, делая ее компактной и удобной для восприятия (*we 'always ag 'ree } to 'be 'abso 'lutely 'honest with each 'other } it 'wouldn't be very 'honest } if you >had } 'left without 'letting me 'know } until the 'last 'minute || Yes, that won't be 'cruel || 'This 'way I had >time to } get 'used to the 'idea } and to } to under 'stand || 'What do you 'mean 'player I 'think } 'Who is? 'No } do you 'think I'm 'making it 'up? } Oh, don't you 'know me 'better than 'that || No, I 'haven't got it 'any | 'No, 'not at >all || 'Not at the >least | I am 'abso 'lutely 'calm || You would 'hear it in my 'voice anyway || I 'said you would 'hear it in my 'voice |).*

В речи героини преобладает простая ритмическая группа (79%), что свидетельствует о простоте речи, ее ясности и естественности, так как «...простая речь нередко производит неотразимое впечатление своей убедительностью, ясностью воспроизводимой мысли, отчетливостью и точностью словесного определения, передаваемого логикой, последовательностью, четкой группировкой слов и построением фраз» (Станиславский 1955:72;108).

Простая ритмическая группа в сценическом монологе порождает частые паузы в речи героини, что отражает тревожное состояние героини.

Ниже представлена диаграмма, отражающая ритм всего монолога актрисы.



*Ритм анализируемого сценического монолога*

Из диаграммы видно, что в речи актрисы преобладают фразы с одним ударным слогом (79%), затем следуют фразы с двумя ударными слогами (14.5%), с тремя- 4.8%. Фразы, имеющие четыре ударных слога, составляют 2.3%, пять ударных слогов – 1.3% и семь ударных слогов – 0.6%.

Речь героини в начале монолога носит ярко-выраженный ритмизованный характер: вначале героиня взволнована: она не ожидала от возлюбленного звонка; затем ритм резко понижается: героиня узнает, что ее любимый женится на другой женщине; и в конце монолога ритм речи героини становится спокойным и размеренным: героиня понимает, что мужчину не вернуть и ей не на что больше надеяться, она подавлена.

Талантливая Ингрид Бергман настолько хорошо чувствует ритм предлагаемых обстоятельств, что интонационные выразительные средства актрисы гармонично и органично вплетаются в текст монолога ее героини, передавая всю сложность, эмоциональность и трагедийность сложившейся ситуации, и зритель верит актрисе, он сопереживает вместе с ней. А это и является сверхзадачей актера – прожить на сцене «маленькую жизнь». И здесь нельзя не согласиться с мнением К.С. Станиславского, что «...там, где жизнь, там и действие, где действие — там и движение, а там, где движение, там и темп, а где темп — там и ритм» (Станиславский 1955:64).

### 3.1.4. Темпоральная организация сценического монолога

В лингвистической литературе *темп* определяется как «количество сегментов и тональных звуков в единицу времени звучащей речи» (ЛЭС 1997:365).

Темп относится к временному компоненту интонации и складывается из двух составляющих: скорости протекания речи и паузации. Он играет существенную роль в передаче логической и эмоционально-модальной информации, а также оказывает воздействие на слушателя, зрителя.

Темп измеряется перцептивно и на основе подсчета числа звуковых единиц (слов), произносимых в единицу времени. В оценке степени темпа в настоящем исследовании принимается следующая шкала: *slow, medium, quick, very quick* (от медленного до очень быстрого).

Темп непосредственно связан с коммуникативной задачей говорящего и с замыслом высказывания. Темп должен соответствовать содержанию речи и эмоциональному состоянию говорящего: скорость произнесения замедляется на наиболее значимых в смысловом отношении участках текста.

В сценическом монологе темп и его особенности принимают риторическую направленность, цель которой – воздействовать на зрителя, на его чувства и эмоции.

В начале монолога (первая часть) героиня взволнована: она, наконец-то, дождалась телефонного звонка от своего возлюбленного. Разговаривая с ним, она не хочет показывать свое эмоционально возбужденное состояние, которое ярко проявляется на интонационном уровне, поэтому женщина старается контролировать свою речь, свой голос и темп. Но постепенно темп ее речи все-таки ускоряется, так как, во-первых, сильные эмоции овладевают ею, а, во-вторых, желание убедить своего партнера в том, что у нее все хорошо, не покидает женщину до последнего момента. Что происходит с темпом во второй части монолога, когда актриса узнает правду? Темп плавно замедляется, становится более размеренным и спокойным, так как он соответствует содержанию высказывания и сложившимся обстоятельствам: несчастная женщина уже поняла, что их отношения закончились, продолжения не будет, и это последний ее разговор с возлюбленным. Ниже приведен график, отражающий смену характера темпа всего монолога героини.

## Темп анализируемого сценического монолога



Акустический анализ показал, что в исследуемом материале темп носит вариативный характер: от среднего (*medium*) до быстрого (*fast*) или даже очень быстрого (*very fast*). Данное явление объясняется жанровой принадлежностью анализируемого материала, а также предлагаемыми обстоятельствами.

Быстрый темп речи героини наблюдается в начале монолога, когда актриса пытается услышать голос любимого среди множества других параллельных голосов на телефонной линии: она напряжена, и ей не терпится поговорить с ним.

Средний темп характерен для тех частей монолога, где героиня описывает свое утро, свой внешний вид, а также в тот момент, когда она предается воспоминаниям о тех днях и событиях, когда она была счастлива с любимым. Примечателен тот факт, что именно фразы, произнесенные в очень быстром темпе, несут скрытый подтекст и помогают зрителю, слушателю прочувствовать всю трагедию душевного состояния героини.

Так, мужчина начинает чувствовать в голосе героини ноты игры и фальши, и она, боясь, что возлюбленный догадается, что она скрывает от него свое состояние, *быстро*, чтобы ни в коем случае не сорваться, переспрашивает его: *I said you would hear it in my voice (*allegro*)*

Переживая, что связь снова может прерваться, а телефонный провод – это единственная ниточка, которая связывает актрису с ее мужчиной, женщина торопится попросить любимого не вешать трубку: *No, no, darling, don't hang up please, don't hang up (*allegro*)*

Перезванивая домой своему возлюбленному, она обнаруживает, что трубку снимает его дворецкий Генри, и здесь зритель видит ювелирную игру актрисы Ингрид Бергман: одна фраза, произнесенная именно в быстром темпе, помогает зрителю прочувствовать всю напряженность ситуации: героиня настолько жаждет слышать голос любимого, чувствовать его, пусть и на расстоянии, что ей просто не терпится услышать его снова. И в тоже время, быстрый темп данной фразы передает удивление героини: она не ожидала услышать голос дворецкого: *I was speaking to him a moment ago (*allegro*)*

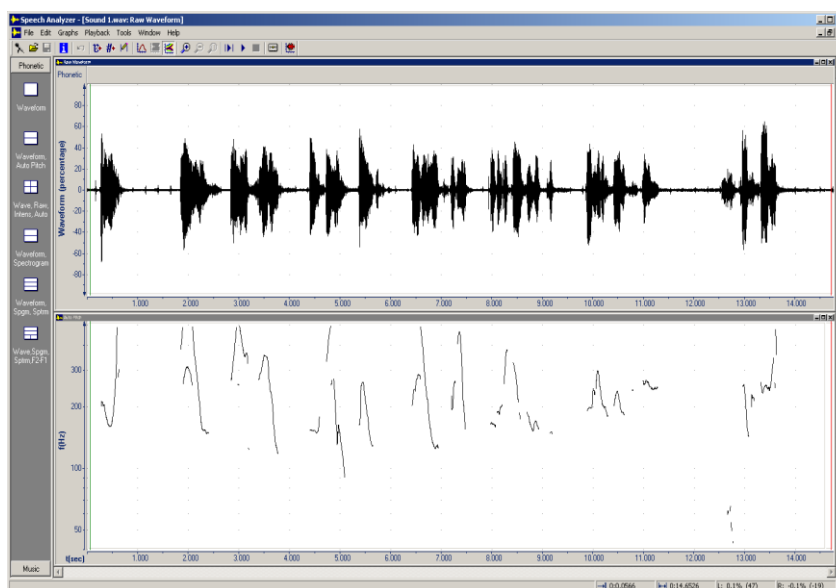
В конце монолога героиня с горечью осознает, что ее любимый мужчина никогда уже не переступит порог ее дома, и женщине очень больно принять эту реальность, она словно бежит

от нее – и об этом свидетельствует ускоренный темп фразы: *you don't come to me anymore*. Признаваясь возлюбленному в том, что она жила все это время только им и только ради него, героиня заметно волнуется и переживает, и вновь быстрый темп характеризует данное состояние героини: *But I've never had anything to live for but you (very quick)*

Эмоционально-модальная функция темпа зависит от предлагаемых обстоятельств, включая экстралингвистический контекст и коммуникативную ситуацию. Так, когда героиня репетировала монолог до звонка любимого, темп носит относительно быстрый характер, и речь героини маркирована краткими паузами: *Ha / llo / Yes / oh it is you || I am fine | ,Very well / 'No no / no / I've just ' got 'n || I've had 'dinner party with a / Oh I had a > marvelous time || Oh you are jealous / / are you? ||* Ниже приведен пример данного высказывания в виде Осциллограммы.

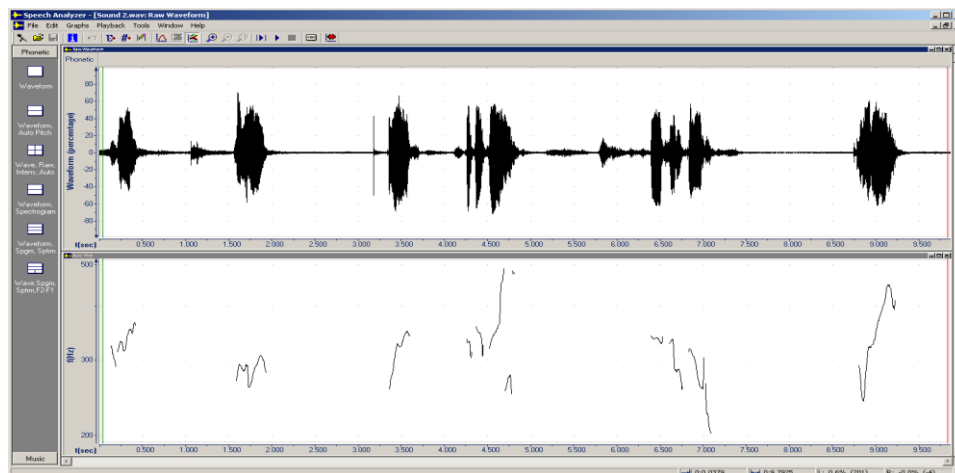
Осциллограмма №2

*Ha / llo / Yes / oh it is you || I am fine | ,Very well / 'No no / no / I've just ' got 'n || I've had 'dinner party with a / Oh I had a > marvelous time || Oh you are jealous / / are you? ||*



Из Осциллограммы №2 видно, что в речи героини наблюдаются перерывы в фонации, появляющиеся в потоке речи в виде очень коротких до кратких отрезков высказывания. Но когда звонит телефон (смена коммуникативной ситуации), героиня произносит ту же фразу в более медленном темпе, чем в первой ситуации, а паузы носят длительный характер. Ниже приведена Осциллограмма №3, отражающая темп фразы во второй ситуации: *Ha / llo || Ha / llo || >Yes / Is that you / Yes I am fine || / I >had / 'dinner at ,Margaret's /*

*Ha , llo || Ha , llo|| »Yes }Is 'that ,you }Yes I am fine || }I >had } 'dinner at ,Margaret's |*



Таким образом, из вышесказанного следует вывод, что темп выполняет важную функцию в передаче смысла высказывания, коммуникативной направленности высказывания говорящего (актера). Темп участвует в организации ритма сценического монолога и формирует речевой портрет героини.

### 3.1.5. Громкостные характеристики сценического монолога

Громкость определяется как воспринимаемая сила звука, интенсивность звучания. Изменения громкости являются показателями эмоционально-модальной информации. Громкость управляется качеством голоса. Она меняется в зависимости от обстоятельств общения и является средством достижения выразительности речи.

Громкость голоса зависит от следующих факторов: коммуникативной ситуации; цели общения; содержания речи.

В исследуемом сценическом монологе изменение громкости может быть вызвано всеми вышеперечисленными факторами.

Общение героини с ее возлюбленным происходит по телефону, т.е. на расстоянии. Из-за неполадок на линии, актрисе приходится говорить громко, чтобы услышать голос любимого (часть 1): *I can't hear you! Please hang up and ring again!*

*fortissimo*

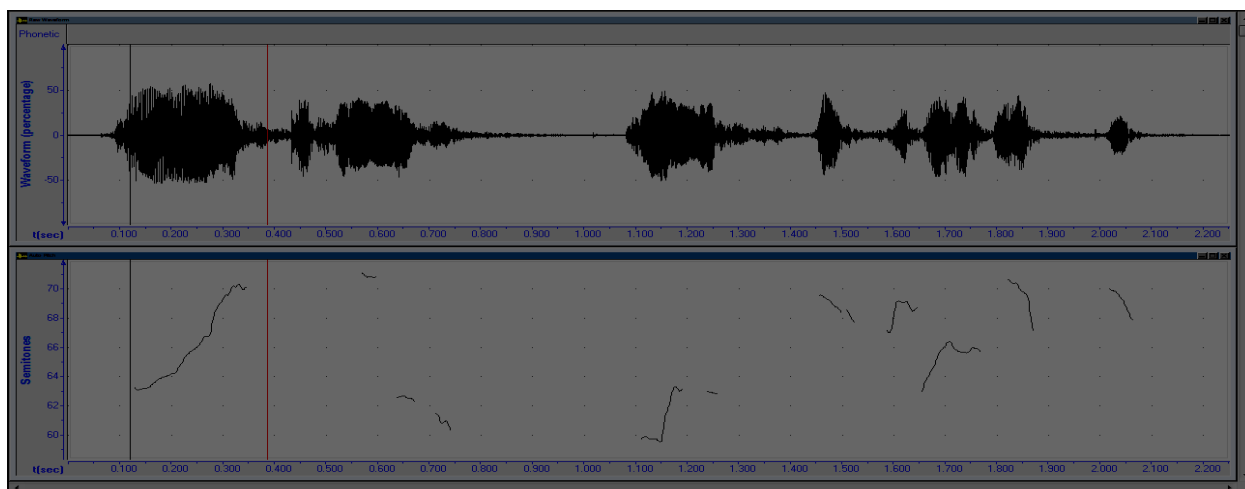
Примечателен тот факт, что повышение голоса актрисы в первой части монолога объясняется коммуникативной ситуацией – помехи на телефонной линии. Громкость голоса

обусловлена физической составляющей. Средний показатель громкости данной части монолога находится в пределах 50 Дцб.

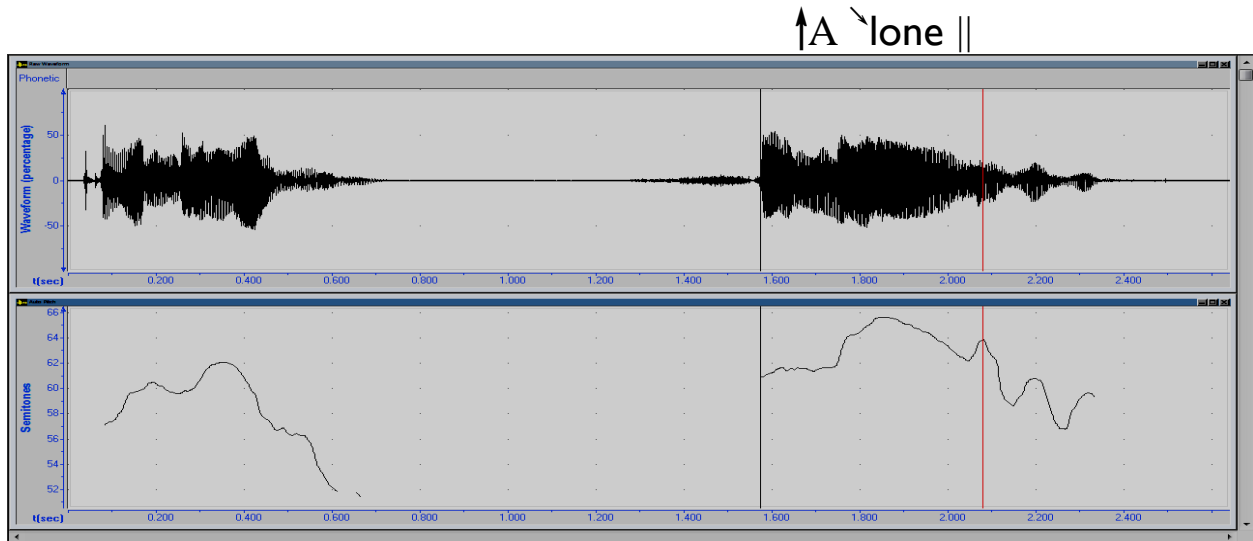
Громкость второй части монолога объясняется эмоционально-модальной нагрузкой: голос героини повышается в зависимости от цели ее высказывания: она хочет привлечь к себе и к сложившейся ситуации внимание возлюбленного. Средний показатель громкости второй части составляет 45 Дцб. Так, несчастная женщина не хочет оставлять у себя собаку своего возлюбленного. Героиня уже не знает, как донести до любимого свое психологическое состояние, чтобы он понял и осознал всю абсурдность своего предложения. Единственный выход – повысить голос, чтобы как-то достучаться до партнера: *I can't keep the dog!* Ниже приведена Осциллограмма данной фразы, иллюстрирующая интенсивность звучания голоса героини.

Осциллограмма №4

*I            'can't                            'keep                            the    'dog!//*



Громкость третьей части монолога также объясняется эмоционально-модальной нагрузкой в высказываниях героини: женщина находится на грани нервного срыва, и внутреннее напряжение выражается на уровне повышения громкости голоса. Акустический анализ показал, что самым громким участком монолога является слово *Alone* (75 Дцб): героиня осознает, что она осталась одна, совсем одна... Это словно крик ее души о том, что она потеряла своего любимого навсегда и теперь женщина совсем одна... Одна!... ниже приведена Осциллограмма, отражающая повышение громкости на данном участке звучащей речи.



Средний показатель громкости третьей части составляет 40 Дцб. Аудиторы отметили, что голос актрисы звучит тихо (35 Дцб), когда она предаётся воспоминаниям о счастливых днях, которые они провели вместе с любимым (*Sometimes when we were in your bed and your arm was... was around me my head on your chest and you were talking. I could hear your voice exactly*), а также, когда события свидетельствуют об окончательном расставании ее с возлюбленным: женщина будто не хочет озвучивать происходящее, героине кажется, что все это происходит в другой реальности и не с ней, поэтому героиня произносит эти фразы чуть слышно: *I am not a romantic/ I didn't want to spoil our last weeks together. I understand we must...(pianissimo)*. Ниже представлена сводная таблица громкости всех трех частей монолога.

Таблица №4

Среднее соотношение показателей громкости сценического монолога

| Части монолога                               | 1 часть                                     | 2 часть                   | 3 часть                            |
|--|---|---------------------------|------------------------------------|
| Средний показатель громкости                 | 50 Дцб                                      | 45 Дцб                    | 40 Дцб                             |
| Факторы, определяющие громкость высказывания | Условия протекания коммуникативной ситуации | Цель высказывания героини | Цель высказывания и его содержание |

Таким образом, громкость голоса в сценической речи является одним из важных компонентов интонации, выполняющим эмоционально-модальную функцию. Понижение или повышение громкости голоса актера зависит от содержания речи, от ее цели и ее коммуникативно-прагматической направленности. Громкость, таким образом, является определенным индикатором экспрессивности речи.

### **3.1.6. Тембральные характеристики сценического монолога**

В сценическом монологе тембр также является важным компонентом интонации и определяет интонационный речевой портрет актера. Качество голоса актера несет информацию о физических, социо-психических особенностях актера, о его настроении, чувствах. Тембральная окраска голоса способна передавать тончайшие оттенки эмоций актеров, отражая отношение героев к определенным обстоятельствам. Ученые определяют тембр как «...метафорически эмоциональную окраску речи, как «цвет голоса», который порождается при взаимодействии просодических и сверхсегментных спектральных средств в различных комбинациях». Тембральное разнообразие голоса помогает создать многоплановость пьесы, спектакля и ощущение пространства и используется для передачи содержательной, эмоциональной или социальной информации (Колшанский 1974:20). З.И. Есина (1975) говорит о том, что тембр маркирует текст стилистически, а смена тембральной окраски говорит о новой теме.

Л. А. Кантер указывает на то, что говорящий использует тембр голоса для донесения до слушателя конкретной информации (содержательной, эмоционально-модальной, социальной и т.д.). Тембр становится предметом лингвистического анализа тогда, когда говорящий использует его с целью передачи информации (Кантер 1988:38).

В сценической речи тембр рассматривается как категория, которая специально и сознательно конструируется актером для того, чтобы создать более четкое и ясное представление о герое, о его отношении к предлагаемым обстоятельствам, т.е. тембр формирует оценку восприятия и отношения зрителя к происходящим событиям, к героям пьесы, выполняя тем самым оценочно-экспрессивную функцию.

Экспрессивность речи, создаваемая тембром, соотносится в сценической речи с ее логическим смыслом, тем самым усиливая его. Можно сделать вывод, что тембр выполняет две функции: логическую и эмоционально-модальную. Тембральные различия проявляются лишь при выражении отдельных конкретных эмоций (радости, отчаяния, гнева и т.д.), т.е. эмоционально-модальных значений (Цеплитис 1974:147).

В исследуемом материале актриса Ингрид Бергман сумела ярко передать все оттенки

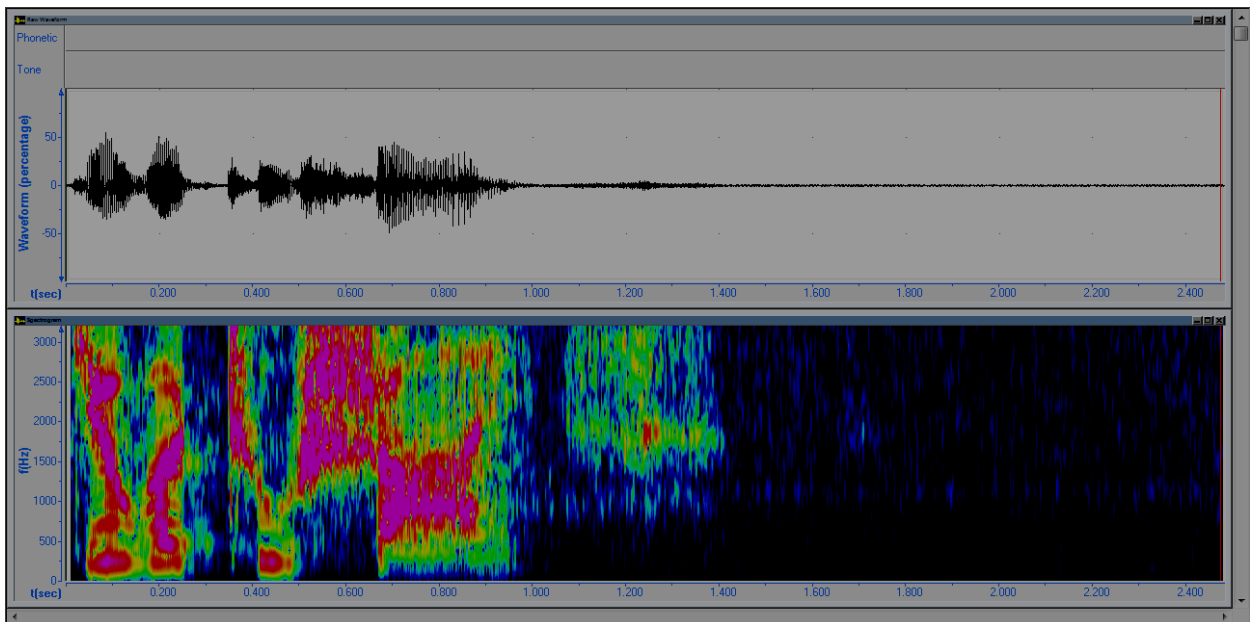


эмоций и переживаний с помощью голосового тембра.

Как нежно и мягко звучит голос героини, когда она вспоминает, что в день знакомства мужчина был слишком застенчивым и стеснительным при попытке завести первым беседу. Ниже приведена спектограмма, отражающая тембральную окраску данной фразы.

Спектограмма №1

*You were 'too shy /*

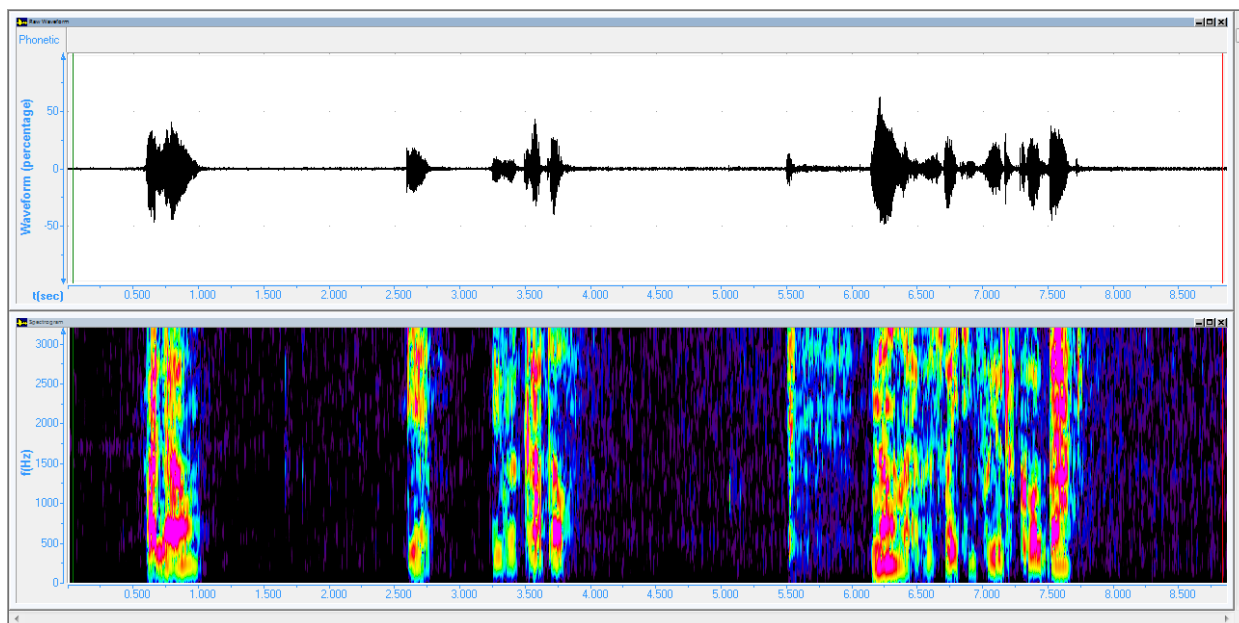


Из данной спектограмме видно, что тембральная окраска голоса героини является насыщенной по цветовой гамме: наличие теплых и светлых тонов свидетельствует о мягкой, нежной и теплой интонации героини.

И совсем по-другому звучит голос героини, когда она узнает, что мужчина звонил не из дома, а из отеля – он ее обманул.

Ингрид Бергман настолько искусно владеет своим качеством голоса, что, если бы зритель не знал предыстории и начал слушать именно с этого места, то, непременно, все сразу бы встало на свои места. Здесь голос героини звучит ровно и холодно, словно сталь. Акустический анализ подтверждает данное явление. Ниже приведена спектограмма фразы *Listen!*

\ Listen //



Из приведенной спектограммы видно, что тембр героини окрашен холодными тонами, т.е. голос ее звучит сухо, нет той широты и открытости в голосе героини, которая представлена была в Спектограмме №1.

Таким образом, тембр в сценической речи играет важную роль в передаче эмоционально-модального отношения, является инструментом оценки и эмоционального воздействия на зрителя. Окраска голоса помогает раскрыть и выразить характер поведения героини, передает подвижность и изменчивость ее интонации, определяя динамику и ритм речи.

### 3.1.7. Мелодические характеристики сценического монолога

Для актера, так же, как и для оратора, звучащая речь является важным инструментом воздействия на чувства и эмоции слушателя, зрителя. Исследователь З.В. Савкова говорит о том, что *мелодика речи* из всех компонентов интонации требует «...наиболее пристального внимания», поскольку «если языковое выражение мысли должно быть понятным, то голосовое – ярким и точным» (Савкова 2001:89). Действительно, речевая мелодика является одним из основных компонентов интонации, так как она определяет коммуникативную интенцию говорящего. Мелодика является ведущим компонентом интонации и включает в себя следующие параметры: *направление движения тона* (нисходящее, восходящее, нисходяще-восходящее, восходяще-нисходящее) в синтагме (интонационной группе), *регистр звучания* (уровень – низкий, средний, либо высокий), *диапазон* (узкий, нормальный, широкий), а также

конфигурацию формы мелодического движения тона на каждом из участков акцентно-мелодического контура фразы / синтагмы (в предтакте, шкале, ядерном тоне и затакте).

Существует определенная структура акцентно-мелодического контура звучания фразы. Акцентно-мелодический контур фраз анализируемого сценического монолога в большинстве случаев состоит из предтакта, шкалы, терминального тона и затакта. В ходе эксперимента были обнаружены следующие виды *акцентно-мелодических моделей*, выделяющих всю фразу как единый смысловой центр:

1. *низкий предтакт + высокая ровная шкала в сочетании с ровным завершающим тоном + затакт (39%):*  
*I 'don't ˈwant you to >blame ˌyourself |*
2. *низкий предтакт + нисходящая ступенчатая шкала с низким нисходящим завершающим тоном (36.6%)*  
*I've ˈjust ˈmade ˈup my ˈmind to be ˌbrave (10.4%):*
3. *восходящая шкала с высоким нисходящим тоном (4%):*  
*ˌWhat's the ˈuse of ˈgoing to ˈsleep? ||*
4. *низкий предтакт + нисходящая ступенчатая шкала с низким терминальным повышением + затакт (3.5%):*  
*But I ˈwould ˈlike to ˈkeep those ˌashes ||*
5. *низкий предтакт + нисходящая ступенчатая шкала с высоким восходящим тоном (2%):*  
*Don't you ˈknow me ˈbetter than ˈthat ||*
6. *низкий предтакт в сочетании со сложным тоном падения-подъема + затакт (1.3%):*  
*But if you ˈhadn't ˈphoned ||*
7. *скользящая шкала с ровным завершающим тоном (2%):*  
*they are ˈgoing to ˈspend their >life |*
8. *низкий предтакт + высокая шкала в сочетании с составным терминальным нисходяще-восходящим тоном узкого диапазона + затакт (1.3 %):*  
*I ˈwouldn't take ˌcare of him ˌproperly ||*
9. *высокий предтакт в сочетании с высоким падением и ровным завершением + затакт (0.6%):*  
*But ˈdon't let the ˌstupid ˌwoman like ˌthat up >set you ||*
10. *низкий предтакт + нисходящая ступенчатая шкала с восходящим терминальным тоном среднего диапазона + затакт (0.3%) :*

*would you 'please 'keep the /ashes ||*

11. низкий предтакт+высокая ровная шкала в сочетании с нисходящим завершающим тоном среднего диапазона+затакт (0.3%):

*I am 'not \smoking ||*

12. высокая ровная шкала в сочетании с высоким завершающим понижением (0.2%):

*'He 'heard you `come ||*

13. низкий предтакт+ступенчатая шкала в сочетании с высоким понижением+затакт (0.2%):

*I 'couldn't 'hear you with 'all these 'people `chattering ,away ||*

14. низкая ровная шкала в сочетании со средним терминальным понижением+затакт (0.09%):

*„Yes, it is \novelty ||*

15. высокая ровная шкала в сочетании с высоким падением широкого диапазона и низким восходящим завершением (нисходяще-восходящий тон) (0.09%):

*I am 'fine Henry and ↘you ||*

16. низкая ровная шкала в сочетании со средним терминальным повышением (0.09%):

*you „never make them under„ stand „ certain /things||*

17. низкий предтакт+сочетание высокого падения узкого диапазона с низким восходящим завершением (0.09%):

*you do `work at this ↘time of ↘night||*

18. низкий нисходящий тон +затакт(0.09%):

*↘what 'dear ?*

Ниже приведена сводная таблица (Таблица №5) выделенных акцентно-мелодических моделей в анализируемом сценическом монологе.

Таблица №5

Акцентно-мелодические модели в сценическом монологе

| № модели и % соотношение диктемных моделей | Модель  | Значение   |
|--|---|--|
| Модель №1<br>39%                           | <i>Low Pre-Head+(High Head+Mid Level)+Tail</i>      | <i>сомнение, неуверенность, тревогу</i>          |
| Модель №2<br>36.6%                         | <i>Low Pre-Head+ (Stepping Head+Low Fall)+ Tail</i> | <i>выражает самоуверенность и убедительность</i> |

|                     |  |  |
|---------------------|--|--|
| Модель №3<br>10.4 % | Low Pre-Head +(Ascending Head+High Fall) +Tail | упрек, раздражение   |
| Модель №4<br>4%     | Low Pre-Head+ (Stepping Head+ Low Rise) +Tail  | нерешительная просьба,<br>выражение надежды с<br>оттенком мольбы   |
| Модель №5<br>3.5%   | Low Pre-Head+ (Stepping Head+High Rise) + Tail | выражение сомнения (без<br>оттенка осуждения),<br>настойчивая<br>заинтересованность в<br>ответе партнера |
| Модель №6<br>2%     | Low Pre-Head+ (Fall-Rise)+Tail                 | выражение чувства<br>безысходности и отчаяния  |
| Модель №7<br>1.3%   | Low Pre-Head+(Sliding Head+ Mid Level)+Tail    | Эмфатическая модель,<br>выражающая<br>недосказанность с<br>оттенком отчаяния                             |
| Модель №8<br>1.3%   | Low Pre-Head+(High Head+ Fall+Rise)+Tail       | призыв к разумному<br>рассуждению  |
| Модель №9<br>0.6%   | High Pre-Head+(High Fall+ Mid Level)+Tail      | настойчивый совет с<br>оттенком увещевания   |
| Модель №10<br>0.3%  | Low Pre-Head+ (Stepping Head+Mid Rise) + Tail  | живое выражение<br>интереса, побуждения к<br>действию  |
| Модель №11<br>0.3%  | Low Pre-Head+(High Head+Mid Fall)+Tail         | уравновешанность,<br>холодность,<br>категоричность   |
| Модель №12<br>0.2%  | (High Head + High Fall) + Tail                 | эмоциональное<br>раздражение с оттенком<br>обиды   |
| Модель №13<br>0.2%  | Low Pre-Head+ (Stepping Head+High Fall) + Tail | легкое раздражение   |
| Модель №14<br>0.09% | (Low Head + Mid Fall) + Tail                   | чувство недовольства   |
| Модель №15<br>0.09% | (High Head + (High Fall + Low Rise) )+ Tail    | эмфатическая<br>интонационная модель,<br>выражающая чувство<br>обиды и оскорбленного<br>достоинства      |
| Модель №16<br>0.09% | (Low Head + Mid Rise) + Tail                   | чувство сожаления о том,<br>что невозможно что-либо<br>изменить  |
| Модель №17<br>0.09% | Low Pre-Head+(High Fall+Low Rise)+Tail         | эмфатическое<br>высказывание,<br>выражающее удивление  |
| Модель №18<br>0.09% | Low Rise+Tail                                  | вежливый характер<br>общения   |

Таким образом, как видно из таблицы, в анализируемом монологе наблюдается превалирование следующих типов шкал: *высокой ровной шкалы среднего уровня в сочетании с ровным завершающим тоном (39%) и нисходящей ступенчатой шкалы с низким нисходящим завершающим тоном (36.6%)*. Данное явление объясняется жанровой принадлежностью

исследуемого материала. Также встречаются восходящая шкала высокого и низкого уровня, нисходящая ступенчатая шкала среднего уровня и скользящая шкала среднего уровня. Следует отметить, что под средним уровнем понимается *средний общий регистр*, который охватывает низкий, средний и высокий голосовые регистры. Под низким уровнем понимается *низкий общий регистр* (Антипова 1979: 24).

Превалирование ровной шкалы среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном и нисходящей ступенчатой шкалой среднего уровня и в сочетании с низким нисходящим завершающим тоном убедительно передает намерение героини и суть всего происходящего: несмотря на то, что эмоциональное состояние героини находится на пределе, она пытается контролировать себя и убедить своего возлюбленного в том, что разрыв произошел не по его, а по ее вине.

Как было сказано ранее, монолог героини можно условно разделить на три основные части. Так, *в первой части* преобладает ровная шкала среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном и нисходящая ступенчатая шкала среднего уровня в сочетании с завершающим низким нисходящим тоном. Данное явление объясняется законами риторики. В начале монолога время и действие происходящего подчинены цели убеждения партнера, когда героиня находится в относительно спокойном эмоциональном состоянии (она еще не знает о предстоящей женитьбе любимого человека). Ниже приводится часть монолога в интонационной разметке:

*'oh, you were 'lucky | Yes, I'd 'just got \into } \ten minutes a, go | You 'hadn't °called be fore } \had you? | \Uhm } I >had } I >had } 'dinner at \Margaret's | Oh, it must > be } e 'leven fif 'teen } > I } 'Are °you at 'home? || I had a 'bit of a >headache } and I 'had to put my'self to >gether } > and } Yes, then \Margaret came } and we >lunched and } I 'did a bit of >shopping } and I 'came 'back >here and } I >put } 'all the 'letters in the 'yellow >box } and I >also } \what dear?}' No, very 'well | but 'honestly } I am 'very >brave | ~Uhm } 'stiff 'upper \lip || 'After >this | I 'changed | and 'Margaret 'came to >fetch me | 'But there you \are } T've just 'got back | 'Uhm } >well } my } my 'grey \suit | 'Yes | >and } 'black 'hat \yes | the 'one you >like } 'Yes, I 'still °got it \on } I am \standing here } with it \on ||*

И вот наступает тот самый роковой момент (2 часть): героиня спрашивает, как дела у любимого, он сообщает, что свадьба состоится на следующий день. Здесь, *во второй части*, в речи героини преобладает ровная шкала среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном и нисходящая ступенчатая шкала среднего уровня в сочетании с завершающим низким нисходящим тоном. Данное сочетание тонов характеризует спокойное и относительно уравновешенное состояние героини. В действительности, она настолько уже эмоционально и

морально истощена, что у нее нет сил выразить всю боль бушевающих ее чувств. Ниже приводится часть монолога в интонационной разметке:

*Oh \listen \darling / 'what about \you? /// To->mo-rrow /// I 'didn't \realize it was /so \soon // I didn't >rea ///*

Кажется, что сейчас произойдет что-то непоправимое, поскольку несчастная женщина находится на грани нервного срыва. Но что видит и слышит зритель? Она берет себя в руки и пытается справиться с эмоциями. Что происходит с интонацией, с мелодикой речи? И здесь, уже *в третьей части*, преобладает скользящая шкала среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном и нисходящая ступенчатая шкала среднего уровня в сочетании с завершающим низким нисходящим тоном. Именно скользящая шкала среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном передает эмоции, овладевшие героиней. Вся ситуация сценического монолога подчинена здесь законам риторики. Меняется время, действие, но цель героини остается прежней – оправдать партнера, убедить его, что он невиновен, что нечто иное вынудило его принять столь трагическое решение. Мелодика данного отрывка монолога в исполнении талантливой актрисы Ингрид Бергман точно и ярко передает весь накал страсти героини в трагический момент расставания с любимым. Ниже приводится обсуждаемый отрывок монолога в интонационной разметке:

*For the \last half and \hour I have been \lying to you// I \wasn't|| I \wasn't \telling the \truth / and I 'told you/how I was >dressed/and that I had \dined with \Margaret// I \haven't \dined /and I am 'not \wearing my 'grey \suit// I am \wearing my \night- \gown// I was >going to/ \get >down /and \get a >taxi/and \drive \up in \front of your \house /in \front of your >windows/to >wait//*

Нельзя здесь не согласиться с З. В. Савковой в том, что «...речевая интонация и есть та живая, пульсирующая нить передачи сложных человеческих чувств, которую нельзя обрывать» [Савкова 2001:89].

В ходе слухового и акустического анализа звучащего материала узкого корпуса исследования были выявлены основные мелодические особенности анализируемого сценического монолога. Фонетисты-эксперты отметили, что фразы в основном произносятся в пределах среднего голосового диапазона, хотя встречаются и участки с широким диапазоном звучания (особенно при эмоциональном исполнении). Регистр варьируется от низкого до высокого. Ниже приводится часть монолога в интонационной разметке:

*You must \go to \bed /early if you \want to get \up so early in the >morning  
I've been \dead /you can >hear but /you \can't make \yourself \heard //  
When 'ever I >listen to you/I can >see you, you \know/  
I >felt /I was 'going \mad / \mad , you see /*

Тональные изменения в начальных безударных слогах образуют предтакт, который может быть высоким (High Pre-Head) или низким (Low Pre-Head). Экспериментальный анализ показал преимущественное использование односложного низкого предтакта, что объясняется трагической составляющей исследуемого материала. Ниже приведены примеры, в которых представлены как высокий, так и низкий предтакты:

**High Pre-Head***But I am 'speaking quite loud//**Oh/ your ,driving gloves/**Yes, of 'course I ,will/**But I don't >know yet/***Low Pre-Head***I 'haven't ,dined/**Oh ,listen ,darling**and I am 'not ^wearing my 'grey ,suit//**I was 'going `mad*

В анализируемом сценическом монологе встречаются различные тоны терминального завершения, однако преобладают средний ровный и низкий нисходящий тоны. Ниже представлены таблицы, отражающие результаты реализации простых, сложных и составных терминальных тонов в сценическом монологе.

Таблица № 6

*Количественное соотношение простых и сложных (составных) терминальных тонов*

| Терминальный Тон | Mid Level | Low Fall | High Fall | Low Rise | High Rise | Fall Rise | Mid Fall | Low Fall + Low Rise |
|------------------|-----------|----------|-----------|----------|-----------|-----------|----------|---------------------|
| Кол-во (%)       | 39        | 36.6     | 10.4      | 4        | 3.5       | 2         | 1.3      | 1.3                 |
| Всего            | 100%      |          |           |          |           |           |          |                     |

Таблица №6 (продолжение)

*Количественное соотношение сложных (составных) терминальных тонов*

| Терминальный Тон | Mid Rise | High Fall + Low Rise | Low Fall + High Rise | Mid Level + High Fall | High Fall + Mid Level | Mid Fall + Low Fall | High Rise + Low Rise | High Fall + Mid Rise | High Fall + High Rise | Mid Fall + Mid Level |
|------------------|----------|----------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------|----------------------|----------------------|-----------------------|----------------------|
| Кол-во (%)       | 0.3      | 0.6                  | 0.3                  | 0.2                   | 0.2                   | 0.09                | 0.09                 | 0.09                 | 0.09                  | 0.09                 |
| Всего            | 100%     |                      |                      |                       |                       |                     |                      |                      |                       |                      |



Из данных Таблицы №6 следует, что в основном наблюдается превалирование ровного тона среднего уровня (39%) и низкого нисходящего тона (36.6%) в завершении фраз. Также можно выделить наличие высокого нисходящего тона (10.4%), низкого восходящего тона (4%) и высокого восходящего тона (3.5%). Результаты Таблицы №5 свидетельствуют о том, что в экспериментальном материале также представлены варианты сочетания различных тонов друг с другом, так называемых составных терминальных тонов, а именно: Low Fall+Low Rise, High Fall+Low Rise, Low Fall+High Rise, Mid Level+High Fall, Mid Fall+Mid Level, Mid Fall+Low Fall, High Rise+Low Rise, High Fall+Mid Rise, High Fall+High Rise, Mid Fall+Mid Level. Среди составных терминальных тонов наиболее частотными оказались Low Fall+Low Rise (1.3%) и High Fall+Low Rise (0.6%), остальные тоны встречались редко: Low Fall+High Rise (0.3%), Mid Level+High Fall (0.2%), Mid Level+High Fall (0.2%), Mid Fall+Mid Level (0.09%), Mid Fall+Low Fall (0.09%), High Rise+Low Rise (0.09%), High Fall+Mid Rise (0.09%), High Fall+High Rise (0.09%), Mid Fall+Mid Level (0.09%). Преобладание простых терминальных тонов определяется жанровой принадлежностью и спецификой исследуемого материала.

Сценический монолог рассматривается в настоящей работе в рамках риторики, поэтому в качестве оратора выступает актер. Цель актера – эмоциональное воздействие на слушающего, зрителя посредством интонации, применяя законы риторики: времени, действия и цели. На протяжении всей пьесы, героиня пытается убедить своего возлюбленного, что в их разрыве виновата она сама (хотя инициатором явился мужчина: герой женится на другой). Убеждение ярко выражено в речи актрисы на просодическом уровне. Как было сказано выше, в исследуемом материале преобладают тоны групп *Mid Level* (39%) и *Low Fall* (36.6%).

Таким образом, специфика мелодического оформления сценического монолога заключается в преобладании синтагмы ровного тона среднего уровня и низкого нисходящего тона. Первый характеризует эмоционально-экспрессивную речь, а завершающий, или терминальный, низкий нисходящий тон передает эмоции убеждения, подчеркивает финальную законченность мысли, фразы.

Важно отметить, что результаты интонационно-стилистического анализа сценического монолога подтверждают выводы, сделанные Еленой Васильевной Великой (2010), а именно, что интонация является показателем стилевой принадлежности устного текста, определяя, тем самым, его фоностиль. Автор отмечает, что на выбор просодических средств влияют как стилеобразующие факторы (стратегия говорящего и цель высказывания), так и стиледифференцирующие (отношение говорящего к ситуации общения, форма коммуникации и т.д.) (Великая 2010:102). Интонационно-стилистические характеристики сценического монолога, как показал анализ, заключаются в особенностях паузального членения фраз героини (преобладание синтагматических пауз - 40%), в определенном соотношении фразового

ударения в речи героини (превалирование децентрализованного ударения - 68%; централизованное составило 32%), ритмической организации сценического монолога, соответствующей определенной коммуникативной ситуации и ее задаче (в речи героини преобладает простая ритмическая группа (79%), темпа речи героини, зависящего от содержания ее речи и ее эмоционального состояния (скорость произнесения замедляется на наиболее значимых в смысловом отношении участках текста), повышения или понижения громкости в речи героини, которая определяется целью коммуникативной ситуации и ее коммуникативно-прагматической направленностью; качества голоса героини (тембр), который маркирует текст стилистически, а смена тембральной окраски говорит о новой теме высказывания; мелодического оформления речи героини: направление движения тона во фразах, характер тонального диапазона, характер конфигурации акцентно-мелодического контура.

Таким образом, среди множества функций интонации, именно стилеобразующая функция проявляется наиболее ярко в устном сценическом монологе.

### **3.2. Анализ риторической функции интонации сценического монолога «The Human Voice» (диктемный подход)**

Данное исследование выполнено в рамках теории диктемного строя языка, где единицей анализа звучащего текста является диктема (см. об этом раздел 2.2. Глава II). Основным критерием выделения диктемы в тексте является *смена темы*. Как было сказано ранее, диктема содержит тематико-смысловой центр и является оптимальной единицей для анализа всего монологического текста. В сценических монологах преобладают диктемы, имеющие содержательно-концептуальную информацию, т.е. диктема выражает определенную микротему. Диктема характеризуется наличием выделенности ключевых слов, наличием тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков, обладает определенной ритмической группой (интонационной моделью), тем самым являясь когерентной единицей монологического текста. Иными словами, монолог структурно представлен диктемами, являющимися носителями смысла в монологическом высказывании (Великая 2005: 115).

Анализ широкого корпуса исследования выявил, что образцы сценического монолога структурно представлены диктемами. Каждая диктема обладает наличием ключевых слов, тематико-смысловыми центрами, экспрессивными участками, разными видами информации и определенной интонационной моделью.

В теории речевой деятельности порождение речи включает в себя три аспекта: 1. ориентировка в ситуации, в собеседнике и в его речи; 2. Реализация плана во внешней речи; 3.

Соотнесение полученного результата с первоначальным замыслом: говорящий либо принимает решение о коррекции полученного результата в новом высказывании, либо приходит к выводу о совпадении результата и замысла. Учитывая эти особенности, монолог героини можно условно *разделить на три основные части*:

4. *первая часть* монолога (14 диктем) – героиня дает себе установку быть сильной и убедить своего возлюбленного, что у нее все хорошо. При этом, героиня еще не знает о предстоящей его женитьбе на другой женщине
5. *вторая часть* (9 диктем) - разговор, когда мужчина сообщает героине, что свадьба состоится на следующий день.
6. *Третья часть* монолога (22 диктемы) – героиня, узнав всю правду, признается в своих чувствах и переживаниях партнеру.

Всего в тексте сценического монолога нами было выделено 46 диктем. Анализ диктем проводился согласно следующей схеме:

1. приводится диктема в интонационной разметке;
2. описывается коммуникативная ситуация диктемы;
3. анализируются *интонационные особенности* диктемы, включая такие интонационные параметры, как: тональные изменения: направление движения тона, характер тонального диапазона, фразовое ударение, громкость произнесения фразы; вариативность громкости произнесения; темп речи; особенности паузального членения;
4. проводится анализ *текстообразующих единиц* диктемы, представленных наличием таких текстообразующих параметров, как: зачин, развитие и концовка; тематико-смысловый центр; ключевые слова; вид информации: содержательно-фактуальная, содержательно-концептуальная, содержательно-подтекстовая; лексико-грамматические средства связи; номинативная и предикативная функция диктемы; показатели стилизации диктемы; экспрессивно выделенные участки диктемы.

### **Часть №1 моноспектакля «The Human Voice».**

Первая часть монолога состоит из 14 диктем. Героиня ждет звонка от любимого. На днях героиня и ее возлюбленный расстались окончательно. Женщина находится на грани нервного срыва. Рассмотрим диктемы данной части подробно.

#### **Диктема №1.**

*Ha ˌ llo } Yes } oh it is you || I am ˌ fine | ˌ Very well } No no ˌ no } I've ˌ just ' ˌ got ˌ in || I've had ˌ dinner party with a } Oh I had a ˌ marvelous ˌ time || Oh you are jealous } ˌ are you? ||*

*Коммуникативная ситуация.* Героиня ждет звонка от своего возлюбленного, она переживает разрыв с любимым, находится на грани нервного срыва, хотя в глубине души у нее еще теплится надежда на продолжение их отношений. Мысленно она репетирует заготовленные

фразы для своего партнера. Данная диктема раскрывает сложное морально-психологическое состояние героини: замысел первой части монолога совпадает с первоначальным замыслом героини. Об этом свидетельствует ее внутренний монолог, который она мысленно прокручивает в своей голове до того, как она услышит долгожданный звонок.

*Интонационные особенности.* В данной диктеме преобладают высокий нисходящий тон (High Fall) и низкий нисходящий тон (Low Fall). Нисходящий тон (как высокий, так и низкий) придает высказыванию завершенность и определенность в действиях и эмоциях героини, т.е. героиня хочет констатировать тот факт, что она в порядке и совсем не переживает. Именно сочетание высокого нисходящего тона, который звучит энергично и оживленно, и низкого нисходящего тона, характеризующего спокойствие и сдержанность, передает относительно тот ровный и категоричный эмоциональный фон, который героиня намерена донести до возлюбленного.

Интонационные группы легко выделяются на перцептивном уровне и соответствуют потенциальным синтагмам данных фраз, что свидетельствует о категоричном и относительно спокойном настроении героини. Выделение происходит благодаря паузам, которые выполняют смысловую функцию в сегментации речевого потока. В данном монологе представлены синтаксические паузы, которые маркируют границы интонационных групп. Их продолжительность вариативна: от очень коротких до сверхдлительных, что также свидетельствует о поставленной героиней задаче - быть спокойной и сильной (по крайней мере, казаться такой).

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема характеризуется *содержательно-концептуальной информацией*, которая заложена в предложении *I am fine* – тематико-смысловый центр всего монологического текста актрисы Ингрид Бергман. *Ключевыми словами* являются *fine*, произнесенное с высоким нисходящим тоном, передающим энергичное и позитивное состояние говорящего, и *very well*, произнесенное с низким нисходящим тоном, выражающим уверенность и категоричность. Данный монолог характеризуется *связностью*, которую обеспечивают лексико-грамматические средства высказывания, а именно повтор с использованием членов парадигмы словоизменения: *I am fine. I've just got in, I've had dinner party with a ... Oh, I had a marvellous time!*

Диктема содержит зачин, изложение и заключение, т.е. вид ее *композиционной структуры* можно представить как *положение-изложение-обобщение*. В качестве зачина выступает фраза *I am fine*, затем идет обоснование, а итогом является разделительный вопрос *Oh, you are jealous, are you?* Интонация данной фразы передает интенцию говорящего: женщине хочется верить, что возлюбленный ее ревнует, поэтому первая часть вопроса (*Oh, you are jealous*) произносится с низким нисходящим тоном, выражающим категоричность, но

вторая часть вопроса (*are you?*), произнесенная с низким восходящим тоном, говорит о ее неуверенности в положительном ответе партнера, и она находится в ожидании этого ответа.

Таким образом, в данной диктеме прослеживаются ее основные функции: *номинативная* – именование общей ситуации (*I am fine*), *предикативная* – отношение именования к действительности (героиня хочет показать, что у нее все хорошо, а в действительности она переживает глубокую личную драму). Тематико-смысловый центр определяет слово *jealous*, потому что задача героини – вызвать чувство ревности у партнера. Совокупность данных функций определяет стилизацию диктемы, т.е. актриса использует те языковые единицы, которые соответствуют условиям и требованию коммуникативной ситуации.

### **Диктема №2.**

*Ha /llo // Ha /llo// ›Yes /Is 'that /you /Yes I am /fine // Ha /llo /*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* И вот он – долгожданный звонок. Героиня пытается держаться, быть сильной, но интонация говорит о ее крайне напряженном эмоциональном состоянии и волнении.

*Интонационные особенности диктемы.* Сначала она держится, об этом свидетельствует низкий восходящий тон, выражающий категоричность, притворную нейтральность (с такой же интонацией она репетировала свой монолог), но волнение ее одолевает, героиня начинает нервничать, что проявляется в мелодическом оформлении ее высказывания: *yes* произносится ровным тоном, передающим нерешительность и эмоциональность, а следующая фраза *Is that you?*, являясь тематико-смысловым центром всей реплики героини и произнесенная высоким восходящим тоном, акцентируя внимание на местоимении *you* (*оно и выступает ключевым словом в данной диктеме*), выражает удивление и неверие героини, что это ОН, ее возлюбленный звонит. Но что происходит потом? Актриса собирается с силами и ее задача – выразить спокойствие и показать, что у нее все хорошо, – помогает ей прийти в себя, о чем свидетельствует фраза, произнесенная с низким нисходящим тоном *I am fine*, а также наличие сверхкратких синтаксических пауз, представленных в данной диктеме.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема отражает *содержательно-концептуальную информацию*. *Связность* данного монолога осуществляется за счет лексических повторов слов (*Hallo / Yes*), а также благодаря рамочной композиции высказывания, которое обрамляется словом *Hallo*. *Номинативная* функция данной диктемы определяется фразой *I am fine*. Ее *предикативная* функция совпадает с *предикативной* функцией предыдущей диктемы, где актриса пытается не показывать своего волнения, тематизация определяется благодаря интонационному оформлению ключевого слова *you*, где высокий восходящий тон передает удивление и взволнованность героини. Таким образом, стилизация и выбор языковых средств диктемы подчинена замыслу актрисы.

### Диктема №3.

*Oh /no madam / You've got a c'rossed \line, please // 'Would you 'please ring \off // 'No no / 'You ring off // No /no ' no ii..i..// This is 'not doctor \Windsbird // It > is / \Uhm | m | it is ' one - 'five- -\seven / 'What it's ri \diculous! //*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Во время разговора с любимым, возникают неполадки на телефонной линии и появляются параллельные голоса.

*Интонационные особенности диктемы.* В данной диктеме преобладают 2 терминальных тона: высокий нисходящий и низкий нисходящий. Как было ранее отмечено, сочетание данных тонов придает высказыванию энергичность, живость, а с другой стороны – уверенность и категоричность. Героиня волнуется, потому что может оборваться связь с любимым, но она все-таки пытается держаться, убеждая женщину на другом конце телефонного провода положить трубку, тем самым разрешив проблему: *You've got a c'rossed \line// 'What it's ri \diculous! //*

Также волнение героини характеризуется наличием пауз хезитации: *No /no ' no ii..i..// It > is / \Uhm | m | it is 'one - 'five- -\seven / '*

*Текстообразующие единицы диктемы.* Анализируемая диктема характеризуется *содержательно-фактуальной информацией*, так как здесь представлены факты и события, происходящие в конкретной ситуации: произошел сбой в телефонной линии и героиня пытается решить проблему. *Тематико-смысловый центр* представлен в конце диктемы *-I've got a crossed line*. *Ключевая фраза* - *a crossed line*, которая в начале высказывания произносится низким нисходящим тоном, выражая уверенность и категоричность, а в конце – она оформлена высоким нисходящим тоном, характеризует эмоциональное состояние героини, уставшей от этой ситуации. Данный монолог характеризуется *связностью*, которую обеспечивают лексико-грамматические средства, а именно: повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*You've got; would you please; I've got*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*a crossed line, please, this is, It is, this is ridiculous*), анафорический повтор местоимений (*this, it*), повтор слов и фраз (*No, not, ring off*). Композиционную структуру анализируемой диктемы можно представить как *положение-изложение-обобщение*. В качестве положения выступает фраза *Oh, no madam, you've got a crossed line*, затем раскрывается тема, и итогом является фраза героини *What it's ridiculous!*, обобщающая суть происходящего. *Номинативная* функция анализируемой диктемы представлена фразой *a crossed line*, которая и определяет предикативную функцию, выражая отношение к сложившейся ситуации *this is ridiculous*. В свою очередь, прилагательное *ridiculous* выполняет функцию тематизации диктемы.

Рассмотренные признаки и функции диктемы определяют ее стилизацию, т.е. героиня

талантливо передает с помощью определенных языковых и интонационных средств суть происходящего.

#### Диктема №4.

Ha ˘ llo || ˘Darling ʃDar ||

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Героиня пытается услышать голос своего возлюбленного среди множества параллельных голосов, кажется, что она уже теряет надежду, о чем свидетельствует интонационное оформление следующей диктемы, представленной ниже:

*Интонационные особенности диктемы.* Высокий восходящий тон, с которым произносится слово *Hallo*, а затем низкий нисходящий тон, которым оформлена фраза *Darling* передают эмоциональное состояние героини, которая находится в отчаянии, так как разговор может не состояться из-за помех на линии, и она вновь обращается к любимому в надежде услышать его голос.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Казалось бы, диктема состоит лишь из трех слов, но они несут колоссальную смысловую нагрузку, определяя все признаки и функции диктемы. *Ключевым словом*, а также *тематико-смысловым центром* данной диктемы является слово *Darling*, тем самым, определяя вид информации - *содержательно-концептуальная*. Связность диктемы обеспечивается за счет лексического повтора слова *Darling*, усиливающего смысловую составляющую данного высказывания. *Композиция* соответствует схеме: *положение-изложение-обобщение*. *Номинативная функция* – помехи на линии, *предикативная* – угнетенное состояние актрисы в связи со сложившимися обстоятельствами.

#### Диктема №5.

˘No || ˘Madam ʃ 'What do you 'want me to >do about it | You've been ext 'remely un,pleasant  
| P'lea... ʃ 'My phone was ˘certainly not ʃ 'not at ˘all || 'Somebody's tried to >call me ʃ you 'keep  
'button in >on ʃ You've ' got a crossed ˘line || P'lease | ring ,off || Please ʃ Ha ˘ llo ʃ >Yes ʃ 'thank  
you for >that || >Yes ʃ oh 'I've ʃ 'Oh ʃ I ,can't ʃ

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Но связь никак не может все еще установиться; кажется, будто сейчас героиня потеряет терпение.

*Интонационные особенности диктемы.* Эмоциональный фон в данном отрывке монолога окрашен ярко и живо благодаря сочетанию высокого нисходящего и низкого нисходящего тонов. Превалирование ровного тона среднего уровня (Mid Level) в данной диктеме свидетельствует о том, что в конце разговора героиня все-таки справляется со своими эмоциями и успокаивается. Интонационные модели легко выделяются на перцептивном уровне и соответствуют потенциальным синтагмам данных фраз, что свидетельствует о категоричном и относительно спокойном настроении героини. Синтаксические паузы представлены как

сверхкраткими, так и долгими паузами. Присутствуют паузы хезитации (*plea..., oh, I've... oh I can't*), передающие волнение героини.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема обладает *содержательно-фактуальной информацией*, так как здесь представлены факты, объясняющие причину неполадки на телефонной линии. *Связность* высказывания осуществляется на лексико-грамматическом уровне, а именно: повтор слов (анафора) (*no, not, please, yes*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения: *what do you want, you've been, you keep, you've got*. Композиционную структуру анализируемой диктемы можно представить как *положение-изложение-обобщение*. В качестве положения выступает фраза *what do you want me to do about it?*, затем раскрывается тема, и итогом является фраза, в которой героиня сообщает телефонистке, что она не может повесить трубку (боясь, что любимый не сможет до нее дозвониться): *I can't*.

*Номинативная функция* анализируемой диктемы представлена фразой *a crossed line*, которая и определяет *предикативную функцию*, т.е. отношение героини к происходящему: она пытается убедить женщину на другом конце провода положить трубку, так как она сама не может этого сделать, боясь потерять связь с любимым. *Тематико-смысловый центр* заложен в предложении *you ring off*. Ключевым словом является *please*, потому что оно отражает эмоциональное состояние героини: можно сказать, что она умоляет, женщину на линии повесить трубку. *Экспрессивным участком* в данном монологе актрисы является следующая фраза: *' My phone was 'certainly not } ' not at ,all //*. Экспрессивная ступенчатая шкала в сочетании с высоким нисходящим тоном и последующим низким нисходящим тоном передает напряженное состояние героини. Выбор указанных языковых средств точно определяет стилизацию данной диктемы.

### **Диктема №6.**

*»Darling } It's ' very ' difficult to 'hear you | I xaid } Я } I ' can't 'hear you | »Yes } but } you're some very far ,off } 'Oh, this is ' terrible ' everybody's on the 'same line | No, but there is somebody xelse again } No xdarling } xdarling | No, but } No} ' hang 'up and ' ring a ,gain | ' let the operator / do it | I xaid } 'hang 'up and ' ring a 'gain // „Please... 'call me back/*

*Коммуникативная ситуация.* И снова героиня слышит голос любимого, но где-то совсем далеко, и снова в разговор пытается кто-то вмешаться – она просит его ей перезвонить.

*Интонационные особенности диктемы.* И вновь мудрость героини не остается незамеченной. Она так ждала звонка любимого, что, кажется, героиня сейчас потеряет терпение и сорвется: частые паузы хезитации свидетельствуют об этом, но превалирование в высказывании героини ровного тона среднего диапазона словно успокаивает зрителя, давая



надежду, что все наладится.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Композиционная структура данной диктемы представлена как *положение-изложение-обобщение*. Положение выражено предложением *it's very difficult to hear you*, затем данное положение раскрывается, результатом чего является просьба героини перезвонить ей: *please call me back*. Композиционную стройность высказыванию придает *связность* данной диктемы, которая представлена *лексико-грамматическими средствами*: повторение повелительных предложений (*hang up and ring again; let the operator do it; call me back*); анафорический повтор местоимений (*this, it*); лексический повтор слов (*darling, no, yes, oh*); повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*it's, said, somebody, else, please, the same line*). Данная диктема содержит *содержательно-фактуальную информацию*, предоставляя факты и последовательность событий. *Тематико-смысловый центр* заложен во фразе *it's very difficult to hear you*, произнесенной высоким нисходящим тоном, передающим эмоциональное состояние героини. *Ключевыми словами* являются: *difficult, hear, ring again*, тем самым определяя *номинативную функцию* высказывания (*Hang up and ring again*) и *предикативную*, которую героиня выражает в следующей фразе: *oh, this is terribly awful, everybody's on the same line*.

#### Диктема №7.

*Oh } 'at \last }' at \last it is , you } 'Yes very \well }>Uhm} 'I am \fine}\Yes}it was \terrible }I ' couldn't hear you with 'all these 'people \chattering a way}at the ' } 'same time || The \telephone's \service in this \country is \getting \worse} 'all the \time || 'No } 'No no} 'oh, you were \lucky | Yes, I'd \just got \into } \ten minutes a , go | You 'hadn't \called be fore } \had you?} \Uhm }I >had }I >had } 'dinner at \Margaret's | Oh, it must > be } e 'leven fif \teen } > I } Are you at \home? || But 'what \time \is it } by a little >clock}by your \bed? | > Yes }but I >thought }Uhm } What? } 'Last \night? } >Well }I 'went to >bed }st 'raight a>way| >I }I k'new I couldn't >sleep}so I got s'leeping >pill } \No }no \no \only \one | 'I >has}just 'one , peel | >Uhm }'Why \did ? } until 'nine o'c \lock this \morning | I had a \bit of a >headache }and I 'had to put my'self to >gether }> and }Yes, then \Margaret came } and we >lunched and }I 'did a bit of >shopping }and I 'came \back >here and}I >put } 'all the \letters in the 'yellow >box }and I >also } \what dear?} 'No, very \well | but 'honestly }I am \very >brave | ~Uhm } 'stiff \upper \lip || 'After >this | I \changed | and 'Margaret 'came to >fetch me | \But there you \are } I've just 'got back |*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Наконец-то звучит снова телефонный звонок, и героиня слышит голос своего возлюбленного. Помех на линии уже нет. Героиня сообщает, что она только что пришла, и ее любимому повезло, что он застал ее дома. Женщина рассказывает,

как она провела утро, что ночью ей пришлось принять снотворное, так как ее мучила бессонница. Она «держится молодцом» и у нее все хорошо. В действительности, героиня эти события придумывает для того, чтобы показать, что она не так сильно страдает и что она спокойно переживает их разрыв.

*Интонационные особенности диктемы.* В данной диктеме преобладает ровная шкала среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном и нисходящая ступенчатая шкала среднего уровня в сочетании с завершающим низким нисходящим тоном. Данное явление объясняется законами риторики, а также стилизацией данного высказывания. В начале монолога время и действие происходящего подчинены цели убеждения партнера, когда героиня находится в относительно спокойном эмоциональном состоянии (она еще не знает о предстоящей женитьбе любимого человека). В данном отрывке монолога героини интонационное оформление той части высказывания, которую она репетировала до звонка любимого, отличается от представленной выше. Мысленный монолог звучит более энергично и живо, она произносит его с высоким нисходящим тоном, пытаясь скрыть свои переживания. Но что зритель слышит сейчас? Актриса снова пытается придать своей интонации живость, некое безразличие, о чем свидетельствует фраза героини, что ее возлюбленному повезло застать ее дома, произнесенная с высоким нисходящим тоном: *'oh, you were lucky /*. Но что происходит дальше? Несчастливая женщина теряет ее, и ее цель показать беззаботность по отношению к своему партнеру остается практически невыполнимой, о чем свидетельствует обилие пауз, гезитации и наличие ровной шкалы среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном – героиня придумывает события, которых не было.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема-монолог содержит *содержательно-фактуальную* и *содержательно-концептуальную* информации, так как события, описываемые героиней, представляют собой факты (героиня перечисляет свои действия), которые несут определенную смысловую нагрузку – убедить партнера, что у нее все хорошо. *Тематико-смысловой центр*, выраженный во фразе *no, very well but honestly I am very brave* и расположенный в конце диктемы, определяет *композиционную структуру* анализируемой диктемы: *положение-изложение-обобщение*. Вновь и вновь героиня настаивает на своем, убеждая своего возлюбленного, что она чувствует себя хорошо и ничего страшного не произошло. *Связность* композиции осуществляется за счет *ключевых слов* *very well, lucky, brave, stiff upper lip, грамматических повторов* с использованием членов парадигмы словоизменения: *I am fine, I'd just got, I had, I thought, I went, I knew, I couldn't, I got, I had, I came, I changed*. Экспрессивным участком данного высказывания является фраза, где героиня убеждает своего партнера в том, что у нее все хорошо. Данное высказывание героиня произносит в замедленном темпе, выделяя наречие *honestly*, имеющее эмоционально-

модальную окраску: *no, very well, but honestly, I am brave*. Номинативная функция данной диктемы отражается во фразе *stiff upper lip* и определяет *предикативную*: героиня старается быть сильной, но в действительности, она испытывает душевную трагедию. В связи с этим, *тематизация* монолога может быть выражена как самоубеждение героини в том, что у нее все хорошо.

### Диктема №8.

*Uhm } >well } my } my 'grey ,suit | 'Yes | >and } 'black 'hat yes | the 'one you >like } 'Yes, I 'still 'got it ,on } I am ,standing here } with it ,on || 'No, I am ,not smoking } 'No, >no | I've ,only s ,moked th ,ree ,cigarettes today| 'Oh, 'that's 'true } th,ree } >honestly } >Yes } >swee...et } > Yes/'I've just 'got back |*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Мужчина начинает расспрашивать, во что героиня одета и что она делает. Женщина удивляется его вопросам и находится в некоем замешательстве, о чем свидетельствует междометие *uhm*, произнесенное с нисходяще-восходящим тоном. Она начинает описывать себя (*номинативная* функция диктемы), но актриса вновь скрывает правду (*предикативная* функция) и ее цель – убедить любимого, что она только что вошла (*I've just got back* - *тематико-смысловый центр* данной диктемы).

*Интонационные особенности диктемы.* И зритель снова и снова восхищается высоким самообладанием актрисы, тем, как умело она убеждает своего возлюбленного: в ее тоне слышится категоричность и завершенность (низкий нисходящий тон передает данные эмоции), и это воздействие ощущает слушатель, зритель, и начинаешь верить, что она не успела еще раздеться, придя домой: *T've just 'got back | Yes, I 'still 'got it ,on } I am ,standing here } with it ,on ||*. Важен тот факт, что фразы, убеждающие партнера в том, что она стоит в шляпе и костюме и не курит, оформлены низким нисходящим тоном, что соответствует коммуникативному контексту. Когда она обращается к возлюбленному, называя его *sweet*, а также, вспоминая, что этот костюм ему очень нравился, голос ее наполнен любовью и звучит мягко, о чем свидетельствует ровный тон фразы. Но с другой стороны, частые паузы хезитации, наличие кратких и долгих пауз говорят о волнении героини и о том, что она выигрывает время, чтобы придумать, что сказать при описании своего внешнего вида.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема характеризуется *содержательно-фактуальной* информацией (описание обстановки) и *содержательно-концептуальной*, раскрывающей смысл происходящего. *Композиция* представлена схемой: *положение* (*I've just got back*) - *изложение* (рассказывает во что она одета) – *итог* (убеждает любимого в данной реальности). Композиционная *связность* обусловлена следующими факторами: повтором с использованием членов парадигмы словоизменения (*I've just got back, I got, I am not*

*smoking, I've only smoked*); повтором, основанным на дистрибуционной близости слов (*suit, yes, still, standing, with, smoked*); лексическими повторами (*no, not, true, honestly, three*); ключевыми словами (*uhm, yes, true, honestly, sweet*).

Таким образом, наличие данных факторов определяет стилизацию анализируемой диктемы и говорит зрителю, слушателю о стойкости духа несчастной женщины.

### **Диктема №9.**

*And 'what about you? You'd 'just 'got 'in? You 'haven't been \out | >Uhm 'What \case? | 'Oh,> yes | „When does it „come up to \court? } \Oh, darling} you 'mustn't over \work || Oh, 'no, no I am here | >No }*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Чтобы не выдать себя, героиня ловко меняет тему, спрашивая, как дела у ее возлюбленного, чем он занимается. Не дожидаясь ответа, она задает вопрос за вопросом и тут же отвечает за него.

*Интонационные особенности диктемы.* Героиня не знает, пришел ли он недавно, поэтому в ее речи звучит высокий восходящий тон, передающий сомнение героини, а также ее волнение. И тут же она отвечает за него категорично *you haven't been out*, словно ей хотелось, чтобы он никуда не ходил и ни с кем не встречался. Но выясняется, что в выходной день ему пришлось выйти на работу. И снова зритель/слушатель поражается силе ее любви и преданности. Героиня проявляет заботу по отношению к своему любимому мужчине, говорит о том, что он не должен так много времени уделять работе. Героиня пытается держаться стойко и не выдавать своего волнения и своих переживаний, о чем свидетельствует присутствие синтаксических пауз в данном отрывке монолога.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема характеризуется *содержательно-фактуальной* и *содержательно-концептуальной информацией*: несмотря на изложение фактов, зритель за ними видит страдания и беспокойство героини. *Композиционная структура* представлена как: *положение (and what about you?) – изложение – итог (you mustn't overwork)*. *Тематико-смысловой центр* данной диктемы заложен в предложении: *you mustn't overwork*. *Связность* композиции осуществляется за счет следующих факторов: лексического повтора междометия *oh*, выражающего переживания героини; грамматических повторов: наличие вопросительных и отрицательных предложений, обеспечивающих ритмизацию монолога и придающих энергичность высказыванию, что также обусловлено эмоциональным состоянием героини. *Экспрессивным* участком анализируемой диктемы-монолога является предложение *oh, darling, you mustn't overwork*, где ключевым словом предстает междометие *oh*, передающее всю глубину чувств героини. *Номинативную* функцию выполняет предложение *and what about you?*, тем самым определяя *предикативную* функцию диктемы – беспокойство

героини о любимом. Анализ диктемы показал, что она обладает признаком стилизации, где все подчинено предлагаемым обстоятельствам.

### Диктема №10.

*What 'bag? / Oh, >yes / the 'box / with the \letters? / „What do you „want me to \do? / „Would you „send ´some of them? || Well, I'll 'post them if you >like || Of 'course, it's \difficult / but*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Герой наносит героини душевный и психологический удар: он просит вернуть ему все письма, которые он ей писал.

*Интонационные особенности диктемы.* Героине неприятно слышать от возлюбленного такую просьбу, поэтому она расстраивается, о чем свидетельствует тихое произнесение фразы *what do you want me to do?* И быстрая реакция женщины, обещающей отправить их *Well, I'll post them if you like.* Героиня снова пытается быть сильной – об этом говорят синтаксические паузы во фразах, но единственная эмфатическая пауза передает все ее эмоции: *the 'box / with the \letters?* (экспрессивный участок высказывания).

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема-монолог характеризуется *содержательно-фактуальной* и *содержательно-концептуальной* информацией. *Композиция* соответствует схеме: *положение (what bag?) – изложение - обобщение (it's difficult).* *Связность* композиции передается наличием вопросительных предложений повелительного наклонения, что придает высказыванию особую динамику и ритм; и *ключевыми словами* – *want, send for, post.* *Номинативная* функция заложена во фразе *the box with the letters,* которое определяет *предикативную* функцию данной диктемы – героине неприятно слышать от любимого такую просьбу. Но, несмотря на эти эмоции, женщина находит в себе силы продолжать разговор дальше.

### Диктема №11.

*'oh \no / \no darling / You mustn't apologize / it's all \natural / 'I've been \silly / No / you're \sweet / yes you >are / 'neither did \I / I „couldn't think I could „be so \strong || 'Your \faultment / >no / but you 'oughtn't to 'blame your 'self in the 'least \bit / \no, darling / on the `contrary / we \always ag \reed / to 'be 'abso 'lutely \honest with each \other / it „wouldn't be very \honest / if you >had / \left without \letting me know / until the \last \minute || Yes, that won't be \cruel || 'This ´way I had >time to / get 'used to the \idea / and to / to under ´stand ||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* И снова зритель удивляется стойкому самообладанию героини. Она умело и тактично, почти непринужденно, на первый взгляд, объясняет своему возлюбленному, что он не виноват в неизбежности их разрыва, и уверяет его, что с ее стороны было глупо рассчитывать на продолжение их отношений.

*Интонационные особенности диктемы.* Важно отметить, что низкий нисходящий тон используется в тех фразах, где героиня убеждает любимого, что этот разрыв произошел по ее вине и ему не следует винить себя. Но зритель тонко чувствует настроение героини. Стараясь придать энергичность высказыванию, героиня использует высокий нисходящий тон, женщина пытается скрыть волнение: *I didn't think I could be so strong*. Однако в данной диктеме преобладает низкий нисходящий тон, передающий псевдо-спокойствие и уверенное настроение героини. Данная интонация звучит и в следующей фразе, но обилие пауз хезитации и произнесенный почти шепотом конец высказывания свидетельствуют о дикой душевной боли несчастной женщины.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Реплика героини: *I didn't think I could be so strong* несет большую экспрессивно-эмоциональную нагрузку данного отрывка монолога и определяет тем самым *тематико-смысловый центр* анализируемой диктемы. *Номинативная* функция данного отрывка монолога заключена во фразе, содержащей мысль о том, что все происходящее имеет естественный характер (*it's all natural*), а в действительности героиню обуревают чувство горечи – *предикативная* функция. Таким образом, данная диктема-монолог характеризуется *содержательно-фактуальной* и *содержательно-концептуальной* информацией, с преобладанием последней. *Композиционная структура* определяется как *положение* (*you mustn't apologize*) – *изложение* – *обобщение* (*this way I had time to get used to the idea and to...to understand*). Стройность композиции определяют: *ключевые слова* (*apologize, silly, sweet, strong, honest*); *лексико-грамматические средства*: повторы с использованием членов парадигмы словоизменения: *you mustn't apologize, you are sweet, you oughtn't to blame yourself*.

### Диктема №12.

*'What do you 'mean \player I \think } \Who is? \No } do you 'think I'm 'making it \up? } Oh, don't you 'know me 'better than 'that || No, I \haven't got it \any | 'No, 'not at >all || 'Not at the >least | I am 'abso \lutely \calm || You would \hear it in my \voice \anyway || I 'said you would 'hear it in my \voice | My 'voice } does it \sound } as if I would 'try to \hide \something | >does it? || \No } I've 'just 'made 'up my 'mind to be \brave || And I \will be || 'Oh, \no } let >me } 'No, no \no } But I 'wasn't the 'same \thing || 'I \know \darling } but I \wasn't the \same || You >can } you can 'live your 'whole >life } 'waiting for the di >aster } ex \pecting it | It can 'still \break you } when it \comes || 'I don't 'want you to >blame \yourself |*

*Коммуникативная ситуация.* Но мужчина ей не верит, он думает, что героиня играет с ним. Но уверенность героини помогает ей оставаться сильной и не показывать свою слабость. Героиня убеждает его, что она стала другой, поменяла взгляд на жизнь и на сложившиеся

обстоятельства.

*Интонационные особенности диктемы.* Сочетание низкого нисходящего тона и среднего ровного тона в завершении фраз передает категоричное и относительно спокойное состояние героини: она остается верной своей цели – быть убедительной, и казаться спокойной, уверяя своего возлюбленного, что она чувствует себя хорошо и переносит относительно безболезненно их разрыв. Героиня пытается заигрывать с возлюбленным, придавая своему высказыванию живость, словно упрекая его в недоверии к ней: об этом свидетельствует высокий восходящий тон во фразе: *'What do you mean player I think / Who is*. Зритель не может не чувствовать, что героине тяжело скрывать свои эмоции, так как последующие одни и те же фразы по-разному оформлены на мелодическом уровне. В первом случае фраза *You would hear it in my voice anyway* // оформлена высоким восходящим тоном в завершении, так как героиня пытается придать своему высказыванию непринужденность и, во втором - фраза *I said you would hear it in my voice* / уже произносится с низким нисходящим тоном и в быстром темпе, выражая категоричность и завершенность высказывания, словно женщина боится показать свою слабость возлюбленному. Но вот героиня берет себя в руки и снова пытается разговаривать легко и даже с некоторым кокетством. Создается впечатление, что несчастная женщина уговаривает саму себя, убеждает себя в том, что она может легко пережить это расставание, что она стала совсем другой, не такой ранимой как раньше: *but I wasn't the same*. Но наличие долгих и сверхдолгих синтаксических пауз, пауз хезитации, а также нервно-напряженная интонация в голосе актрисы говорят о том, что женщина не в состоянии подготовиться морально к разрыву отношений, даже хорошо понимая, что он неизбежен. Расставание с любимым - это всегда трагедия: *you can live...*

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данный монолог-диктема характеризуется *содержательно-концептуальной* информацией. *Композиция* представляет собой схему: *положение (what do you mean player?) - изложение – обобщение (it can still break you when it comes)*. *Связность* обеспечивается за счет лексико-грамматических средств: лексических повторов (*no, not, please, yes*); повторов с использованием членов парадигмы словоизменения (*I haven't got, I am, I said, I was trying, I will be*); наличие вопросительных предложений, следующих друг за другом (*what do you mean, who is, do you think*); повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*do, better, would, said, sound, hide, but, darling, made, mind, break* – преобладание звонких звуков *d, b* передают решимость героини, желание быть сильной и стойкой); ключевые слова (*calm, brave, I wasn't the same*).

*Текстообразующие единицы диктемы.* Тематико-смысловый центр заложен в предложении *it can still break you when it comes*. Номинативная функция данной диктемы

отражается в том, что актриса пытается убедить своего любимого, что она изменилась *I wasn't the same thing*, но в результате, она нервничает, скрывая правду – в этом проявляется *предикативная* функция. *Экспрессивный* участок находится в середине данной диктемы и отражает цель героини быть предельно спокойной *I am absolutely calm*.

### Диктема №13.

*'Listen! It's 'all 'my fault/ it's \ my , fault } 'Yes, it is } Do you re'member that ,Sunday? | At ,Winsdor? || But it was 'first ,Sunday ,darling } 'Well | It was 'I 'wanted to 'come } 'I was >sad } I 'didn't 'care about 'anything? | >No } 'no, 'no ,no || 'I 'telephoned ,first || Yes, 'I 'telephoned ,first } You were 'too ,shy | on a ,Tuesday | No, ,Tuesday | I am ,positive | 'Tuesday the 'twenty- ,seventh | Your ,telegram came on ,Monday, the ,twenty- ,sixth | You may be ,sure that I ,know those ,dates by 'heart || Your 'mother? | Oh, ,no } 'But darling 'why? | >No, but } I' ll be ,all right | Yes, of 'course I will | 'But I don't >know yet } > I } ,Yes | perhaps | It's ,not ,necessary | It's 'certainly not at 'once ||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Продолжая монолог, женщина обвиняет себя в возникновении и развитии их романа, так как инициатором знакомства была она, а он, по ее мнению, был слишком застенчивым. Тот день она никогда не забудет, и он вызывает у нее приятные воспоминания и эмоции. Героиня хранит в памяти светлые моменты их отношений, она относится к ним с трепетом и любовью. Зритель слышит эту теплоту в голосе актрисы, который звучит тихо, словно она боится развеять эти воспоминания, и уверенно, так как она помнит все в деталях.

*Интонационные особенности диктемы.* В начале высказывания наблюдаются синтаксические паузы: героиня вспоминает прошлое, поэтому ее интонация звучит ровно и спокойно. Но в конце монолога героиня вновь возвращается в реальность, где их роман обречен и она начинает волноваться, о чем свидетельствует наличие односложного высокого предтакта во фразах, что объясняется высокой экспрессивностью и эмоциональностью исследуемого материала:

*'But I don't >know yet/*

*'But'darling 'why?/*

*'Yes, of 'course I will/*

*Текстообразующие единицы диктемы.* Композиция данной диктемы соответствует схеме: *положение (it's all my fault) – изложение – обобщение ( it's certainly not at once)*. *Ключевыми* словами данного монолога являются: *my fault, by heart, shy*, тем самым определяя отношение героини к ее любимому и к сложившейся ситуации: она его оправдывает (в этом заключается *предикативная* функция диктемы). *Связность* композиции диктемы



осуществляется за счет повтора с использованием членов парадигмы словоизменения (*I wanted, I was, I didn't care, I telephoned, I know, I will*); повтора, основанного на дистрибуционной близости слов (*listen, it's, Winsdor, yes, Sunday, was, said, first, positive, dates, mother*); анафорического повтора местоимений (*this, it*); лексического повтора слов (*it's all my fault, it was first, I telephoned*). Анализируемый отрывок монолога характеризуется *содержательно-концептуальной информацией*. Экспрессивно-эмоциональным участком являются следующие предложения: *you were too shy, by heart*. *Номинативная* функция – воспоминания о той встрече, о которой героине приятно вспоминать – *предикативная функция*. *Тематико-смысловый центр* заложен во фразе, в которой героиня убеждает возлюбленного, что она помнит все.

#### Диктета №14.

*Oh listen darling / 'what about you? ||| To->mo-rrrow ||| I 'didn't realize it was /so soon || I didn't >rea ||| I am „still here ||| If it 'is to 'be to,morrow | it's 'quite simple really | I /I'll 'put the 'yellow 'box 'downstairs with the house keeper }„then you can „send „somebody to „pick it „up /at „any time you „like || >Yes / 'Why don't you >know / 'Margaret has 'asked me to the >country /for a 'few „days/>but/I don't „know „yet || Well />oh /*

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Желая сменить тему, героиня интересуется, как дела у ее возлюбленного, не подозревая, что его ответ причинит ей невыносимые душевные страдания. Он сообщает, что его свадьба состоится на следующий день.

*Интонационные особенности диктеты.* Кажется, что сейчас произойдет что-то непоправимое, поскольку несчастная женщина находится на грани нервного срыва. Но что видит и слышит зритель? Она берет себя в руки и пытается справиться с эмоциями. Что происходит с интонацией, с мелодикой речи? В речи героини преобладает ровная шкала среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном и нисходящая ступенчатая шкала среднего уровня в сочетании с завершающим низким нисходящим тоном. Данное сочетание характеризует спокойное и относительно уравновешенное состояние героини. В действительности, она настолько уже эмоционально и морально истощена, что у нее нет сил выразить всю боль обуревающих ее чувств. Только сверхдолгие эмфатические паузы и паузы хезитации, а также металлический тембр голоса героини передают зрителю ее трагическое состояние.

*Текстообразующие единицы диктеты.* Казалось бы, все кончено: несчастная женщина сломлена, оскорблена и унижена. Что может быть больше.... Но ее любовь к этому мужчине выше и сильнее внешних обстоятельств. Какое мужество видит зритель! Героиня продолжает разговор с ним. Она собирается с духом и с мыслями. Женщина готова отправить мужчине его письма прямо сейчас, говоря любимому, что это не составит для нее большого труда. Но чуткий

зритель замечает, что эту фразу она произносит совсем тихо – конечно, для героини это большая потеря, ведь письма являются свидетелями их романа и хранят нежные чувства мужчины к героине...Анализируемая диктема характеризуется *содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной* информацией, так как за фактами скрывается смысл всего происходящего. *Тематико-смысловой* центр (*to-mo-rrrow*) находится в начале высказывания, тем самым определяя интонацию и ход мысли героини. *Экспрессивным участком* является предложение *I didn't realize it was so soon. I didn't rea..* . *Ключевые слова* (*tomorrow, simple, the yellow box*), а также повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*I didn't realize, I am still, I'll put, I don't know*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*realize, was, so, soon, still, it is, it's simple, box, downstairs, with the housekeeper, send, somebody, has asked, days*) характеризуют *связность* высказывания, придавая ему определенную тональность и ритм. *Композиция* соответствует схеме: *положение (it's all my fault)–изложение–обобщение (yes, I'll be all right)*. *Номинативная* функция данной диктемы – сообщение о предстоящей свадьбе, которое актриса воспринимает очень болезненно – это *предикативная* функция.

### Часть №2 моноспектакля «The Human Voice».

Героиня пытается продолжать телефонный разговор с возлюбленным, стараясь не думать о том, что свадьба мужчины с другой женщиной состоится на следующий день. Рассмотрим подробно диктемы данной части.

#### Диктема №1.

*He is \here | It is a 'soul in \torment || He 'spent 'all \yesterday\ between the 'hall and the \bedroom || > Uhm } 'Yes he was 'lying with his 'chin on the >rug } 'looking at me || He 'kept 'pricking up his >ears } >and } >And } \listening | He 'may be >thinking that 'he 'heard you \come | and >then } you 'look a 'round at >me | he 'seems to >be } 'blaming 'me for not \helping you } and to \look for you | I 'think it would be 'much 'better if you \kept him || \Yes } but 'it's 'too poor thing to be un \happy | 'No 'no 'this is not a \woman's \type of \dog || I 'wouldn't take \care of him \properly } I 'wouldn't 'take him 'out much for the >walks | with \him | \No } 'no it would be 'much \better } if you \took him || He'd 'soon for \get me || 'No 'No, it >is } It 'is not 'really so '\difficult } 'Can't you 'say it be 'longed to your \friend? || But 'what about '\Henry? } '\Henry likes \dogs } 'couldn't } 'couldn't Henry 'come and 'take him? || Is 'Henry } 'Is '\Henry >going to } to 'get somebody \now 'else } to 'share an a \partment with? | 'know that you are > leaving? || Oh, I '\can't '\keep the \dog } It's im \possible | 'No, >no } I >am } Oh 'Yes, of >course, \darling | We'll \see || \Yes } \yes } I'll \promise }*

> *We'll see* |||

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Чтобы сгладить создавшуюся ситуацию, мужчина, как можно понять из телефонного разговора героини, меняет тему разговора, интересуясь как поживает его собака. Героиня не хочет оставлять у себя его собаку, она напоминает ей о нем. И женщина всячески противится этому предложению, убеждая любимого, что это невозможно.

*Интонационные особенности диктеты.* С одной стороны, преобладание ровного среднего тона выражает недосказанность и кажущееся спокойствие героини, с другой стороны, обилие кратких и сверхдолгих синтаксических пауз, а также пауз хезитации, говорит о том, что актриса волнуется, переживает, поскольку эта ситуация ей неприятна. *Экспрессивно-эмоциональная* часть высказывания выражена в предложении *I can't keep the dog*. Мелодический рисунок данного высказывания выражен скользящей шкалой среднего уровня в сочетании с низким нисходящим тоном, передающих эмоциональное напряжение героини и ее нежелание оставить у себя собаку.

*Текстообразующие единицы диктеты.* Героиня ищет варианты решения вопроса о том, кому можно отдать собаку. *Тематико-смысловым центром* данной диктеты является заявление женщины, что она не сможет оставить собаку у себя, поскольку не сумеет правильно позаботиться о ней: *I wouldn't take care of him properly, I can't keep the dog*. *Ключевые слова* (*torment, poor things, unhappy*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*he spent, he was lying, he kept, he may be think, he seems, he'd soon forget*), повтор отрицания, следующий друг за другом (*I wouldn't take*), наличие вопросительно-побудительных предложений в конце высказывания – все это определяет *связность* монолога и несет эмфатическую смысловую нагрузку. *Композиция* диктеты характеризуется как *положение* (*it is a sole in torment*) – *изложение – обобщение* (*yes, I'll promise*)– в результате героиня под давлением любимого соглашается оставить собаку у себя. Данная диктета содержит *содержательно-фактуальную* и *содержательно-концептуальную* информацию, т.е. за событиями скрывается подтекст и смысл.

### **Диктета №2.**

*What >gloves? | 'Oh, your \driving , gloves | 'I'd }I don't \know }I haven't \seen them } 'Yes, may >be I }I,, gonna have a \look | Yes, 'hold >on | 'Don't 'get >off } Yes, 'hold >on } T'll 'take a >look ||| На ||o} I've 'looked \everywhere } >Uhm } on the >dressing \table } in the >wardrobe} \everywhere } but they 'don't 'seem to 'be \here || \Listen | I'll 'look a \gain} but I am 'quite \sure | >Yes } I \know you are } Yes, but 'if by any 'chance they 'turn 'up by to,morrow I'll 'put them 'downstairs*

*with the >yellow >box } >Uhm | >Well }*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Зритель догадывается, что мужчина не хочет брать собаку, но он оставил у героини свои перчатки для вождения автомобиля и они ему очень нужны, он хочет их забрать. И как ведет себя героиня, что она делает? Конечно, это перчатки ее любимого мужчины, которые она, несомненно, будет хранить. Пусть хотя бы малая его часть останется как воспоминание о нем. Перчатки лежат у нее на столике, но своему возлюбленному женщина сообщает, что их нет.

*Интонационные особенности диктемы.* Героиня волнуется, она не ожидала от своего партнера такого вопроса: наличие односложного высокого предтакта, а затем и пауза хезитации свидетельствуют об этом: *ˈOh, your \driving gloves | I'd | I don't know*||. Равное соотношение низкого нисходящего тона и среднего ровного тона, паузы хезитации в начале высказывания (*I'd / I don't/ I'll / I'll*) придают речи героини особый ритм и динамику, передавая, таким образом, взволнованность героини. Но женщине удается взять себя в руки и говорить спокойно и ровно – об этом свидетельствуют синтаксические паузы.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Фраза *ˈOh, your d \riving gloves* определяет тематико-смысловую центр данной диктемы, так как перчатки любимого очень дороги для героини. И женщина сообщает своему возлюбленному, что она нигде найти их не может, но, если она их случайно обнаружит к завтрашнему дню, то обязательно отправит перчатки вместе с письмами. Героине неприятно вспоминать о предстоящем событии, поэтому она произносит данную фразу быстро, акцентируя внимание на слове *tomorrow* – она все еще не может смириться, что события так стремительно развиваются – эта фраза является эмоционально-экспрессивным участком данной диктемы. Композиция соответствует схеме: *положение (what gloves?)-изложение- обобщение (but if by any chance)*. Связность композиции обеспечивается благодаря ключевым словам (*gloves, take a look, by any chance*) и лексико-грамматическим средствам: повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*I don't know, I haven't seen, I'll take a look, I've looked, I'll look, I'll put*), однородные члены предложения (*everywhere, on the dressing table, in the wardrobe*). Анализируемая диктема характеризуется *содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информацией*, так как за обстоятельствами скрываются переживания героини и ее трепетные чувства. *Номинативная* функция – убеждение партнера в том, что перчаток нет, т.е. нежелание героини вернуть их определяет *предикативную* функцию высказывания.

### **Диктема №3.**

*where are your \letters? } >Yes | You'll \burn them ||| \Listen | I'm \going to \ask you something >silly || 'No \no } \look } If you 'do \burn the \letters that you \wrote me } would you 'please 'keep the \ashes } and 'put them in >that} 'little \cigarette box } that >I } 'gave >you ||| 'no \no \darling*

*{Yes, I know }I am stupid }no }I am 'quite >brave}>Yes } 'no, no >no }I am 'all ,right }I am 'all  
 \right } 'the }let's ,over }over }Yes }yes}I'll just 'blow my >nose || But I 'would 'like to 'keep those /  
 ashes || ,Thank you || Yes, I ,mean it ||*

*Коммуникативная ситуация.* Мужчина хочет вычеркнуть из памяти и из своего сердца все, что их связывало, чтобы ничто не напоминало ему об этом романе. И он сообщает героине, что собирается сжечь те письма, которые он писал ей... Зритель понимает как низок и малодушен поступок мужчины. Несчастливая женщина и так надломлена, а это его решение причиняет героине невыносимую душевную боль. И о чем же просит она своего возлюбленного? Она просит, чтобы этот пепел он положил в портсигар, который она ему подарила. Как трогательно и в тоже время трагично. Героиню просто захлестывает горечь переживаемых ею чувств, она волнуется, речь ее сбивчива и наполнена паузами хезитации как длинными, так и сверхдлинными – ей требуется время, чтобы справиться с волнением

*Интонационные особенности диктемы.* Эмоционально-экспрессивный участок данный диктемы отражен в предложении, где героиня просит возлюбленного сохранить пепел их переписки: *If you do burn the letters that you wrote me would you please keep the ashes and put them in that little cigarette box that I gave you...* С какой любовью и трепетом героиня произносит данную фразу: частые психологические паузы, богатая палитра интонационно- мелодических контуров: сочетание в одной синтагме высокого нисходящего и низкого восходящего тонов, передающих совершенно полярные эмоции – от сомнения, удивления до отчаяния, а также средний ровный тон и низкий нисходящий отражают ту тонкую грань смешанных чувств, которые женщина мгновенно пережила в этой фразе, вспомнив весь их долгий красивый роман.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема содержит *содержательно-концептуальную* информацию. *Тематико-смысловой центр* - желание сохранить пепел (*But I would like to keep the ashes*). *Ключевые слова* (*letters, burn, keep, the ashes*) и *лексико-грамматические средства*: лексические повторы (*letters, them, ashes; you, yes*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*you'll burn, you do burn, would you please keep; I am going, I gave, I am brave*), цепная связь предложений (*I know, I am stupid, I am quite brave, I am all right*) обеспечивают *связность* высказывания. *Композиция* соответствует схеме: *положение* (*where are your letters?*) – *изложение* (*I am all right*) – *обобщение* (*But I would like to keep the ashes*). *Номинативная функция* диктемы – разговор о письмах, который героине причиняет боль – *предикативная функция* диктемы.

#### **Диктема №4.**

*Work }oh, no }you do \work at this time of 'night || 'Can't it 'wait? || >Yes } 'yes, of course, I  
 'know it is im,portant/ but you mustn't over \work || You must °go to ,bed }early if you ,want to get ,up*

*so early in the >morning || >What it is }*

*Коммуникативная ситуация.* И снова зритель восхищается мужеством героини, силе ее любви. Несмотря на все печальные обстоятельства, женщина переживает за своего возлюбленного, заботится о нем, ее беспокоит, что он уделяет слишком много времени работе.

*Интонационные особенности диктемы.* Героиня озадачена тем, что возлюбленный так поздно работает – нисходяще-восходящий тон свидетельствует об этом: *Work*. Женщина пытается его убедить, что он не должен посвящать себя полностью работе: *you mustn't overwork*. В этом заключается *тематико-смысловой центр* высказывания. Сочетание высокого нисходящего тона и высоко-восходящего передают заинтересованность героини, ее удивление и в тоже время неодобрение таким положением вещей. Данная фраза является *экспрессивно-эмоциональным участком* в представленной диктеме. Героиня переспрашивает любимого и снова остается в недоумении, что работу нельзя отложить до завтра, несмотря на ее важность. Женщина пытается не паниковать и быть спокойной, о чем свидетельствует присутствие синтаксических пауз.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данный монолог характеризуется *содержательно-концептуальной информацией*. Ключевые слова (*work, night, go to bed*), а также повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*you do work, you mustn't overwork, you must go, you are going*), наличие повелительных предложений, повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*this, yes, it is, mustn't, so*) обеспечивают *связность* высказывания. *Композиция: положение (work) – изложение – обобщение (you must go to bed)*. *Номинативная функция* – *work at night?* *Предикативная* - героиня переживает за любимого, за состояние его здоровья.

#### **Диктема №5.**

*You can't hear me? | But I am 'speaking quite 'loud || Is 'this 'better? || I >said } 'is 'this 'better? || Oh, that's 'strange because 'I can hear 'you so 'well } just as if you were in the 'same 'room || Ha'lo! } Ha'lo! } Oh, 'that's it } now I 'can't hear you || 'Yes, but you are 'somewhere 'far 'off | and you can 'hear me } It's my 'turn then } 'No, 'no, >darling } 'don't 'hang 'up } 'please, 'don't 'hang 'up| It gonna 'come 'back } >there | there you >see } I can >hear you } >can } Oh, yes, I 'hate 'that || It's } I've been 'dead } you can >hear but } you 'can't make , yourself 'heard || >Yes | Oh >yes } 'much >better } even 'better than be'fore |||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Но вот на линии снова появляются помехи: то героиня плохо слышит своего возлюбленного, то он ее, затем телефонная связь вновь налаживается.

*Интонационные особенности диктемы.* Вначале героиня обеспокоена, ведь связь на

линии может совсем пропасть, а ей так много еще нужно сказать. Она озадачена: возлюбленный не слышит ее. Об этом свидетельствует нисходяще-восходящий тон фразы: *You can't hear me*. Односложный высокий предтакт в сочетании с высоким нисходящим тоном передает крайне эмоциональное состояние актрисы: *But I am 'speaking quite 'loud*. Героиня пытается быть спокойной (низкий нисходящий тон свидетельствует об этом), но чувства захватывают ее: сочетание ровного тона и высокого нисходящего тона, а также частые паузы хезитации передают нервное состояние героини, телефонные неполадки выбивают ее из колеи, эта ситуация для нее просто невыносима: *I hate that*.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема характеризуется *содержательно-подтекстовой информацией*, так как за фактами скрываются переживания героини, ее желание, чтобы любимый был рядом. Женщина слышит своего возлюбленного достаточно хорошо, будто он находится с ней в одной комнате. Не случайно данная фраза произносится быстро и с высоким нисходящим тоном, выражая крайне эмоциональное состояние актрисы: героиня словно боится этого сравнения, понимая, что его рядом уже никогда не будет.

*Тематико-смысловым центром* данного высказывания является предложение *It's \I've been dead you can hear but you can't make yourself heard*. Данное сравнение имеет риторическую направленность и является лейтмотивом всего монолога героини, за которым скрывается смысл происходящего: героиня заранее знала, что их роман рано или поздно закончится, но она не хотела в это верить и просто проживала день за днем, не думая о будущем. *Эмоционально-экспрессивными участками* данной диктемы являются фразы, где героиня сообщает любимому, что в начале разговора слышит его, но очень плохо, а в конце – намного лучше - односложный высокий предтакт в сочетании с высоким нисходящим тоном передает возбужденное состояние актрисы. *Номинативная* функция диктемы – помехи на телефонной линии: сначала возлюбленный не слышит героиню, затем она его: *you can't hear me? \ now I can't hear you*. В результате эта ситуация раздражает ее и она выражает свое отношение (*I hate that*) – *предикативная* функция. *Композиция* соответствует схеме: *положение (what it is) – изложение – итог (even better than before)*. *Связность* высказывания обеспечивают *ключевые слова* (hear, well, better, far off), *лексико-грамматические средства*: повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*you can't, you were, you can, you are*); повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*is, speaking, this, strange, because, so, as, the same, somewhere, yourself*); анафорический повтор местоимений (*it, this, that, there*); повтор отрицательного повелительного предложения (*don't hang up*). Вышеизложенные характеристики придают высказыванию динамичность, ритмичность и определяют стилизацию анализируемой диктемы.

**Диктема №6.**

*When 'ever I >listen to you / I can >see you, you , know / 'Yes, I can / you are 'very >over / 'no, no, no / nor pa>jamas / you 'stay in a ,shoestrings / which ,tie / you 'think I ,can't / the 'blue one with a 'grey ,pattern ||| >Yes, you / have in your >left hand / have the re>ceiver / Yes, 'that's >easy I know / and in your 'right / >you / you have a ,pen / You are 'doodling in a ,pad / yes, >faces / >stars, hearts |||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Продолжая разговор, героиня словно вновь уходит в свой мир, где есть только он и она. Мужчина сомневается, что актриса сможет описать его внешний вид, но как он ошибается... За эти пять лет, что длился их роман, она узнала все его привычки, вкусы, желания. Ведь ее любовь не имеет границ. И, конечно, она с легкостью говорит, во что он одет и что он делает.

*Интонационные особенности диктемы.* Равное сочетание среднего ровного тона и высокого нисходящего тона передает всю гамму чувств, которые героиня испытывает, описывая внешний вид любимого ею человека. Эти эмоции доставляют ей радость – об этом свидетельствует фраза, произнесенная с высоким нисходящим тоном в широком диапазоне, передающая уверенность героини в своих действиях и создавая определенную интригу: *Yes, I can* (эмоционально-экспрессивный участок диктемы), а также частые эмфатические паузы, придающие высказыванию особенное настольгическое настроение женщины. Фразы в речи героини, характеризующие внешний вид партнера, оформлены низким нисходящим тоном, выражающим уверенность героини в деталях описания.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Тематико-смысловый центр выражен предложением, в котором героиня признается в своих чувствах к возлюбленному: *whenever I listen to you, I can see you, you know*. Композиция соответствует схеме: *положение (I can see you) – изложение – обобщение (you are doodling in a pad)*. Связность диктемы обеспечивают ключевые слова (*can, see you, it's easy*), а также лексико-грамматические средства: лексические повторы (*listen to you, see you, you stay, you have*), однородные члены предложения (*faces, stars, hearts*), повтор, основанный на дистрибутивной близости слов (*listen, see, stay, think, faces, hearts*). Таким образом, данная диктема характеризуется *содержательно-подтекстовой информацией*. *Номинативная* функция – описание внешнего вида мужчины, *предикативная* – героиня с удовольствием описывает его точный портрет.

**Диктема №7.**

*You are ,laughing / oh, my darling / You see I have >eyes instead of ,ears || Oh ,no / oh, but what 'ever you >do / don't >look at me | >No / af,raid? / 'no, no, I am >not af,raid | It's >worse than that || I've grown out of the 'habit of ,sleeping a ,lone || >Yes / >Yes / I >will || 'Oh, my >darling / Yes, I'll >promise || I >promise / I >will || >No / no.. I 'don't 'look in the 'mirror any>more || I ,did a*



*little \while a , go || I \found myself \face to \face with an \old \woman || \Yes \I \know... an \old >woman \with \white \hair \and a \mass of the \wrinkles || \Oh \thank you \>that's \that's \very \kind | A re,markable face | \that's nothing \worse \that's for \actress || I \like it much \better \when you \used to \call me \“monkey \face” || >Yes | \yes, \my \dear \sir || \What? \Oh, \no, \no I was \joking | Oh > stupid |||*

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Затем героиня понимает, что мужчина рисует ее, что вместо ушей, у нее глаза. Женщина чувствует себя неловко, так как она ощущает на себе взгляд любимого, пусть и на другом конце провода, и неважно, что он смотрит на рисунок с ее изображением. Героиня смущается, она понимает, что возраст ее лицо уже не красит, что она превратилась в старуху, поэтому зеркало для нее – настоящий убийца. Женщина привыкла, что любимый называл ее «мартышкино лицо», это звучало для нее совсем необидно, а даже мило.

*Интонационные особенности диктеты.* В данном высказывании преобладает ровный средний тон. Героиня находится в относительно спокойном эмоциональном состоянии, она слегка расслабилась, напряжение спало. Лишь напоминание о ее возрасте, заставляет волноваться героиню, об этом свидетельствует сочетание низкого нисходящего тона и высокого нисходящего тона, передающее всю силу ее чувств. Обилие сверхкратких, кратких, долгих и сверхдолгих синтаксических и эмфатических пауз говорят о сбивчивости речи героини, переполненной эмоциями и переживаниями. Постепенно повышающаяся шкала в сочетании с низким нисходящим тоном звучит несколько категорично и эмоционально, словно героиня убеждает себя, что она уже женщина в возрасте. И в подтверждение этому, она приводит доводы, дробя при этом фразу на отдельные эмфатические группы, оформленные высоким нисходящим тоном, словно скандируя их.

*Текстообразующие единицы диктеты.* Тематико-смысловой центр данной диктеты сосредоточен в середине высказывания и представлен предложением: *I found myself face to face with an old woman.* Героиня понимает, что возраст – самый главный враг для женщины, молодость скоротечна. *Связность* высказыванию придают *ключевые слова* (*age, an old woman, wrinkles*), *лексико-грамматические средства*: лексические повторы слов (*no, yes, old, you, darling, promise, face*), однородные члены предложения (*an old woman with white hair and a mass of the wrinkles*), повтор, основанный на дистрибутивной близости слов (*see, eyes, ears, yes, promise, sleeping, face, that's, mass, wrinkles, used, tactless, because, actress; than, grown, alone, will, darling, mirror, anymore, know, dear, glad*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*I am not, I've grown out, I'll promise, I don't look, I was joking*), цепная связь предложений (*I don't look, I did, I found, I know, I like*)– с акцентом на личном местоимении «я» придает высказыванию оттенок угнетенности и неизбежности положения героини.

*Номинативная функция* выражена фразой, в которой героиня понимает, что возраст не щадит женское лицо, покрывая его морщинами. Этот факт, то что героиня стареет, угнетает ее: *I don't look in the mirror anymore*. В данной фразе выражается *предикативная функция*. *Композиция* соответствует схеме: *причина (don't look at me) – следствие (I don't look in the mirror) – итог (an old woman)*. Данная диктема характеризуется *содержательно-подтекстовой* информацией, так как за текстом, интонацией скрывается смысл происходящего.

#### **Диктема №8.**

*I am 'glad you >are {tactless }and you {love me} be>cause} if you 'didn't >love me }and you were {tactful }the 'telephone could >come }become 'terrifying {weapon }>noiseless }and 'leaving 'no {traces || 'Me > wicked?}> No}*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Героине хочется верить, что мужчина до сих пор любит ее или испытывает к ней теплые и нежные чувства, поэтому в каждом его слове, фразе женщина ищет скрытое проявление чувства любви, пусть даже и не совсем тактичное, как, например, его выражение «мартышкино лицо». В этом она видела любовь и заботу с его стороны, и пусть это было не вполне удачным сравнением, но для героини такая нетактичность была только в радость. Героине нелегко говорить о любви в тот момент, когда ее бывший возлюбленный женится на другой. Об этом говорят частые паузы, выдающие ее переживания.

*Интонационные особенности диктемы.* Примечателен тот факт, что фразу: *{ and you {love me} be>cause} if you 'didn't >love me* (эмоционально-экспрессивный участок диктемы) героиня выделяет в отдельные синтагмы, акцентируя тем самым внимание слушающего на слове «любовь». В тоже время, низкий нисходящий тон в первой фразе (*{ and you {love me}*) говорит о категоричности высказывания, т.е. женщина уверена, что он ее любит, а вторая фраза (*be>cause} if you 'didn't >love me*) оформляется средним ровным тоном, так как женщина спокойна, она верит его чувствам по отношению к ней. Но зритель, на фоне сложившейся ситуации, может только сочувствовать несчастной женщине, и понимает, что героиня убеждает сама себя в том, что мужчина ее любит, и эта фраза словно спасательный круг для нее в океане бушующих страстей и переживаний.

*Текстообразующие единицы диктемы.* *Тематико-смысловый центр* сосредоточен в начале высказывания, где героиня радуется тому, что ее партнер проявил по отношению к ней некоторую бестактность, которая для нее становится признаком еще неугасшей к ней любви ее возлюбленного: *I am glad you are tactless*. *Связность* высказыванию придают *ключевые слова* (*glad, tactless, love, weapon, terrifying*), *лексико-грамматические средства*: лексические повторы слов (*tactless, tactful, love*), однородные члены предложения (*you are tactless and you love me, you didn't love me and you were tactful*), повтор, основанный на дистрибутивной близости слов (*glad,*

*and, love, me, didn't, and, could, become*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*you are, you love, you were, you didn't love*), цепная связь высказываний, начинающихся с личного местоимения «you»: *you are tactless and you love ... if you didn't love me and you were tactful*. Данная связь создает эффект ритмичности и длительности, словно героиня не хочет обрывать эту нить и жаждет продолжить их роман. *Композиция* соответствует схеме: *причина (I am glad) – следствие (you love me) – итог (the telephone could come... become terrifying weapon)*. Данная диктема характеризуется *содержательно-подтекстовой* информацией, так как за текстом, интонацией скрывается смысл происходящего. *Номинативную функцию* данной диктемы можно определить как желание героини продолжить роман. Но, к сожалению, женщина осознает что конец неизбежен и телефон становится жестоким бесшумным оружием – *предикативная функция* данной диктемы.

### Диктема №9.

*Ha llo! | Ha llo!| Ha} oh >darling } 'where >are you?! Ha llo! ||| Being get `off ||| Ha llo!  
Operator! 'Would you >please} 'dail 'Flaxmen, 'four-'nine-'two-'four } Oh, I am `sorry, this is  
'Hamset `one- five- `o-`seven || Oh, it's en `gaged 'all the `time | but I've been `trying it for `hours and  
`please, would ||| 'yes }they 'are `speaking|| `Thank you|||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Но вот телефонная связь вновь прерывается. Зритель сочувствует ей и переживает эту ситуацию вместе с героиней. Она так взволнована, что дает оператору неправильный номер.

*Интонационные особенности диктемы.* В данном высказывании практически в равных соотношениях присутствуют 4 вида завершающих тонов: высокий нисходящий, ровный средний тон, низкий нисходящий и высокий восходящий, выражающие одновременно недоумение, относительное спокойствие (об этом свидетельствуют синтаксические паузы), категоричность и глубокое переживание героини. Краски ее эмоций сменяют одну другую.

*Текстообразующие единицы диктемы.* *Тематико-смысловый центр* – героиня спрашивает, где ее любимый (*where are you?*). Однако, понимая, что их разъединили (*being get off*) – *номинативная функция*, героиня начинает нервничать и волноваться – *предикативная функция*. *Эмоционально-экспрессивным* участком является фраза, где женщина жалуется, что линия постоянно занята, ее нервы на пределе: *Oh, it's engaged all the time, but I've been trying for hours and please*. Анализируемый монолог характеризуется *содержательно - фактуальной и содержательно - концептуальной информацией*. *Композицию* можно определить как: *положение (hallo where are you)-изложение (being get off) – обобщение (they are speaking)*. *Связность* диктемы обусловлена наличием *ключевых слов (hallo, darling, engaged, all the time)* и *лексико-грамматических средств*: лексические повторы (*please, hallo, operator, you*), наличие

восклицательных предложений.

**Часть №3** моноспектакля «The Human Voice». Героиня узнает, что ее возлюбленный обманывает ее, говоря, что звонит из дома. Понимая всю суть происходящего, женщина открывается и признается в своих чувствах и переживаниях партнеру. Рассмотрим диктемы этой части подробно.

**Диктема №1.**

*Oh > hallo , darling / What so >stupid , people / oh , Henry | >yes / I >thought / I >thought / I was speaking to him a moment ago // Not in? || yes / yes / he isn't coming back to night? || >Yes / yes, of course / oh, >I / >Stupid of / yes, I remember / He >was / telephoning from / a restaurant / we have >been cut off / I'd >just / >yes / yes, of course / right you are / >yes / >Uhm / no, thank you / I am fine Henry and you? // Good / >well / what do you mean with you? // No, Henry / no / no I am sorry / >Well > I / I am going to the country for a few days // >Well / I don't know / a few days // Yes / but what's the point? || >that's / yes, I know we get a lone , fine Henry / I am going to hang up now // Good night Hen / You know there is no harm / in a >day / no / no / I am not / Good night Henry //*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* В результате героиня решает позвонить сама. И чей голос она слышит на другом конце провода? Голос Генри - дворецкого в доме ее возлюбленного. И что она узнает? Мужчины нет дома, и он не собирается возвращаться вечером. Чтобы не оказаться в неудобном положении, актриса придумывает ситуацию, что он звонил ей из ресторана и что она ошиблась, набрав его домашний номер. Несчастной женщине приходится столкнуться в этот момент с неприятной ситуацией: Генри предлагает ей провести с ним несколько дней. Какое непристойное предложение! Героиня еле сдерживает свой гнев, она оскорблена, унижена, ей хочется быстрее закончить разговор с дворецким.

*Интонационные особенности диктемы.* Сочетание ровного тона и низкого нисходящего тона, а также наличие скользящей шкалы в сочетании с низким нисходящим завершающим тоном передают весь спектр буруемых героиню эмоций, испытывающей чувство глубокой обиды. Вначале речь героини сбивчива и заполнена паузами хезитации – она не ожидала такого поворота событий. Но немного придя в себя, она успокаивается и говорит с Генри сначала относительно спокойно (наличие синтаксических пауз свидетельствуют об этом) и категорично, а в конце разговора ее интонация становится более жесткой и нетерпимой в связи с непристойным предложением Генри.

*Текстообразующие особенности диктемы. Тематико-смысловый центр* заложен в предложении *what so stupid people*. Казалось бы, она относится к ситуации, когда телефонная связь прервалась и героиня пыталась соединиться с любимым. Но в контексте исследуемого материала эта фраза приобретает совсем иной смысл: как наивна и доверчива была героиня, ибо за своей любовью она не увидела сущности своего возлюбленного, для которого их роман был лишь приключением и не более. Как люди глупы и слепы в своих эмоциях и чувствах....*Эмоционально-экспрессивным* участком данной диктемы является фраза: *not in?* Женщина настолько удивлена отсутствием возлюбленного дома (об этом свидетельствует высокий нисходящий тон в завершении вопроса), за которым следует сверхдолгая пауза. Данная диктема характеризуется *содержательно-подтекстовой* информацией, так как за словами и событиями скрывается истинность происходящего. *Композицию диктемы* можно определить как: *положение (what so stupid people) – изложение (he was telephoning from the restaurant) – обобщение (good night, Henry)*. *Связность* высказывания происходит за счет *ключевых слов (stupid, not in, fine, very well, harm)* и *лексико-грамматических средств*: лексические повторы (*thought, he, him, know, of course*), наличие вопросительных, отрицательных и восклицательных предложений, повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*I thought, I was, I remember, I am fine, I don't know; he isn't, he was*). *Номинативная* функция – разговор с Генри, который актрисе очень неприятен – *предикативная* функция. Таким образом, вышеизложенные характеристики обеспечивают стилизацию диктемы, где все средства, как интонационные, так и языковые, подчинены раскрытию внутренних и внешних обстоятельств сценического действия.

### **Диктема №2.**

*Ha>llo! }Yes}we've 'got \off|| 'No, I was 'waiting for you to 'call /back|| I was 'engaged|| Oh, 'yes, >yes }the 'telephone >rang }and I >answered }but 'no one's >there|| 'I don't >know}of \course|| 'Yes/ you are \sleeping|| 'Yes, I under\stand|| It's 'good of you to °call \back|| 'Very >good||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Женщина кладет трубку. Ее негодованию, недоумению нет предела. Она одержима дикими эмоциями: как она могла подумать, что он будет сидеть дома один и никуда не пойдет, как она могла ему поверить....она не может сказать ни слова, слышится только нервный смех и вздохи, которые передают всю ее внутреннюю трагедию. Женщина уже не ждет от него звонка. Но телефон зазвонил, и она не может в это поверить. И вот оно, долгожданное *hallo!*. Но что происходит с героиней, с ее интонацией? Она обижена, унижена, оскорблена, ее голос звучит категорично и холодно. Героиня не говорит мужчине, что звонила ему домой – сколько мужества, терпения и мудрости у этой женщины. В этот момент возлюбленный не мог дозвониться до нее, и он хочет знать в чем причина. Героиня

не раскрывает ему правду, а объясняет, что кто-то позвонил, она сняла трубку, но не услышала ответа.

*Интонационные особенности диктемы.* Сочетание низкого нисходящего тона и среднего ровного тона, а также сверхдлинные синтаксические паузы передают накал эмоций, которые в душе героини просто кипят: почему ее возлюбленный так с ней жестоко поступает, неужели у него не осталось хотя бы капли сострадания и уважения к их прошлому роману, к самой героине? Зачем он ее обманывает, говоря, что находится дома? Почему он так быстро все забыл?!!! Речь героини звучит резко, словно она разрезает фразы ножом.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема характеризуется *содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информацией. Тематико-смысловый центр* представлен в конце высказывания (*It's 'good of you to 'call 'back*) и, хотя оно произносится низким нисходящим тоном, в голосе героини чувствуется горькая ирония по отношению к мужчине и к сложившейся ситуации. *Экспрессивно-эмоциональным участком* диктемы является фраза, в которой героиня выражает свое сочувствие любимому, как тяжело ему перезванивать ей поздно ночью, и здесь в словах героини, в ее интонации также прослеживается горькая ирония и обида. *Композиция* соответствует схеме: *положение* (*we've got off*) – *изложение* – *итог* (*it's good of you to call back*). *Связность* композиции осуществляется за счет *ключевых слов* (*call back, understand, good of you*) и *лексико-грамматических средств*: *цепная связь предложений* (*I was waiting, I was engaged, I don't know, I understand*), *однородные члены предложения* (*rang and answered*), *лексический повтор слов* (*waiting for you, you are sleeping, good of you*). *Номинативная функция* – разговор с любимым, который вызывает у нее неприятное чувство из-за его обмана – *предикативная функция*.

### Диктема №3.

>Listen, ,darling/ >Listen!/ I have 'never >lied to you/ Yes, 'I >know/ 'I >know/ >ye/ I be\lieve you, ,darling / >you/ you 'don't have to con\vince me/ it isn't >that? || It's that 'I have 'lied to \you/ 'yes, just >now// 'Yes, over the \phone// For the 'last half and 'hour I have been \lying to you// I \wasn't|| 'I 'wasn't 'telling the \truth /and I 'told you/ how I was >dressed/ and that I had \dined with \Margaret// I 'haven't \dined /and I am 'not 'wearing my 'grey \suit// I am 'wearing my \night- ,gown// >Yes| and I haven't >dined/ I haven't >dressed/ I haven't 'been 'out all >day/ be>cause/ 'no, I am >wearing/ I am 'wearing a \coat / over my \night- ,gown/ because >while/ I'm 'looking at the >telephone and 'waiting for your \call/ and 'staring at the >phone /and 'sitting >down/ and 'getting \up/ 'walking up and 'down/ I >felt / I was 'going 'mad | 'mad, you see / so I 'put 'on my >coat/ and I was >going to/ 'get >down /and 'get a >taxi/ and 'drive 'up in 'front of your \house / in 'front of your >windows/ to >wait// 'Oh to >wait/ 'I don't 'know >why/ 'yes, I \know, ,darling / But 'I >am / 'yes, I

*have in ,deed/I ,couldn't|| I've been ,ill/ yes, last `night I `wanted to `take a ,sleeping ,pill }and >I/ 'thought a,bout `took ,more}now to 'sleep ,better}if I 'took a 'lot }I would 'sleep without ,dreaming/ with `out `waking /up }I would be ,dead/'yes oh >yes }like a 'slim ,jammer||*

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Но терпению героини приходит конец, и она решается на откровенный разговор. Это переломный момент всего монолога героини, который условно делится, как было сказано ранее, на три части: монолог героини, когда она пытается быть сильной и скрывает свои чувства и эмоции, и, когда она понимает, что любимого уже не вернуть (он женится на другой). Героиня раскрывается здесь перед возлюбленным в ином, трагическом, плане, открывает ему свою душу и всю гамму овладевающих ею чувств. Женщина рассказывает, что утром она из дома никуда не выходила, с Мартой не обедала, что на ней ночная рубашка, поверх которой надето пальто, что она просто сходит с ума без любимого.

*Интонационные особенности диктеты.* В данной диктете преобладает скользящая шкала среднего и низкого уровня звучания в сочетании с ровным тоном и нисходящая ступенчатая шкала среднего уровня в сочетании с завершающим низким нисходящим тоном. Именно скользящая шкала среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном передает эмоции, овладевшие героиней. Вся ситуация сценического монолога подчинена здесь законам риторики. Меняется время, действие, но цель героини остается прежней – оправдать партнера, убедить его, что он невиновен, что нечто иное вынудило его принять столь трагическое решение. Мелодика данного отрывка монолога в исполнении талантливой актрисы Ингрид Бергман точно и ярко передает весь накал страсти героини в трагический момент расставания с любимым. Ниже приводится обсуждаемый отрывок монолога в интонационной разметке:

*For the last half and `hour I have been ,lying to you|| I ,wasn't|| I `wasn't `telling the ,truth }I haven't ,dined }and I am 'not `wearing my 'grey ,suit|| I was 'going `mad | `mad , you see }so I 'put `on my >coat} and I was >going to} `get >down }and `get a >taxi} and `drive `up in }front of your }house } in }front of your >windows} to >wait||.* Преобладание кратких и сверхдолгих синтаксических пауз свидетельствует об относительно спокойном состоянии героини: действительно, открывая правду, женщина на мгновение чувствует облегчение, она словно сняла с себя тяжкий груз.

*Текстообразующие единицы диктеты.* Данная диктета характеризуется *содержательно-фактуальной и содержательно-подтекстовой* информацией, так как через факты раскрывается замысел героини. *Тематико-смысловый центр* находится в конце высказывания и проясняет всю суть ситуации: женщине настолько одиноко и горько, что она просто сходит с ума, не зная куда себя деть: *I felt I was going mad.* *Эмоционально-экспрессивным участком* является восклицательная фраза, призывающая возлюбленного выслушать ее (она

уже готова рассказать ему правду). Словно раненая птица женщина кричит ему в трубку: *Listen, darling! Listen!* В отличие от своего любимого, героиня находит в себе силы открыться, ничего не тая – в этом сила и правда ее чувств к нему. Конечно, в душе она надеется, что он тоже признается ей и будет честным. Но это лишь надежды... Ему просто не хватит мужества, а значит его любовь и уважение к героине не стоят и гроша... Когда женщина признается говорит, что она ему никогда не лгала, то, судя по ее реакции, он струсил, потому что она тут же уверяет его в том, что верит ему и речь идет не о нем. *Ключевые слова: lie, convince, the truth, mad* передают душевное состояние героини; прочувствовать трагедию несчастной женщины, ее переживания помогают также и *лексико-грамматические средства*: цепная связь предложений (*I have never lied, I know, I believe, I wasn't, I told* - акцент на личном местоимении «я» создает впечатление градации, усиливая тем самым чувства и переживания актрисы), однородные члены предложения, обилие которых наблюдается в конце диктемы, где героиня находится на пике своего откровения (*I haven't dined, dressed, been out, I am wearing, looking, waiting, staring, sitting down, getting up, walking up*); союз *and*, соединяющий однородные члены, придает высказыванию эффект непрерывности действий и переживаний, которые никогда не кончатся. *Номинативная* функция – актриса открывает мужчине правду, при этом она испытывает сильные душевные переживания – *предикативная* функция. Таким образом, вышеизложенные характеристики придают высказываниям связность и определяют стилизацию диктемы.

#### Диктема №4.

*But I 'did \dream/ I 'dreamt the \truth/ and I \woke \up \suddenly/ I was so \pleased / it was 'only a >nightmare / but 'when I 'realized it \wasn't a ,nightmare || it was the \truth || I was \alone / and your \arm \wasn't a,round me / and my \head \was not on your \shoulder|| I 'felt I couldn't \live || I 'simply couldn't live | I 'took 'four\teen/ in 'hot \water / >oh/ 'colder >there/ > yes /' light and >cold || and > I / I \couldn't feel my \heart \beating ,anymore | and \death was \along `time \coming / >and/ I 'had this 'terrible \pain/ > and / 'after an 'hour I 'telephoned \Margaret/ I 'didn't have the \courage/ to \die a\lone || 'Oh, I am 'so \wicked/ \stupid/ I \wasn't 'going to \tell you ,anything about ,this/ I ,was/ I 'didn't want to \worry you \darling/ 'cause 'all I 'do is to 'make you \suffer/ to make you \miserable|| Yes, \speak, \speak/ 'say \something / \anything||| You >know/ I 'wasn't a such in \pain / I could 'roll on the >floor/ and you have >phoned / \speak / to \make me feel \better.*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Героиня признается в том, что она с самого начала знала, что их роман обречен: он молод, красив, у него все впереди. Героиня лукавит, говоря, что она не романтическая натура и что она не надеялась на продолжение отношений. В подтверждение своих слов женщина говорит, что большинство женщин напрасно питают



надежду, что проведут весь остаток жизни со своими возлюбленными, что это глупо с их стороны так думать и она к их числу себя не относит. Конечно, данная фраза расценивается зрителем как определенная защита и нежелание героини показаться слабой и униженной в глазах своего партнера. Сколько мужества в этой хрупкой маленькой женщине. На диване у нее лежит журнал с фотографией будущей жены ее возлюбленного. И об этом она сообщает любимому. Данная диктема является самой объемной по содержанию среди остальных диктем.

*Интонационные особенности диктемы.* Скользящая шкала среднего и низкого уровня в сочетании с ровным тоном и нисходящая ступенчатая шкала среднего уровня в сочетании с завершающим низким нисходящим тоном, а также высокая нисходящая шкала в сочетании с высоким нисходящим тоном передают всю палитру чувств и эмоций героини. Краткие внутрисинтагменные паузы и долгие межсинтагменные паузы свидетельствуют о волнении женщины, о том, что этот разговор ей дается нелегко, ей требуется время, чтобы собраться с силами и продолжать диалог дальше. Наконец-то она может прямо сказать своему любимому о своих чувствах, мыслях, переживаниях. Несмотря на то, что в высказывании преобладает низкий нисходящий тон, выражающий сдержанность и категоричность, данный монолог характеризуется достаточно высокой степенью эмоциональности и экспрессивности. Именно низкий нисходящий тон в сочетании с высоким нисходящим и средним ровным тоном передают ту бурю эмоций, которые овладевают героиней. В начале высказывания наблюдаются долгие синтаксические паузы – героиня относительно спокойна, данные события не вызывают сильных ответных эмоций. Но как только женщина начинает восстанавливать в памяти детали их романа и говорить о своем намерении отравиться, речь ее становится сбивчивой, рваной за счет частых пауз хезитации - возбуждение нарастает, и дикие эмоции захватывают несчастную героиню. Что происходит дальше? Она - та, которую бросили, унизили и оскорбили, просит у своего возлюбленного прощения, за то, что заставила его выслушать ее, причиняя, как она думает, боль и страдания мужчине. Героиня обвиняет себя в слабости, в том, что ее желание открыться любимому, является необдуманным и глупым. Она не хотела его беспокоить. Зритель вновь восхищается душевным подвигом героини.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Тематико-смысловой центр данной диктемы заключен в предложении: ... *I was alone and your arm wasn't around me.* Эмоционально-экспрессивный участок выражен фразой, передающей всю трагичность душевных переживаний героини: *I couldn't feel my heart beating anymore.* Ключевые слова (*mad, sleep, pills, nightmare, death, wicked, stupid, your voice, happiness*), повторы с использованием членов парадигмы словоизменения (*I did dream, I couldn't feel, I'd sworn, I tell you*), однородные члены (*I am so stupid, weak*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*sleep, peel, about, better, happiness, wait, without, was, water, took, truth, weakened*), обеспечивают связность текста.

Композиция соответствует схеме: *положение (but I did dream) – изложение – обобщение (don't make me up better than I am)*. Номинативная функция – признание героини, которое ей дается тяжело, но она понимает, что терять уже нечего – *предикативная функция*. Таким образом, интонационные и лексико-грамматические средства данной диктемы определяют ее стилистический характер и помогают раскрыть всю глубину переживаний несчастной женщины.

#### Диктема №5.

*I can 'hear 'music// I >said } I can 'hear ,music// 'Oh, ,Henry// 'Henry's 'record ,player// He has ,got into ,bad ,habits} since you are ,not living at ,home ,anymore// 'Yes, ,do that// 'Tell 'Henry to 'turn it ,off /// На ,llo! | 'yes, 'that's ,better// ,Yes/' Henry, 'turned it ,down| ,did he?/' Listen! 'Why can't >you ?!' 'no >nothing// 'No >nothing } No, ,no, ,no/*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Героиня в трубке слышит музыку, и она понимает, что мужчина звонит ей не из дома. Он в этом героине не признается, а говорит, что это магнитофон его дворецкого Генри. Женщина просит любимого сказать Генри, чтобы тот убавил звук.

*Интонационные особенности диктемы.* Данная ситуация неприятна и невыносима для женщины. Ее голос звучит холодно как сталь, категорично и обиженно. Низкая нисходящая шкала в сочетании с низким нисходящим тоном придают интонации высказывания особую скандированность, отрывистость. Длинные и сверхдлинные межсинтагменные паузы свидетельствуют о крайне эмоциональном состоянии героини. Кажется, что героиня сейчас сорвется и признается, что она знает, где находится ее возлюбленный. Но какое самообладание у этой женщины, как сильны ее чувства! Она берет себя в руки и успокаивается: ее голос уже звучит ровно и относительно спокойно.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Тематико-смысловый центр данной диктемы заложен в повелительно-восклицательном предложении *Listen!*, выражающем внутреннее состояние актрисы: лгать уже невыносимо, невыносимым становится все - и сложившаяся ситуация, и их разрыв, и его ложь. *Эмоционально-экспрессивным участком* диктемы является предложение: *Henry turned it down, did he?* Обе части предложения оформлены низким нисходящим тоном, интонация героини суха и категорична, что отражает внутреннее состояние женщины. *Ключевые слова (music, bad habits, turn off), лексико-грамматические средства:* лексические повторы (*turned off, turned down, no*), *ценная связь* предложений, начинающихся с имени Генри, придают речи героини скандированность и держат зрителя в напряжении (*oh, Henry, Henry's record player. Tell Henry... Henry turned it down*) обеспечивают *связность* высказывания. *Композиция* соответствует схеме: *положение (I can hear music) – изложение –*

*обобщение (no, nothing). Номинативная функция данной диктемы определяется предложением: I can hear music, предикативная функция выражена восклицательной фразой: Listen!, произнесенное с высоким нисходящим тоном, передающим отношение героини к сложившейся ситуации: она чувствует себя оскорбленной и обманутой.*

#### **Диктема №6.**

*The 'doctor will 'call 'back to,morrow|| 'Yes}he is a \very good ,doctor| the only 'upset}he is 'calling a>nother ,doctor|*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Чтобы избежать дальнейшего расспроса, мужчина меняет тему, спрашивая у героини о докторе, который лечит ее. Женщина убеждает любимого, что этот доктор хороший и в консультации другого врача она не нуждается.

*Интонационные особенности диктемы.* Данная диктема очень ритмична, несмотря на то, что она по протяженности совсем короткая. Ритмичность обеспечивается сочетанием низкого нисходящего тона, низкого восходящего и среднего ровного тона в завершении фраз. Синтаксические паузы передают относительно спокойное эмоциональное состояние женщины и выражают ее отстраненность и автоматизм ее ответов. Создается впечатление, что героиня отвечает машинально, так как все ее мысли заняты только любимым.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Диктема характеризуется *содержательно-концептуальной* информацией. *Тематико-смысловой центр* находится в начале диктемы (*the doctor will call back tomorrow*), т.е. состояние героини нуждается в наблюдении врача. *Ключевые слова* (*doctor, tomorrow*), лексические повторы (*doctor, he, a good doctor, another doctor*), повторы с использованием членов парадигмы словоизменения (*the doctor will call, he is*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*doctor, call, back, good*) обеспечивают *связность* текста. *Композиция* соответствует схеме: *положение* (*the doctor will call back tomorrow*) – *изложение* – *обобщение* (*he is calling another doctor*). *Номинативная функция* – разговор о докторе и его профессионализме. Однако героиня относится к этому разговору безразлично – *предикативная функция* - так как мысленно она совсем в другом мире – в мире, где только ее возлюбленный и она сама.

#### **Диктема №7.**

*I under 'stand, we >must||Yes, of> course}of ,course, it is|| But if you 'hadn't ,phoned}I would have ,died||Yes, I've 'lots of ,courage|| 'No 'listen! 'Wait! ||>Wait!} let us 'find the >way! For>given it | For>give me |and I 'know this 'scene is un>bearable|and you are very >patient}my >darling| But, 'please under \stand me }I 'mean I am in a ,gonia| Yes, 'this 'thin 'wire is the 'last 'thing that >links us||*

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Мужчина подводит героиню к тому, что им пора заканчивать их последний разговор. Конечно, актриса понимает это и обещает быть сильной и набраться мужества. Мужчину эта фраза, видимо, выводит из себя, так как он осознает, что это неправда и думает, что несчастная женщина опять с ним играет. Боясь, что возлюбленный повесит трубку, героиня просит у него прощения, объясняя это тем, что она находится в состоянии агонии.

*Интонационные особенности диктеты.* Сверхдлительные синтаксические паузы и преобладание низкого нисходящего тона в начале диктеты передают внутреннее напряжение героини: ей нужно собраться с мыслями и с силами, чтобы закончить этот последний в ее жизни разговор с любимым. Поэтому она убеждает его в своей стойкости и в своей решительности – низкий нисходящий тон превалирует в ее голосе. Но мужчина от этого еще больше раздражается и не хочет ее слушать. Тогда героиней овладевают дикие эмоции, она находится в недоумении от такой реакции возлюбленного (об этом свидетельствует высокий восходящий тон в завершении фраз), и она умоляет его о прощении, объясняя, что сложившаяся ситуация становится для нее просто невыносимой. Голос женщины звучит уже более спокойно и ровно благодаря длительным межсинтагменным паузам, помогающим ей справиться с волнением.

*Текстообразующие единицы диктеты.* Тематико-смысловый центр заложен в предложении: *I know this scene is unbearable*. Данная диктета характеризуется *содержательно-фактуальной* информацией. *Ключевые слова* (*understand, unbearable, agony*), лексико-грамматические средства: повторы с использованием членов парадигмы словоизменения (*I understand, I would have died, I know, I mean*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*understand, hadn't, died, find, darling*), обеспечивают связность высказывания и придают ритмичность речи. *Композиция* соответствует схеме: *положение (I understand, we must) – изложение – обобщение (I am in agony)*. *Номинативная* функция – осознание, что пора закончить этот тяжелый разговор, который для героини становится просто невыносимым – *предикативная* функция.

### **Диктета №8.**

*Do you 'know what I 'did 'last /night?|| I 'took the 'telephone to >bed with ,me |>No } in \,bed with me||>Yes }> yes } because we are 'after all con,ected by the ,telephone| and >then } I 'dozed >off } in my >dream} I >dreamt of all ,kinds of ,things|| I \knew} you would 'give me a \ring} but it be'came in\different| and \dangerous ,kind of ,ring|| Your 'ring of the \neck} that `strangles you| a \boxing,ring I ,couldn't get ,out ||The 'bell >rang} you >hit me } and I was 'counted ,out| 'then I was >at the| at the ' bottom of the >sea }>is } it 'looked very 'much like the 'rooms in \Wigmon's st,reet||*

>Yes /and> I /I was con'ected to >you/ by the 'diver's 'air >chew/and I was 'begging you 'not to /cut it / when you >know/you 'know how 'silly 'dreams >are /when you >try to/ exp>lain them /but at the 'time they are so >real/and >so/so 'frightened/ be 'cause you are /speaking to me//

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Единственное, что сейчас связывает героиню и ее возлюбленного – телефонный провод, являющийся последнем звеном, который связывает их. Она настолько боялась пропустить его звонок и не услышать его во время сна, что поставила телефон рядом с собой на кровать. И эти переживания воплощаются во сне, которые наяву кажется абсурдными и нелепыми.

*Интонационные особенности диктеты.* Частые паузы хезитации, превалирование скользящей шкалы в сочетании с завершающим ровным средним тоном делают речь героини отрывистой, рваной, тем самым, передавая волнение героини и ее угнетенное состояние.

*Текстообразующие единицы диктеты.* Тематико-смысловый центр находится в начале диктеты – *yes, this thin wire is the last thing that links us*. Данная диктета характеризуется *содержательно-подтекстовой* информацией (описание сна), за которой скрывается вся трагедия душевных страданий женщины. *Ключевые слова* (*last, telephone, ring, bottom, frightened*), лексико-грамматические средства: повторы с использованием членов парадигмы словоизменения (*I took, I was begging; do you know, you would give, you hit, you are speaking*), лексический повтор слов (*telephone, bed, with me, ring, bell*), однородные члены предложения (*indifferent and dangerous*), цепная связь предложений, выполняющая функцию эмоционального воздействия (*what I did – I took – I dozed off – I dreamt – I knew – I couldn't get out – I was counted out – I was – I was connected – I was begging*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*last, with, yes, because, kinds, dangerous, strangles, box, sea, street, silly, explain, speaking, so*) обеспечивают *связность* высказывания. *Композиция* соответствует схеме: *положение* (*yes, this thin wire is the last thing that links us*) – *изложение* – *обобщение* (*they are so really frightened*). *Номинативная функция*– описание сна, который приводит героиню в ужас – *предикативная функция*. *Эмоционально-экспрессивным* участком является предложение, где героиня описывает как она оказалась на дне моря – *the bell rang you hit me and I was counted out then I was at the bottom of the sea is it looked very much like the rooms in Wigmon's street* – в действительности, она и была на дне своих чувств, своей любви.

#### **Диктета №9.**

*For 'five >years /I've 'only 'lived /through you /only 'breathed 'freely in your /presence// I've 'spent 'every 'waking 'hour /waiting for you/> thinking you /are /dead/ if you are >late/and 'dying at the 'thought of you /being ,dead// 'Then when you >came/I could /breathe a,gain /and at 'last when you were /there/I would' die for 'fear of your 'going// 'Now I can /breathe a,gain /because you are*

*speaking to me// So my dreams are not so foolish/*

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Пять лет длился их роман, пять лет она жила и дышала ради него, каждый раз умирая, когда она его ждала, а он задерживался. И сейчас она вновь живет и дышит, разговаривая с ним по телефону.

*Интонационные особенности диктеты.* Сверхдлительные синтаксические паузы, эмфатические паузы, сочетание скользящей шкалы и низкого нисходящего ядерного тона, а также использование терминального среднего ровного тона, придают речи героини ритмичность и делают ее речь отрывистой, сбивчивой, тем самым, передавая глубокие терзания героини.

*Текстообразующие единицы диктеты.* Данная диктета характеризуется *содержательно-подтекстовой* информацией, так как за текстом скрываются переживания актрисы. *Тематико-смысловый центр* находится в начале диктеты: *I've only lived through you only breathed freely in your presence.* *Эмоционально-экспрессивным участком* является предложение, где героиня признается, что тяжело переживала минуты, когда любимый задерживался: *I've spent every waking hour waiting for you thinking you are dead if you are late and dying at the thought of you being dead.* *Ключевые слова* (*breathed, your presence, die*), лексико-грамматические средства: повторы с использованием членов парадигмы словоизменения (*I've only lived, I could breath, I would die*), однородные члены предложения (*I've lived, breathed; waiting for you and dying*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*years, through, thinking, presence, thought, last, because, speaking; lived, spent, dead, dying*), лексический повтор слов (*dead, dying, die*) обеспечивают *связность* высказывания. Данная диктета характеризуется *рамочной композицией*: начинается и заканчивается монолог мыслью, что героиня живет только для своего возлюбленного: *breathed freely in your presence – I can breathe again.* *Номинативная функция* – воспоминания актрисы о том, что все пять лет, которые длился их роман, она жила ради любимого. С одной стороны, эта ностальгия вызывает приятные эмоции, а, с другой стороны, женщина испытывает боль и пустоту в душе – *предикативная функция*.

**Диктета №10.** *>No/> no ,darling/ of 'course, 'I ,slept// 'Yes, I ,slept /The 'doctor >said even 'after you get 'rid of the ,pills/ 'you ,sleep/> Yes/ be 'sides, the 'pain dist,racts you// Yes, it is a \novelty 'you can ,bear it// When it is un \bearable/ It is the ,second ,night/ ,yesterday / and the ,third / tonight / in a 'few ,minutes / and to ,morrow/> and /The 'day ,after// And the \day ,after /and \days and \days and \days//*

*Коммуникативная ситуация диктеты.* И снова мужчина меняет тему, уходя от переживаний героини. Он интересуется, спала ли она. Женщина тяжело переносит эти пустые,

безжизненные дни и ночи.

*Интонационные особенности диктемы.* Преобладание низкого нисходящего тона в завершении фраз, а также частые психологические паузы делают речь героини категоричной и скандированной: она словно отмеряет каждое слово, выделяя его в отдельную синтагму, тем самым акцентируя внимание на своих переживаниях. Высокий нисходящий тон в сочетании с широким диапазоном звучания свидетельствует о душевных муках женщины.

*Текстообразующие единицы диктемы. Тематико-смысловый центр* отражен в следующем предложении: *yes, besides, the pain distracts you.* Эта боль расставания еще долго будет преследовать актрису: *the day after. And the day after and days and days and days doing what?* – данное предложение является *эмоционально-экспрессивным участком* в исследуемой диктеме. *Ключевые слова* (*pills, pain, distracts, unbearable*), лексико-грамматические средства: лексический повтор слов (*bear, unbearable, night, tonight, day, days*), цепная связь предложений (*I slept. Yes, I slept. It is a novelty....it is unbearable. It is the second night*), повтор однородных членов предложения (*it is the second night yesterday and the third tonight in a few minutes and tomorrow and and the day after*) – повтор союза «and» выражает длительность действия, которое закончится еще не скоро – страдания героини -, повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*slept, besides, it is, second, third, yesterday, minutes, days*) обеспечивают *связность* высказывания, придавая ему законченный вид в смысловом и композиционном плане. *Композиция* данной диктемы может быть определена как: *положение* (*of course, I slept*) – *изложение – обобщение* (*and days and days*). Данный отрывок характеризуется *содержательно-концептуальной информацией*. *Номинативная* функция – женщина говорит о том, что боль расставания будет преследовать ее еще долго и, конечно, героине трудно об этом говорить – *предикативная* функция.

### **Диктета №11.**

*oh, my \ God! //Oh, >no\I am 'not >ill \>No, I am >not\I am 'not the 'slightest >feverish you ,know // 'Everything's very \clear\if it \wasn't 'only so ,clear\ 'clear , 'cold and \empty// Oh, there is /no so,lution//I should be 'brave °after I \lie to ,you //Well, „what's the `use? // What's the 'use of °going to `sleep?// Even if I `can't go to ,sleep }^ after go to ,sleep } there is `waking 'up and `dreaming / and\ 'getting ,up\ `bathing, `eating, °going `out and going\ 'where shall I ,go?//*

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Героиня пытается быть сильной. Но мысль о расставании съедает ее. Дни превращаются для нее в серые будни, с одним и тем же распорядком дня.

*Интонационные особенности диктеты.* Сочетание среднего ровного тона и низкого нисходящего в сочетании с низкой ступенчатой шкалой, а также паузы hesitation и

психологические паузы передают возрастание душевного напряжения героини, ее желание убедить партнера, что она действительно в силах пережить трагедию расставания.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема характеризуется *содержательно-подтекстовой информацией*, так как за текстом скрывается личная драма женщины. *Композиционная структура* соответствует схеме: *положение (I am not ill) – изложение – обобщение (I should be brave)*. *Связность* текста осуществляется за счет: ключевых слов (*clear, cold, empty*); повторов с использованием членов парадигмы словоизменения (*I am not, I should be brave, I lie*); однородных членов (*clear, cold, empty*); параллельных конструкций (*I am not – Everything is clear – I should be*). Женщина уверяет своего возлюбленного в том, что она не больна - *тематико-смысловой центр* данной диктемы (*I am not ill*) - и у нее нет лихорадки. Ее ум ясен и холоден, она осознает, что должна быть мужественной и сильной – *эмоционально-экспрессивный участок* данного высказывания (*Everything's very clear if it wasn't only so clear, clear, cold and empty, oh, there is no solution*). *Номинативная функция* – убеждение партнера, что героиня здорова и чувствует себя хорошо, а, в действительности, актриса с трудом держится – *предикативная функция*. Для несчастной женщины остается один выход – сон, потому что во сне не испытываешь боли и разочарования. Сон – это способ уйти от реальности, которая стала для героини просто невыносимой: *even if I can't go to sleep after going to sleep there is waking up and dreaming and getting up, bathing, eating, going out and going where shall I go?*- *эмоционально-экспрессивный участок* данной диктемы. Женщина находится на грани нервного срыва. Об этом она говорит любимому.

### **Диктема №12.**

*But I've never had anything to >live for {but you|| No, I tell you| I don't >need anyone|| And dist'ractions| I'll> tell you something| it's 'not very po\etical but| it' is true|| Since 'that 'night you >told me| the >only| dist'ractions being at the ,dentist {when he 'touched the ,nerve }A lone | A lone! ||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Мужчина был для героини смыслом жизни до момента расставания. Осознание этой ситуации наносит женщине глубокую душевную и физическую травму.

*Интонационные особенности диктемы.* Преобладание высокого нисходящего тона в завершении в сочетании с широким диапазоном звучания, паузы хезитации и психологические паузы в речи героини акцентируют внимание зрителя на переживаниях несчастной женщины и передают те неистовые эмоции, которые ею овладели: безысходность, потерянности, безразличие к жизни – вот что испытывает женщина.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Она не знает, что делать и куда идти, ведь до



этого момента ее жизнь и все ее действия были связаны с любимым: *But I've never had anything to live for but you* – тематико-смысловый центр данной диктемы. Композиция соответствует схеме: *положение (what's the use of going to sleep) – изложение – обобщение (alone)*. Связность текста характеризуется наличием *ключевых слов (use, dreaming, waking up, live for, distractions, alone)*, однородных членов предложения (*there is waking up and dreaming and getting up, bathing, eating, going out and going*), параллельных конструкций (*even if- but I've- no, I tell you – since that*), повторов с использованием членов парадигмы словоизменения (*I can't, where shall I go, I've never, I tell*), лексических повторов (*waking up, getting up, tell, told, distractions, alone*). Все перечисленные характеристики служат для эмфатического усиления и несут эмоционально-модальную окраску высказывания. Данная диктема содержит *содержательно-фактуальную и содержательно-концептуальную информацию*, так как за фактами зритель видит страдания героини. *Номинативная* функция – героиня объясняет пользу сна в сложившейся ситуации, потому что реальность для нее словно оголенный нерв – *предикативная* функция.

### Диктема №13.

*Julius|| 'Yes, he is here|| I want to make a / fuss of him} to stroke him} near him} He is quite a different dog} I am quite afraid of him|| But I understand him too well} he loves you | you don't come to me anymore} and he thinks it's >my fault|| No, don't think about it ||No, please darling> plea} I >did}*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Чтобы сменить тему, мужчина спрашивает героиню о своей собаке, которая теперь живет у нее. Пес очень скучает по своему хозяину, так как мужчина уже не появится в доме женщины, и она обвиняет себя в этом.

*Интонационные особенности диктемы.* Превалирование низкого нисходящего тона говорит о категоричности героини, ее уверенности в своих словах. Динамичность и ритмичность высказывания осуществляется за счет высокого нисходящего тона в сочетании с широким диапазоном, передающим волнение героини (когда женщина говорит о том, что тоску собаки по хозяину она понимает как никто, поскольку пес и героиня любят одного мужчину: *but I understand him too well he loves you*), среднего ровного тона, передающего ее относительное спокойствие (героиня винит во всем только себя: *it's my fault*) и за счет скорости произнесения ключевой фразы: героиня словно не хочет верить в то, что мужчина уже никогда не появится на пороге ее дома, поэтому она произносит ее достаточно быстро: *you don't come to me anymore...* В высказывании преобладают сверхдолгие синтаксические паузы, передающие волнение героини, а также свидетельствующие о том, что женщине необходимо время, чтобы осознать и принять сложившуюся ситуацию.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема характеризуется

содержательно-фактуальной информацией, так как женщина приводит факты о том, что пес рядом с ней, что он сильно изменился с тех пор, как не видел хозяина и героиня боится приблизиться к нему, о том, что она и собака скучают по нему, что возлюбленный уже не придет к героине никогда. *Ключевые слова* (*a different dog, understand, loves, don't come*), *лексико-грамматические средства*: повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*Julius, yes, is, fuss, understand, loves, think, please*), лексический повтор слов (*he, him, I, my*), цепная связь предложений (*he is / I want / he is / I am*) обеспечивают *связность* высказывания. *Композиция* соответствует схеме: *положение* (*he is here*) – *изложение* (*he loves you*) – *обобщение* (*it's my fault*). *Тематико-смысловый центр* заложен в предложении, где героиня описывает поведение и характер пса, что он стал совсем другим (*he is quite a different dog*), объясняя тем самым суть происходящего – здесь прослеживается *номинативная* функция диктемы. Несчастной женщине требуется время на осознание сложившейся ситуации – в этом заключается *предикативная* функция данной диктемы.

#### Диктема №14.

*Ha 'llo!} Ha 'llo!} Oh, 'please get ,off the ,line|| 'No, no, no}you're inter 'rupted the >private/ >no, madam} we are 'not 'trying to be ,interesting / 'all I >wanted for you / to get 'off the ,line / please} Well, if 'you 'think we are so ri 'diculous} 'why are you 'wasting your 'time 'listening / Ins 'ead of 'hanging 'up?||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* И вновь на линии происходят помехи, слышится другой женский голос. Героиня просит женщину повесить трубку, так как она «вклинилась» в их разговор. В ответ на просьбу героини, незнакомка обвиняет их в нелепости ситуации.

*Интонационные особенности диктемы.* Преобладание высокого нисходящего тона в сочетании со скользящей шкалой, а также наличие низкого нисходящего тона в сочетании со скользящей шкалой и частые паузы говорят о волнении женщины, о ее нежелании вести затянувшийся спор по поводу помех на телефонной линии.

*Текстообразующие единицы диктемы.* *Тематико-смысловый центр* выражен в предложении, где актриса просит повесить трубку: *all I wanted for you to get off the line, please*. *Эмоционально экспрессивный участок* данной диктемы содержится в конце высказывания, когда героиня уже не в силах терпеть сложившуюся ситуацию: *why are you wasting your time listening instead of hanging up?* *Связность* диктемы обеспечивается за счет *ключевых слов* (*get off the line, interrupted, hanging up*) и *лексико-грамматических средств*: повтора, основанного на дистрибуционной близости слов (*get, interrupted, private, trying, intresting, wanted, ridiculous, wasting, time*– ярко выраженный звук [t] словно скандирует, придает высказыванию ритмичность, выражая настойчивость и просьбу героини повесить трубку), цепная связь

предложений (*you are / we are / I wanted / you think / we are / why are you*). Диктема содержит *содержательно-фактуальную* информацию и соответствует *рамочной композиционной схеме*: начинается высказывание с просьбы повесить трубку (*please, get off*) и заканчивается этим же предложением (*instead of hanging up*). Помехи на телефонной линии – это *номинативная* функция диктемы – заставляют актрису нервничать и переживать – *предикативная* функция.

### Диктема №15.

'Oh, *daring!* Oh, my / oh, my /lover/ 'No, no 'she 'rang >off / 'right after she 'made us /After 'my 'nasty re>mark || 'oh, you're up>set ||But 'don't let the ,stupid ,woman like ,that up, set you|| Oh, she doesn't 'know you/ >she/she 'thinks you are like 'others .men || >No, my dar /But >guilty? / 'guilty about >what? || 'How /naïve you ,are||

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Разговор вновь продолжается. Женщина убеждает возлюбленного, что незнакомка сама должна повесить трубку после такого грубого замечания по их адресу. Следовательно, *номинативная функция* диктемы – это помехи на телефонной линии. Мужчина расстраивается и переживает, что о нем плохо подумали, но героиня утешает и успокаивает его, говоря о том, что та женщина не знает какой замечательный ее возлюбленный - он не такой, как все.

*Интонационные особенности диктемы.* Героиня пытается быть спокойной и не воспринимать случившееся как трагедию. Ее голос звучит относительно ровно и мягко: об этом свидетельствует преобладание среднего ровного тона в завершении высказывания: *Oh, she doesn't 'know you*/, произнесенного с высоким нисходящим тоном в пределах широкого диапазона звучания, интонационно подтверждает, что героиня восхищается своим мужчиной и дорожит им. Но паузы хезитации все-таки выдают волнение героини: *Oh, my / oh, my /lover/ she/ she 'thinks*.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Экспрессивно- эмоциональный участок выражен предложением, где женщина говорит о том, что ее возлюбленный порядочный и великодушный человек: *oh, she doesn't know you*. *Связность* высказывания обеспечивают *ключевые слова* (*rang off, stupid woman, naïve, matter*) и *лексико-грамматические средства*: цепная связь предложений, начинающихся с междометия *oh* (*oh, darling/ oh, you are upset/ oh, she doesn't know you*), лексический повтор слов (*darling, lover, upset, rang off, listen*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*darling, made, after, guilty, let, matter, doesn't*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*she rang off, she doesn't, she thinks*). *Композиция* соответствует схеме: *положение* (*no, no she rang off*) – *изложение* (*she thinks you are like the other men*) – *обобщение* (*well, let her listen it isn't matter*). Данная диктема характеризуется *содержательно-фактуальной* и *содержательно-концептуальной*

*информацией*, так как за фактами скрывается смысл происходящего: героине все равно, что думают другие, так как есть только ее возлюбленный и она сама, а что находится за пределами их отношений ее особо не волнует: *well, let her listen it doesn't matter* – именно в этом предложении сосредоточен *тематико-смысловый центр* и *предикативная функция* диктемы.

### Диктема №16.

>No/ >listen / the >other/ >What?/ 'No, >no/ Well, 'let her /listen/ it's not ,matter / and the 'other day I 'met that 'woman whose 'name be>gins with / >With T/ >Yes/ "T", ,G.T. / well, she >asked ,me / if you had a >brother / and if it was his marriage / to 'be an>nounced || 'All the >truth, of ,course||A 'look of ,sympathy|| But I 'didn't 'waste much >time with her/ I >said /I had >guests at ,home/

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Затем героиня сообщает мужчине, что она встретила знакомую и та поинтересовалась, нет ли у него брата, о свадьбе которого сообщалось в прессе. По словам героини, на нее смотрели с чувством сожаления. Зритель снова восхищается мужеством женщины, ее стойкости. Слышать от знакомых о предстоящей свадьбе и ощущать на себе взгляды, полные сочувствия – это психологическое и моральное противостояние. Кроме того, героиня еще приходится пересказывать данную ситуацию возлюбленному, заново переживая в душе эти эмоции.

*Интонационные особенности диктемы.* Героиня говорит относительно спокойным тоном: ровный тон среднего уровня свидетельствует об этом. Каково должно быть самообладание у несчастной влюбленной женщины! Зритель не может этого не понимать и не сопереживать героине. Несмотря на всю силу своего духа, женщина волнуется, ей очень неприятно об этом говорить, и она понимает трагедию сложившейся ситуации, осознает, в каком свете она предстает сама перед собой: *a look of sympathy*. Данное предложение произнесено четко, ясно, спокойно и категорично – никаких эмоций, только легкая усмешка – и все встает на свои места. В начале высказывания и в конце наблюдаются частые паузы, а также преобладание скользящей шкалы в сочетании с ровным терминальным тоном в завершении фразы, свидетельствующие о волнении женщины.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Диктема характеризуется *содержательно-фактуальной и содержательно-подтекстовой информацией*, так как за фактами скрываются переживания героини, ей неприятна встреча с людьми, которым интересна ее личная жизнь других людей: *But I didn't waste much time with her*. В этом предложении содержится *тематико-смысловый центр*, определяющий суть событий. *Связность* диктемы происходит за счет *ключевых слов* (*marriage, sympathy, waste, drop, a single minute of hours*) и *лексико-грамматических средств*: лексические повторы (*woman, she, lose, waste*), повтор, основанный

на дистрибуционной близости слов (*the other, that, begins, announced, waste, truth, simpler, lose, single* – звук [s] выступает как раздражающий фактор и проникает словно во все щели раненой души героини), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (I met / I have gradually). *Композиция* диктемы определяется схемой: *положение (the other day I met) – изложение (all the truth) – обобщение (I didn't want to lose)*. *Номинативная функция* диктемы может быть определена как нежелательная встреча со знакомой, с которой не хочется терять ни малейшей секунды своего времени. Разговор с нею для героини был неприятен и оставил неприятный осадок в ее душе – в этом заключается *предикативная функция* диктемы.

### Диктема №17.

>Oh, ,darling! / It's ,simplier/ than >that/ 'people 'hate 'being ,dropped/ and I have 'gradually 'dropped ,everybody / because I 'didn't want to 'lose a †single 'minute of \,hours to,gether// 'No, >no, darling /No, you 'must be ,fair// 'People 'couldn't under °stand our position// >Peo / Oh, 'people either love each °other / or \hate each ,other// Yes, I `give one 'quick look and / you'll `never make them understand ,certain /things// \, No/ Oh, you'd `better be like `me / `don't `give it >damp//> Oh / Oh, \nothing ,darling> nothing/

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Героиня вновь продолжает оправдывать своего возлюбленного, говоря, что не многие могут понять их отношения. Женщина советует мужчине не воспринимать обвинения и осуждение людей, относиться к этому спокойно.

*Интонационные особенности диктемы.* Из интонационной разметки видно, что во фразах диктемы преобладает средний ровный тон, паузы синтаксические и синтагматические – голос героини звучит ровно и спокойно, только пауза хезитации (*peo...*) и скользящая шкала передают волнение женщины.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Диктема содержит *содержательно-фактуальную* и *содержательно-концептуальную* информацию, так как за фактами кроется идея о том, что любовь может быть разной и у каждого она своя, поэтому не стоит обращать внимание на то, что говорят другие – это героиня и пытается донести до любимого. *Связность* высказывания характеризуют *ключевые слова* (*fair, understand, love, hate*) и *лексико-грамматические средства*: повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*darling, mustbe, people, couldn't, understand, position, give, look, make, better* – наличие звонких согласных словно скандирует позитив и хороший настрой героини, который она хочет передать своему мужчине), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*you must be / you'll / you'd better*). *Композиция* соответствует *рамочной схеме*: начинается высказывание с предложения *No, no, darling* и заканчивается ею же (*Oh, nothing, darling*). *Тематико-смысловый центр* содержится в предложении, где актриса пытается внушить мужчине, что людей очень сложно заставить

понять чужие отношения: *you'll never make them understand certain things*. Номинативная функция диктемы – рассуждение об отношениях, которое героине дается нелегко, хотя она и старается скрыть это – в этом заключается *предикативная функция*.

### Диктема №18.

*but I >talk it / >talk it / I 'think we were >back / as we were be >fore / and 'suddenly the 'truth ,hits me // \ No / oh, >no / because be fore we could `see each ,other / > Yes / we could 'do 'crazy >things / could for 'get our >promises / and you could con 'vince me that you >loved me / with a >kiss / and a >hug // One `look could change `everything / \ yes / but \this / with 'this ma `chine / what is finished / is 'finished for \good // \ Oh / 'no \no, ,darling / don't \worry //*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Так долго длится этот разговор, что женщина окунается снова в прошлое, где они вдвоем, наслаждаются присутствием друг друга, совершают безумные поступки, любят, обнимаются. Тогда было достаточно лишь одного взгляда, чтобы все становилось ясно. Но реальность вновь возвращает героиню в настоящее, где есть только телефон, который не может передать всю силу того единственного взгляда. Что кончено, то кончено.

*Интонационные особенности диктемы.* Примечателен тот факт, что высоким нисходящим тоном, выражающим заинтересованность и активное участие партнера в происходящем, женщина произносит те фразы, которые определяют ценность присутствия партнера рядом, и героиня тоскует по нему, по тем временам: *before we could see each other / one look could change everything*. Остальные реплики оформлены средним ровным тоном: да, они дурачились, обнимались, целовались, но видеть глаза любимого и смотреть в них для героини намного важнее, так как теперь больше такой возможности не предвидится. Практически равное соотношение синтаксических пауз и синтагматических свидетельствуют о состоянии актрисы, находящейся между волнением и стремлением быть спокойной.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Данная диктема содержит *содержательно-фактуальную и содержательно-концептуальную* информацию, так как за фактами скрывается идея о невозвратимости прошлого. *Тематико-смысловой центр* находится в начале высказывания, где женщина понимает, что реальность неизбежна и бессмысленно пытаться вернуть прошлое: *suddenly the truth hurts me*. *Связность* диктемы осуществляется за счет *ключевых слов (back, before, see, look) и лексико-грамматических средств*: лексические повторы (*we were, back, before, finished*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*we were / we could*), однородные члены предложения (*we could do / forget / convince*). *Композиция* соответствует схеме: *положение (I think we were back) – изложение (one look could change everything) – обобщение (what is finished is finished for good)*. Воспоминания, определяющие

номинативную функцию диктемы, говорят о том, что прошлого не вернуть, а настоящее для героини принимать тяжело, в этом состоит предикативная функция диктемы.

### Диктема №19.

*One 'doesn't 'try to com 'mit 'suicide >twice | but per 'haps I'll 'try to >sleep || No, I 'couldn't 'buy a ,gun|| Do you 'see me 'going to a ,shop| ,buying a ,gun?|| 'Where would I find strength to in 'vent my >story, my poor ,darling|| >Yes |>none|| 'May be I ,should have ,had|*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Мужчина переживает за героиню и надеется, что она больше не будет сводить счеты с жизнью. Женщина успокаивает его.

*Интонационные особенности диктемы.* В данной диктеме наблюдается преобладание ровной скользящей шкалы в сочетании с ровным средним тоном в завершении фразы, что свидетельствует о крайне эмоциональном и напряженном состоянии героини. Но затем женщина берет себя в руки, справляется с переживаниями, и ее голос звучит убедительно, речь становится спокойной, о чем свидетельствует наличие сверхдолгих синтаксических пауз. Во время продолжительных пауз героиня пытается выиграть время, чтобы внутренне справиться с эмоциями.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Тематико-смысловый центр находится в начале диктемы, где героиня успокаивает партнера и просит не беспокоиться о ней: *Oh, darling, don't worry. One doesn't try to commit suicide twice.* Связность высказывания реализуется за счет ключевых слов (*don't worry, suicide, gun, strength*) и лексико-грамматических средств: лексические повторы (*try, gun, buy*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*I'll try, I couldn't, I should have had*), последовательность вопросительных предложений (*do you see...? / where would I find?*), обеспечивающих ритмичность речи героини. Композиция соответствует схеме: положение (*don't worry*) – изложение (*I couldn't buy a gun*) – обобщение (*where would I find the strength..?*). Диктема характеризуется *содержательно-концептуальной* информацией, которая заключается в том, что героиня обещает не предпринимать попыток суицида. Напоминание о суициде – это *номинативная функция* диктемы; но этот факт женщина воспринимает эмоционально и болезненно – это *предикативная функция* диктемы.

### Диктема №20.

*There are 'times when 'lies are 'useful|sup>posing |sup>posing that |that you were 'lying to me to make our 'parting less 'painful|| No, ,no, ,darling|I didn't ,say that you were ,lying|I >said | ,if you were ,lying |' if, for e'xample| you were 'not at >home| and you >told me| >No| 'no, no, ,no, >darling| > dar| But I be 'lieve you, ,dear|I 'didn't mean to ,say| that I ,didn't be 'lieve you| Oh, 'why are you ,cross?|| 'Yes, you are 'speaking quite 'angrily to ,me|| No, but 'all what I 'meant to*

'say >was that / 'if you were 'lying to me out of 'kindness / and I 'knew it / and I would 'love you °all the 'more|| >Darling/

*Коммуникативная ситуация диктемы.* Женщине не дает покоя мысль о том, что любимый не признается ей, откуда он звонит. Героиня думает, что мужчина жалеет ее и не хочет приносить ей страдания. Зритель понимает, что если он сообщит, что звонит из того отеля, в котором они вместе любили проводить время, мужчина причинит женщине душевную боль. Но героиня ждет от него признания и плавно подводит разговор к этой теме. Но партнер воспринимает этот намек агрессивно, он раздражается и бросает трубку.

*Интонационные особенности диктемы.* Практически равное соотношение высокого нисходящего тона и среднего ровного тона придает высказыванию ритмичность и энергичность. Наличие односложного высокого предтакта объясняется высокой экспрессивностью и эмоциональностью речи героини: чтобы избежать ссоры, женщина очень робко и аккуратно, о чем свидетельствуют частые паузы хезитации, пытается донести до сознания партнера то, что она ценит его заботу о ней. Зритель слышит, что в голосе героини звучит надежда на то, что мужчина все-таки признается ей в любви, что он догадается сказать ей эти три заветных слова «я тебя люблю» на прощание.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Тематико-смысловый центр представлен в начале диктемы и выражает первые попытки героини завести данный разговор: *there are times when lies are useful*. Ключевые слова (*lies, useful, kindness, love*) и лексико-грамматические средства: лексические повторы (*lies, lying, lie*), повторение одинаковых грамматических конструкций (*you were lying*), повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*I didn't say, I believe you, I would love*), цепная связь предложений (*I didn't say, I said, I believe you, I didn't mean, I meant to say*) обеспечивают связность высказывания. Композиция соответствует схеме: *положение (there are times...)* – *изложение (I said if you were lying)* – *обобщение (I would love you all the more)*. Диктема содержит *содержательно - подтекстовую* информацию, так как в словах героини сквозит правда, которую мужчина скрывает. Таким образом, *номинативная функция* диктемы - ложь во спасение, только сама героиня не знает, нужна ей эта правда или нет, хочет она ее слышать или отдаст предпочтение обманутым надеждам - *предикативная функция*.

### Диктема №21.

Ha'lo! / Ha'lo! Ha'lo! / 'Oh, my >God / > God / 'make him °call me 'again|| \God, / 'make him call me >again|| \God, 'make him 'call me a>gain|| \God / 'make him 'call me a>gain || >Hallo! >Yes, ,darling} 'yes, we >were| 'Listen! I was °just 'trying to exp>lain} that 'if you were lying to me 'out of ,kindness / and I \noticed it that I would be 'only \fonder ,of you||| \, yes | Of \course | you are \crazy||



*Коммуникативная ситуация диктеты.* И вот в трубке короткие гудки. Героиня уже сожалеет о случившемся, она боится, что любимый не перезвонит. У нее начинается истерика. Словно в забытьи, женщина умоляет Господа, чтобы ее возлюбленный позвонил. Звонок. Боясь, что связь может прерваться, несчастная женщина на одном дыхании объясняет мужчине, что она имела в виду.

*Интонационные особенности диктеты.* Голос актрисы звучит уже более категорично и убедительно, о чем свидетельствует преобладание низкого нисходящего тона, речь ее ровная и быстрая, синтагматические паузы короткие: она потеряла надежду на признание в любви, сейчас ее задача – просто убедить партнера и успокоить его в том, что причиной расставания является она сама.

*Текстообразующие единицы диктеты.* Диктета характеризуется *содержательно-концептуальной* информацией, смысл которой отражен во фразе, где героиня признается, что ложь во спасение со стороны мужчины она воспринимает как его заботу о ней: *I was °just 'trying to explain that 'if you were lying to me 'out of kindness } and I noticed it that I would 'only feel fonder ,of you///* Также данная фраза одновременно является и *тематико-смысловым* центром и *эмоционально-экспрессивным* участком диктеты. *Связность* диктеты осуществляется за счет *ключевых слов* (*listen, fell, crazy*) и *лексико-грамматических средств*: однородные члены предложения (*I was just trying, noticed, would feel*), лексические повторы (*darling, you, my love*). *Номинативная функция* – попытка объясниться, которая дается актрисе нелегко – *предикативная функция*.

#### **Диктета №22.**

*'My love | my 'dear >love// 'I 'have the wire a,round my neck ,now}your voice's a,round my neck || 'yes, I 'know we must ,be } I 'shan't have the courage// Yes, I } 'better 'slowly | and 'hundreds of years 'people will find our >bones || I 'couldn't ring up | No, I ,couldn't ever } >no ,darling// I >know it is } it is 'more 'painful for 'you than for ,me//*

*Коммуникативная ситуация диктеты.* Что происходит дальше? Героиня обматывает телефонный провод вокруг своей шеи: голос любимого окутывает ее.

*Интонационные особенности диктеты.* Голос актрисы звучит спокойно, в нем чувствуется усталость. Эмоции уже не такие бурные, она словно истощена, о чем свидетельствует низкий нисходящий тон в ее речи, которая становится размеренной и внятной, о чем свидетельствуют сверхдолгие синтаксические паузы и краткие синтагматические паузы.

*Текстообразующие единицы диктеты.* *Тематико-смысловый центр*, выражая одновременно *предикативную функцию* диктеты, заложен в предложении, где героиня признается, что у нее никогда не хватит мужества повесить трубку, тем самым лишив себя

присутствия голоса любимого: *I shall never have the courage*. Связность диктемы осуществляется за счет *ключевых слов* (*voice, neck, courage*) и *лексико-грамматических средств*: лексические повторы (*voice, around, neck*), цепная связь предложений и повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*I have the wire... I know.... I shall... I couldn't*). Диктема обладает *содержательно-концептуальной* информацией, так как идея высказывания – наслаждаться голосом любимого. *Номинативная функция* диктемы - момент прощания, который для героини становится непреодолимым: у женщины не хватает мужества сделать это – *предикативная функция*.

### Диктема №23.

*No | ,no| no|| Lutuki | >oh, darling} if you are 'going to be in Lutuki} to 'morrow 'night} would you 'please >not } >that is } 'please don't 'go to the 'same 'hotel where we 'used to ,go| be>cause } 'things I 'can't i 'magine don't >exist| they 'exist >in a } 'sort of >vague >that} that 'hurt >less|| Do you under'stand?|| \Thank you||*

*Коммуникативная ситуация диктемы*. Но вечно разговор продолжаться не может. Героиня просит мужчину о том, чтобы он со своей возлюбленной не останавливался в том отеле, в котором они любили проводить время и с которым у женщины связаны теплые воспоминания о их совместном пребывании там.

*Интонационные особенности диктемы*. Высокий восходящий тон, которым оформлена фраза: *Lutuki*, передает удивление героини и задумчивость, так как мужчина со своей любимой собираются завтра ехать в Лютуки, куда героиня с возлюбленным тоже ездили; она находится в растерянности, об этом также свидетельствуют краткие синтагматические паузы. Средний ровный тон в сочетании со скользящей ровной шкалой говорит об эмоциональном состоянии женщины, о том, что данный факт ей неприятен. Сочетание данных тонов, а также обилие кратких и долгих синтагматических пауз придают речи героини неровный ритм, соответствующий ее внутреннему состоянию. Стараясь понять, как воспринял ее желание партнер, она робко его переспрашивает (*do you understand?*)

*Текстообразующие единицы диктемы*. Диктема обладает *содержательно-фактуальной* и *содержательно-концептуальной* информацией, с преобладанием последней. Разговор о Лютуки – *номинативная функция* диктемы – причиняет лишнюю душевную боль героине – *предикативная функция*. *Тематико-смысловый* центр находится в начале высказывания и представлен односоставным предложением: *Lutuki*. Связность диктемы осуществляется благодаря *ключевым словам* (*Lutuki, the same hotel, vague place*) и *лексико-грамматическим средствам*: лексические повторы (*please, go, exist*), повтор, основанный на дистрибуционной близости слов (*darling, going, they, the same, that, do, understand* – звонкие согласные придают

высказыванию героини звучность и настойчивость в выражении просьбы). *Композиция* представлена схемой: *положение* (*if you are going to be in Lutuki*) – *изложение* (*I can't imagine*) – *обобщение* (*do you understand*). Конечно, для несчастной женщины очень важно, чтобы любимый сдержал обещание, и выполнил, таким образом, последнюю просьбу бывшей возлюбленной перед их расставанием.

#### **Диктема №24.**

*I \love you|| >Yes, \what> there \>there\I >didn't \I was 'going to 'say "until to,morrow"||  
'Silly \habits \I \doubt it|| oh, you 'never >know|| It's \better\ 'ever so much \better|| 'My >darling |  
my \beautiful ,darling|| 'Yes, I am \brave \be ,quick | 'Hang ,up| >Quick| 'break >off| 'I \love you |  
I \love you| I \love you| I \love you| I \love you| T \love you||*

*Коммуникативная ситуация диктемы.* И вот наступает момент прощания. По привычке она хотела сказать ему «до завтра»...

*Интонационные особенности диктемы.* Голос героини звучит отстраненно, он наполнен горечью и трагедией, словно для нее закончилась жизнь. Речь ее кажется ровной, спокойной, лишенной эмоций. Сцена переполнена трагизмом. Зритель чувствует, что героиня словно умирает. Душа и тело ее распяты и оголены. Но женщина уверена в одном: она все равно любит его, несмотря ни на что. Интонационный рисунок последних слов героини характеризуется низким нисходящим тоном.

*Текстообразующие единицы диктемы.* Диктема характеризуется *содержательно-концептуальной* информацией: героиня свою любовь будет хранить вечно. *Связность* высказывания обеспечивается за счет *ключевых слов* (*love, darling*) и *лексико-грамматических средств*: лексический повтор слов (*love, better, yes*), цепная связь предложений, повтор с использованием членов парадигмы словоизменения (*I didn't, I was going, I doubt, I am brave*). *Тематико-смысловый центр* находится в конце высказывания и представлен предложением, где женщина просит возлюбленного поторопиться прервать их совместный телефонный разговор, так как у нее не хватает на это мужества: *Yes, I am brave, be quick*. *Номинативная функция* диктемы – последние слова, последние минуты, когда она слышит его голос, расставание, которое убивает героиню – *предикативная функция*. *Композиция* содержит *рамочную структуру*, что в данном случае является символичным: любовь, безумная любовь, сожгла сердце женщины и превратила его в пепел. Начинается и заканчивается данная диктема словами *I love you*. Вот он, финал тех счастливых лет, которые она провела с мужчиной своей мечты и который так безжалостно эту мечту разрушил и убил. Реальность оказалась жестокой, а любовь – одержимой.

Таким образом, диктемный подход к анализу интонационных особенностей

сценического монолога подтвердил, что интонация и ее компоненты выполняют как стилистическую функцию, так и риторическую функцию в сценическом монологе. Интонация определяет риторическую направленность сценического монолога: принцип уместности и целесообразности, т.е. участвует в реализации риторической аргументации. Высказывание-тезис героини (*It's all my fault*), заключающее в себе всю суть происходящего и основной замысел автора пьесы, является более ярко-выраженным и интонационно маркированным по отношению к высказываниям-аргументам. В результате, положение *высказывания-тезиса* является доминантным и выполняет основную цель риторического дискурса – *убеждение и воздействие* (на протяжении всего монолога героиня пытается убедить партнера, а соответственно и зрителя, в том, что в их разрыве он не виноват). Убеждение происходит на эмоциональном уровне, а воздействие как на партнера, так и на зрителя, осуществляется за счет определенных интонационных техник, которые героиня применяет для достижения своей цели: выдвигание на первый план главного тезиса в высказывании, пословное и послоговое акцентирование, контрастивное использование тонов, резкое изменение темпа, увеличение длительности пауз и другие. В результате использования данных интонационных техник в звучащем тексте образуются интонационно маркированные слова, словосочетания, определяющие информационную основу и посыл высказывания. Выделение одних единиц текста на фоне других также обеспечивает динамику сценического монолога как риторического дискурса в плане реализации информации и обеспечения взаимодействия актера и зрителя. Звучащий текст сценической речи создается в процессе риторической коммуникации, в основе которой лежат принципы целесообразности и уместности. В связи с этим автор произведения осуществляет выбор определенных риторических дискурсивных стратегий, под которыми, вслед за Е.Л. Фрейдиной, понимается «...совокупность запланированных ходов, способствующих оптимальной реализации замысла оратора в процессе его взаимодействия с аудиторией» (в рамках настоящего исследования – это взаимодействие актера и зрителя). Анализ интонационной организации сценического монолога в рамках риторики позволил расширить и обобщить представления о роли суперсегментных фонетических единиц и собственно интонации в звучащем тексте. Исследование показало, что риторическая значимость интонации заключается в том, что она способствует окончательному воплощению и реализации замысла актера и автора произведения (а также режиссера-постановщика) в непосредственном взаимодействии со зрителем в условиях этоса. Свидетельством данного вывода также является тот факт, как отметили эксперты, что слуховое восприятие первой части монолога героини не совпадает с визуальным восприятием, т.е. прослеживается несоответствие между интонацией и лексико-грамматическими средствами. И только тогда, когда героиня понимает, что ситуацию не изменить, слуховое и визуальное восприятие второй и третьей

частей монолога соответствуют содержанию коммуникативной ситуации. Таким образом, среди множества функций интонации, именно воздействующая и коммуникативная функции проявляются наиболее ярко и имеют первостепенное значение в реализации устного сценического монолога как вида риторического дискурса.

### ВЫВОДЫ по Главе III

— Риторический, стилистический и диктемный подходы к изучению интонации сценического монолога обеспечивают целостное и систематизированное представление о комплексном характере риторической функции интонации в звучащем сценическом монологе. Реализация риторической функции сценического монолога осуществляется за счет комплекса следующих второстепенных функций по отношению к главной, риторической функции: *воздействующая, эмоционально-модальная, экспрессивная, контактная, организующая, стилеобразующая, идентифицирующая* (Е.В. Фрейдина, 2005). Воздействующая функция интонации анализируемого сценического монолога определяется наличием ведущей интонационной диктемной модели.

— *Эмоционально-модальная* функция помогает слушателю правильно интерпретировать интонацию речи героини в соответствии со сложившейся коммуникативной ситуацией. *Экспрессивная* функция интонации в речи героини выражает ее эмоциональное состояние, и характеризуется особыми интонационными характеристиками - тембральными, темпоральными, громкостными и т.д. *Контактная* функция интонации, обладающая прагматической направленностью, устанавливает коммуникативную связь как между героями, так и между персонажем и зрителем, благодаря преднамеренному использованию интонационно маркированных знаков и определенных модуляций речевого голоса в конкретной коммуникативной ситуации. Так, героиня, чувствуя конфликтные моменты, старается их сгладить, используя в речи средний ровный тон в сочетании с мягким тембральным звучанием. *Организирующая* функция - способность интонационных средств организовывать речевой поток на формально-структурном уровне (членение) и на содержательном уровне (смысловое членение). Реализация организующей функции направлена на оптимизацию процесса передачи информации [Тихонова 2004]. *Стилеобразующая* функция интонации в сценическом монологе проявляется в рамках паузального членения, соотношения видов пауз, ритмической и темпоральной организации звучащего дискурса, тембральных характеристик, т.е. она участвует в формировании стиля всего текста. Данная функция оказывает большое влияние на слуховое восприятие звучащего дискурса, облегчая понимание содержания речи. *Идентифицирующая* функция интонации в анализируемом сценическом монологе отражена в особенностях членения речи героини, характере изменения ее голосового тона в пределах интонационной модели, в своеобразии сочетаний интонационных моделей, а также в характеристиках темпа речи героини. Голос героини, его окраска меняется в зависимости от коммуникативной ситуации, от ее прагматической направленности, т.е. речеголосовые характеристики в анализируемом сценическом монологе либо гармонируют с характером и внешностью героини,

либо контрастируют с ними, чтобы более полно раскрыть психологический разлад и трагедию в ее душе. Индивидуальный выбор актером определенных интонационных средств является одним из важных стилеобразующих факторов, поскольку этот выбор обусловлен созданием индивидуального речевого портрета героини, его индивидуальной эстетической интерпретацией в анализируемом сценическом монологе. Анализ показал, что *ведущая второстепенная* функция данного сценического монолога является *функция воздействия*. Примечателен тот факт, что, согласно выводам Е.Л. Фрейдиной (2005), которая исследовала риторическую функцию просодии публичной академической речи, иерархия второстепенных функций, составляющих реализацию риторической функции интонации, в указанном стиле звучащей речи имеет сходную картину в сценическом монологе. Однако основная задача интонации сценического монолога – *воздействовать на зрителя*, на его внутренний чувственный мир, в то время как основная задача интонации публичной академической речи – *организующая функция*, которая обеспечивает реализацию смысловой и логико-композиционной структуры текста.

— *Стилистический* подход к описанию интонационных особенностей в сценическом монологе показал, что интонация является важнейшим стилеобразующим фактором. По результатам исследования, средствами стилизации звучащего дискурса выступают такие параметры, как: делимитация речевого потока, акцентуация ключевых слов, тематико-смысловых центров и экспрессивно-выделенных участков, композиция, а также индивидуальный стиль актера, формирующий различные способы интонационного оформления высказывания. Так, в анализируемом сценическом монологе тематико-смысловые центры располагаются как в начале, так и в середине синтагмы, что свидетельствует об экспрессивно окрашенной речи. Акцентуация ключевых слов в анализируемом сценическом монологе наблюдается как в начале синтагмы, что приводит к созданию интонационной рамочной структуры, придающей речи благозвучность и мелодичность, так и на протяжении всей синтагмы, в результате чего образуются многоцентровые интонационные структуры, создающие впечатление особой эмоциональной речи и сконцентрированности мысли.

— Комплексный анализ языковых средств осуществляется эффективно только на уровне текста, который структурно представляет собой несколько диктем, объединенных между собой единством замысла. Теоретико-экспериментальный анализ показал, что интонационной единицей строя сценического монологического текста является *диктема*, которая обладает всеми *признаками текста*: наличие композиции, языковых средств, обеспечивающих связность высказывания, содержание определенного вида информации, стилистические, фоностилистические и интонационные особенности. *Структура диктемы* как коммуникативной единицы языка находится в прямой зависимости от стратегии и интенции

говорящего. Диктема является когерентной составляющей в структуре сценического монологического текста. Выражая определенную микротему, диктема характеризуется наличием выделенности *ключевых слов*, наличием *тематико-смысловых центров* и *экспрессивно выделенных участков*. Анализируемый сценический монолог характеризуется преобладанием содержательно-концептуальной информации (70%), содержательно-фактуальная составила 20%, а содержательно-подтекстовая – 10%. Анализ сценического монолога позволил выделить наличие вариативности диктемных интонационных моделей (18). Ниже приведена сводная таблица (Таблица №7) диктемных интонационных моделей в сценическом монологе.

Таблица №7

*Диктемные интонационные модели в сценическом монологе*

| <b>№ модели и % соотношение диктемных моделей</b> | <b>Модель</b>  | <b>Значение</b>  |
|---|--|--|
| <b>Модель №1</b><br><br>39%                       | <b><i>Low Pre-Head+(High Head+Mid Level)+Tail</i></b>      | <b><i>сомнение, неуверенность, тревогу</i></b>   |
| <b>Модель №2</b><br><br>36.6%                     | <b><i>Low Pre-Head+ (Stepping Head+Low Fall)+ Tail</i></b> | <b><i>выражает самоуверенность и убедительность</i></b>                                      |
| Модель №3<br><br>10.4 %                           | Low Pre-Head +(Ascending Head+High Fall) +Tail             | упрек, раздражение   |
| Модель №4<br><br>4%                               | Low Pre-Head+ (Ascending Head+ Low Rise) +Tail             | нерешительная просьба, выражение надежды с оттенком мольбы                                   |
| Модель №5<br><br>3.5%                             | Low Pre-Head+ (Stepping Head+High Rise) + Tail             | выражение сомнения (без оттенка осуждения), настойчивая заинтересованность в ответе партнера |
| Модель №6<br><br>2%                               | Low Pre-Head+ Fall-Rise+Tail                               | выражение чувства безысходности и отчаяния   |
| Модель №7<br>1.3%                                 | Low Pre-Head+(Sliding Head+ Mid Level)+Tail                | Эмфатическая модель, выражающая недосказанность с оттенком отчаяния                          |
| Модель №8<br>1.3%                                 | Low Pre-Head+(High Head+ Fall+Rise)+Tail                   | призыв к разумному рассуждению   |



|                     |  |   |
|---------------------|--|---|
| Модель №9<br>0.6%   | High Pre-Head+(High Fall+ Mid Level)+Tail      | настойчивый совет с оттенком увещевания   |
| Модель №10<br>0.3%  | Low Pre-Head+ (Stepping Head+Mid Rise) + Tail  | живое выражение интереса, побуждения к действию   |
| Модель №11<br>0.3%  | Low Pre-Head+(High Head+Mid Fall)+Tail         | уравновешанность, холодность, категоричность  |
| Модель №12<br>0.2%  | High Head + High Fall + Tail                   | эмоциональное раздражение с оттенком обиды  |
| Модель №13<br>0.2%  | Low Pre-Head+ (Stepping Head+High Fall) + Tail | легкое раздражение  |
| Модель №14<br>0.09% | Low Head + Mid Fall + Tail                     | чувство недовольства  |
| Модель №15<br>0.09% | High Head + (High Fall + Low Rise) + Tail      | эмфатическая интонационная модель, выражающая чувство обиды и оскорбленного достоинства |
| Модель №16<br>0.09% | Low Head + Mid Rise + Tail                     | чувство сожаления о том, что невозможно что-либо изменить                               |
| Модель №17<br>0.09% | Low Pre-Head+(High Fall+High Rise)+Tail        | эмфатическое высказывание, выражающее удивление   |
| Модель №18<br>0.09% | Low Rise+Tail                                  | вежливый характер общения   |

Как видно из Таблицы №7, сценический монолог, избранный для интонационного анализа, как риторический дискурс характеризуется двумя ведущими *интонационными моделями диктем*, представляющую собой *сочетание ровной шкалы среднего и низкого уровня в сочетании с ровным завершающим тоном (39%)*, наиболее убедительно передающие намерение говорящего в сценическом монологе. *Специфика мелодического оформления сценического монолога* заключается в преобладании интонационной группы, состоящей из синтагмы ровного тона среднего уровня на предъядерном участке и низкого нисходящего тона в завершении. Первый характеризует эмоционально-экспрессивную речь, а завершающий, или терминальный низкий нисходящий тон, передает эмоции убеждения, подчеркивает финальную законченность мысли, фразы героини.

– Анализ показал, что интонация в сценическом монологе играет большую роль в определении *типа коммуникации, смысловых центров* высказывания, передаче *эмоционально-модальных значений* произносимого текста. Для достижения своей цели (воздействие на партнера) героиня на интонационном уровне прибегает к следующей технике: выдвигание на

первый план главного тезиса в высказывании (*it's my fault*), пословное и послоговое акцентирование, контрастивное использование тона, резкое изменение темпа, увеличение длительности пауз – все это способствует созданию эффекта динамичности и ритмичности речи героини. Таким образом, интонационный строй сценического монолога обеспечивает его композиционную связность и участвует в реализации риторической аргументации.

– Анализ экспериментального материала выявил, что *паузы* в звучащем монологическом высказывании выполняют важную функцию: они вызваны предлагаемыми обстоятельствами и несут эмоционально-модальную окраску. В ходе экспериментально-фонетического исследования были получены следующие результаты: сценический монолог характеризуется наличием таких видов пауз, как: синтаксические (18%), синтагматические (40%), логические (25%), паузы хезитации (7%) и экстралингвистические паузы (10%). Данный факт объясняется жанровой принадлежностью фактического материала. Самый низкий процент принадлежит паузам хезитации, что объясняется риторической направленностью произведения: чтобы убедить партнера, речь должна быть относительно ровной и несбивчивой. В этом и проявляется мастерство и талант актрисы Ингрид Бергман – справиться с волнением, взяв себя в руки, чтобы максимально выполнить свехзадачу высказывания. По длительности всего сценического монолога были представлены сверхкраткие (50-200 мсек), краткие (200-400 мсек), долгие (400-700 мсек) и сверхдолгие (700 мсек) паузы. Практически в равном соотношении находились краткие (49%) и долгие (45%) паузы, сверхкраткие составили 5.7%, а сверхдолгие – 2.7%, что объясняется спецификой исследуемого материала.

– В сценическом монологе преобладает *децентрализованное* фразовое ударение (68%), где наблюдается более тесная смысловая связь между словами, которые выделены на фоне высказывания в равной эмоциональной степени, чтобы оказать влияние на партнера, воздействовать на его чувства. *Централизованное* фразовое ударение, которое характеризуется менее тесной смысловой связью, где ударение сосредоточено на одном слове, составляет 32%. Примечателен тот факт, что централизованное ударение наблюдается в основном в третьей части монолога героини, что объясняется коммуникативной ситуацией: женщина понимает, что возлюбленного уже не вернуть и продолжать бороться за свою любовь нет смысла; поэтому, речь героини, ее интонация, ее голос звучит сравнительно спокойно и менее эмоционально. В *первой части* монолога *фразовое ударение* в основном предвосхищается низким нисходящим тоном (25%), почти в одинаковом соотношении находятся фразы, завершаемые ровным средним тоном (20%) и высоким нисходящим тоном (15%). Именно данное сочетание тонов звучит энергично, оживленно и в тоже время они передают спокойствие и сдержанность речи, что входит в намерения героини, а именно донести до возлюбленного, что у нее все хорошо. Во *второй части* монолога фразовое ударение в большей степени также оформлено низким

нисходящим тоном (32%), а средний ровный тон и высокий нисходящий также находятся почти в равном процентном соотношении – 14% и 19% соответственно. В *третьей части* монолога героиня остается верной своему решению быть сильной и стараться скрыть свои эмоции, о чем свидетельствует высокий процент фраз героини, заканчивающихся низким нисходящим тоном (82%).

– *Ритм* речи героини носит вариативный характер: преобладает простая ритмическая группа (79%), что свидетельствует о простоте и ясности речи. Превалируют фразы с одним ударным слогом (79%), затем следуют фразы с двумя ударными слогами (14.5%), с тремя- 4.8%. Фразы, имеющие четыре ударных слога, составляют 2.3%, пять ударных слогов – 1.3% и семь ударных слогов – 0.6%.

– Аудиторский и акустический анализы показали, что в исследуемом материале *темп* носит вариативный характер: от среднего (*medium*) до быстрого (*fast*) или даже очень быстрого (*very fast*). Данное явление объясняется жанровой принадлежностью анализируемого материала, а также предлагаемыми обстоятельствами. *Быстрый темп* речи героини наблюдается в начале монолога, когда актриса пытается услышать голос любимого среди множества других параллельных голосов на телефонной линии: она напряжена и ей не терпится поговорить с ним. *Средний темп* характерен для тех частей монолога, где героиня описывает свое утро, свой внешний вид, а также, где она предается воспоминаниям о тех днях и событиях, когда она с ним была счастлива. Примечателен тот факт, что фразы, произнесенные именно очень быстрым темпом, несут скрытый подтекст и помогают зрителю, слушателю прочувствовать всю трагедию душевного состояния героини.

– Понижение или повышение *громкости* речи героини зависит от содержания речи, от ее цели и ее коммуникативно-прагматической направленности. В *первой части* монолога *повышение голоса* героини объясняется коммуникативной ситуацией – помехи на телефонной линии, т.е. громкость голоса обусловлена физической составляющей. Средний показатель громкости первой части монолога находится в пределах 50 Дцб. Громкость голоса героини во *второй части* монолога окрашена эмоционально-модальным значением: женщина предается воспоминаниям о счастливых днях, которые она провела вместе со своим возлюбленным. Аудиторы отметили, что голос героини звучит тихо и спокойно. Средний показатель громкости второй части монолога, согласно акустическому анализу, составляет 40-45 Дцб. В *третьей части* монолога героиня находится на грани нервного срыва, она подавлена и разбита. Данное состояние героини, ее внутреннее напряжение выражается на уровне повышения громкости голоса. Аудиторы отметили, что самый громкий участок всего монолога героини представлен именно в третьей части и выражен фразой, где женщина осознает, что она осталась совсем одна: *Alone*. Акустический анализ показал, что громкость данного слова составляет 75 Дцб.

Громкость, таким образом, является определенным индикатором экспрессивности речи.

– *Тембр* в риторике сценического монолога также является важным компонентом интонации. В сценическом монологе тембр рассматривается как категория, которая специально и сознательно конструируется актером для того, чтобы создать более четкое и ясное представление о герое, о его отношении к предлагаемым обстоятельствам, т.е. тембр формирует оценку и восприятие зрителя к происходящим событиям, к героям пьесы, выполняя тем самым оценочно-экспрессивную функцию. Иными словами, речевой голос, по мнению В.Я. Труфановой, несет на себе отпечаток различных индивидуальных особенностей человека: происходит оценка качества голоса, а именно его высоты, диапазона, регистра, громкости и длительности, которые в совокупности создают определенное качество звучания, характеризую тембр голоса, от которого зависит успешность создания положительной установки восприятия информации.

– *Индивидуальные предпочтения* в речи актера проявляются в особенностях отбора, употребления и сочетания общих для всех средств: особенность синтагматического членения речи актером, характер изменения тона в пределах интонационной модели, своеобразие сочетаний интонационных моделей, а также характеристика изменения темпа речи [Труфанова, 2004:198]. Экспрессивность речи, создаваемая тембром, соотносится в сценической речи с ее логическим смыслом, а также с риторической направленностью сценического действия, усиливая воздействие на чувственное восприятие зрителя и его внутреннее ответное слово.

– В звучащем сценическом монологе интонация выполняет важнейшую риторическую функцию эмоционального воздействия, направленного на восприятие сценического действия зрителем. Комплекс внутрипараметровых и межпараметровых интонационных характеристик во взаимодействии с лексико-грамматическими средствами создают законченное звучащее риторическое произведение в избранном жанре речи.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*Основная цель* экспериментально-фонетического исследования заключалась в описании *риторической функции интонации* устного сценического монолога на основе комплексного теоретико-экспериментального анализа звучащего дискурса (на материале английского языка).

Основу методологии настоящего исследования составили: *теория диктемного подхода* к анализу текста, разработанная отечественным ученым профессором Марком Яковлевичем Блохом (1984), *теория просодического строя риторического дискурса*, описанная профессором Еленой Леонидовной Фрейдиной (2005) и *теория просодической организации как стилиобразующего фактора* (на материале сценического и спонтанного монологов), представленная профессором Еленой Васильевной Великой (2010). Данная теоретическая база была применена к анализу риторической функции интонации на материале сценического монолога (монолога-моноспектакля «The Human Voice») с целью раскрытия риторического потенциала звучащего текста как объекта лингвистического исследования.

Вслед за М.Н.Кожиной, риторика определяется в настоящей работе как «теория и практика достижения оптимизации речевого общения, повышение его эффективности посредством целесообразного использования лингвистических...и экстралингвистических средств» (Кожина 2005:29). Под *риторическим дискурсом* в данном исследовании понимается интонационно и композиционно организованный звучащий текст, обладающий сложной архитектурой в диктемном построении текста, где коммуникативно-речевой и коммуникативно-прагматический аспекты реализуются за счет риторических языковых и неязыковых средств. *Текст* определяется как воплощение речетворческого процесса, произведение, состоящее из названия (заголовков) и ряда особых единиц (сверхфразовые единства), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку (Гальперин 2005). Текст является тематически организованным элементом дискурса, т.е. частью коммуникативной системы, коммуникативного процесса.

*Сценический монолог* с точки зрения лингвистики трактуется как звуковая реализация языка художественной литературы на театральной сцене, являющаяся важным выразительным средством актерской игры и ориентированная на устойчивые орфоэпические нормы литературного языка. Иными словами, сценический монолог представляет собой звучащий текст, который относится к *художественному стилю речи* и отличается высокой степенью эмоциональности и экспрессивности. Сценический монолог подразумевает *целенаправленный отбор* автором произведения определенных *лексико-грамматических средств*, которые образуют *тематико-смысловые центры* и *экспрессивно выделенные участки*, являющиеся

выражением главной мысли и тематического содержания всего монолога и имеющие прагматическую и риторическую направленность воздействия на чувства и мысли зрителя. Интонационное оформление тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков обнаруживает вариативность тональных, динамических и временных параметров звучащей речи. Так, для достижения своей цели (воздействие на партнера) героиня на интонационном уровне прибегает к следующей технике: выдвигание на первый план главного тезиса (*it's my fault*), пословное и послоговое акцентирование, контрастивное использование тона, резкое изменение темпа, увеличение длительности пауз – все это способствует созданию эффекта особой динамичности и ритмичности речи героини. Таким образом, *сценический монолог* можно определить как особый вид *риторического дискурса*, представляющий собой интонационно и композиционно организованный звучащий монологический текст, обладающий определенной интонационной оформленностью, а также ярко маркированными коммуникативно-речевыми и коммуникативно-прагматическими характеристиками.

В сценическом монологе *интонация* является важнейшим *лингвистическим* средством воздействия на чувства зрителя. В рамках настоящего исследования, вслед за Г.М. Вишневской (2002), под интонацией понимается «...диалектическое единство тесно взаимодействующих друг с другом и одновременно противопоставленных друг другу наиболее важных супrasegmentных свойств звучащей речи, передающих как смысловое, так и модально-эмоциональное значение высказывания на базе их лексико-грамматического состава и синтаксического строения, в процессе коммуникации».

*Интонация* является важнейшим дифференциальным показателем *стилевой* принадлежности. Вслед за М.Я. Блохом, стиль в данной работе понимается как совокупность языковых средств выражения с точки зрения их цели и эффекта, т.е. это разновидность языка в конкретной форме. *Стилеобразующая* функция интонации в сценическом монологе проявляется на уровне паузального членения, определенного соотношения видов пауз, мелодической, ритмической и темпоральной организации звучащего дискурса, тембральных характеристик речи. Жанрово-стилистические особенности сценического монолога определяют его фоностиль, под которым понимается совокупность «...segmentных и супrasegmentных средств, реализованных в конкретной экстралингвистической ситуации» (Великая 2006:34). К стилеобразующим факторам относятся: стратегия говорящего, цель и тема высказывания; к стиледифференцирующим факторам – отношение говорящего к ситуации общения, форма коммуникации, социальный статус коммуникантов, степень формализованности ситуации. Интонация в сценическом монологе играет большую роль в определении типа коммуникации, смысловых центров, в передаче эмоционально-модальных значений. Интонационные особенности сценического монолога в речи актрисы проявляются в модуляциях громкости и

движении голосового тона, изменениях тонального уровня и диапазона звучания, в вариативности скорости произнесения, особенностях голосового тембра, в расстановке фразового ударения, локализации пауз, а также в использовании паралингвистических средств речи (мимика, жесты).

*Научная новизна* исследования заключается в том, что в работе *впервые* представлены результаты комплексного теоретико-экспериментального исследования риторической функции интонации в избранном жанре речи в звучащем сценическом монологе, ранее не подвергавшемся лингвистическому описанию.

*Риторический, диктемный и стилистический подходы* к описанию интонации звучащей речи обеспечили целостное и систематизированное лингвистическое описание комплексного характера *риторической функции интонации* в звучащем сценическом монологе.

Теоретико-экспериментальный анализ показал, что интонационной единицей строя сценического монологического текста является *диктема*, которая обладает всеми *признаками текста*: наличие композиции, языковых средств, обеспечивающих связность высказывания, содержание определенного вида информации, стилистические, фоностилистические и интонационные особенности. *Структура диктемы* как коммуникативной единицы языка находится в прямой зависимости от *стратегии и интенции говорящего*. Диктема является *когерентной* составляющей в структуре сценического монологического текста. Выражая определенную микротему, диктема характеризуется наличием выделенности *ключевых слов*, наличием *тематико-смысловых центров и экспрессивно выделенных участков*. Анализ диктемного строя сценического монолога осуществлялся согласно следующей схеме: приводится диктема в интонационной разметке, затем дается описание коммуникативной ситуации, интонационных особенностей и текстообразующих единиц анализируемой диктемы. *Диктемный анализ* избранного сценического монолога позволил выявить определенное *число диктем* (45) и ряд *диктемных интонационных моделей* (18), а также обнаружить *две ведущие диктемные интонационные модели* звучащего речевого произведения (сценического монолога), определяющие характер риторического эмоционального воздействия на зрителя: **низкий предтакт+высокая ровная шкала+ровный завершающий тон среднего диапазона+затакт -39% (Low Pre-Head+(High Head+Mid Level)+Tail)** и **низкий предтакт+постепенно нисходящая ступенчатая шкала+низкий нисходящий завершающий тон+затакт – 36.6% (Low Pre-Head+(Stepping Head+Low Fall)+Tail.)**

Теоретико-экспериментальное исследование подтвердило научную гипотезу о том, что в устном сценическом монологе интонация выступает как выразительное языковое средство интерпретации актером замысла автора произведения, при этом интонация является посредником между актерской игрой и зрительским восприятием сценического действия,

выполняя важную *риторическую функцию*, представляющую собой сложное единство целого ряда взаимодействующих второстепенных функций.

Реализация *риторической функции интонации сценического монолога* осуществлялась за счет комплекса следующих второстепенных функций по отношению к главной, риторической функции: *воздействующая, эмоционально-модальная, экспрессивная, контактная, организующая, идентифицирующая, стилеобразующая, социокультурная*. Именно данная иерархия функций интонации представлена в сценическом монологе. *Ведущей второстепенной функцией* является *функция воздействия*, создающая *риторику звучащего* сценического монолога. Таким образом, предпринятый в данной работе анализ роли риторической функции интонации звучащего сценического монолога позволяет, на наш взгляд, говорить о *сценическом монологе* как *виде риторического дискурса*. анализ результатов интонац описания см онолога дает возможность говорить о том, что сценический монолог является результатом сложной риторической деятельности, где ведущая роль отводится интонации. Анализ интонационной организации сценического монолога в рамках риторики позволяет расширить и обобщить представления о роли супraseгментных средств в звучащем тексте. Исследование показало, что риторическая значимость интонации заключается также в том, что она способствует окончательному воплощению и реализации замысла актера и автора художественного произведения в непосредственном взаимодействии со зрителем в условиях этоса. Подтверждением данного вывода является рассогласование между интонацией и лексико-грамматическими средствами в первой части монолога: аудиторы отметили, что слуховое и визуальное восприятие первой части монолога героини не совпадают, так как оно вызвано коммуникативно-прагматической и риторической направленностью конкретной коммуникативной ситуации (убедить партнера, что она не переживает их разрыв и находится в относительно спокойном состоянии духа). Однако во второй и третьей частях монолога наблюдается полное соответствие лексико-грамматических средств и интонации: цель остается неизменной: убедить партнера в его невинности, но так как происходит смена условий коммуникативной ситуации (героиня узнает о его предстоящей женитьбе на другой женщине), то к прежней цели добавляется еще одна – раскрыть всю правду своему партнеру о своей душевной драме, так как больше нет смысла что-либо скрывать. Интонация и ее компоненты выполняют риторическую функцию в сценическом монологе и в сценической речи в целом, определяя, тем самым, и его фоностиль, и его риторическую направленность (принцип уместности и целесообразности).

Важно отметить, что интонация реализуется посредством *речевого голоса*, под которым понимается «сложное полиинформативное, многофункциональное фонетическое явление супraseгментного уровня», которое представляет собой взаимосвязь «звуковых компонентов



разной природы», которое используется говорящим «для передачи различного рода информации и оказания речевого воздействия» (Жуковская 2005:45). Речевой голос, таким образом, играет важнейшую роль в устном сценическом монологическом тексте, являясь основным инструментом сценического действия. Речевой голос и актер представляют собой тандем, единое целое, так как голос является продолжением актера. От качества исполнения актером сценического монолога, от его голоса, интонации зависит степень эффективности его актерского мастерства и воздействия на зрителя. Гениальная шведская актриса Ингрид Бергман тонко чувствует ритм предлагаемых обстоятельств сценического действия. Интонационно выразительные средства голоса актрисы гармонично и органично вплетаются в текст монолога ее героини, передавая всю сложность, эмоциональность и трагедийность сложившейся ситуации, и зритель верит актрисе, он сопереживает вместе с ней. Ингрид Бергман филигранно владеет своим голосом, она способна передавать все тончайшие оттенки эмоций и переживаний своей героини с помощью голосового тембра. Примечательно, что акцент актрисы проявляется только на фонетическом уровне, а на фонологическом отклонений от нормы не наблюдается, то есть речь актрисы в целом нормативна. Акцент актрисы не умаляет ее мастерства. Напротив, специфическая окраска ее голоса подчеркивает индивидуальность актрисы, сообщает ее голосу особую выразительность и шарм. По мнению профессиональных экспертов (режиссеров) монолог Ингрид Бергман в моноспектакле «Человеческий голос» («The Human Voice») представляет собой великолепный образец сценического искусства. Экспрессивность речи, создаваемая тембром, соотносится в сценической речи с ее логическим смыслом, а также с риторической направленностью сценического действия, усиливая воздействие на чувственное восприятие зрителя и его внутреннее ответное слово.

Основные гипотетические положения получили подтверждение в ходе выполненного теоретико-экспериментального исследования. Применение исследовательских идей и концепций, представленные в трудах М.Я. Блоха, Е.Л. Фрейдиной и Е.В. Великой, позволило дать глубокий лингвистический анализ *звучащей эмоционально окрашенной речи* (сценического монолога). Исследование представляется ценным также с точки зрения *лингводидактического аспекта*. Обучение иностранному языку, а именно звучащей иностранной речи, является крайне сложным и многоаспектным процессом. Полученные в ходе исследования интонационные модели диктем сверхэкспрессивной устной речи, позволяют показать роль правильных смысловых акцентов в реализации семантической (смысловой) и художественно-стилистической функций интонации - вызвать желаемую интеллектуальную и эмоциональную реакцию зрителей, соответствующую коммуникативной ситуации, воспроизводимой на театральной сцене.

## Список литературы

1. Абрамова, И.Е. Идентификация личности иностранца по фонетическому акценту [Текст] / И.Е. Абрамова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 21. – С. 12–19.
2. Аванесов, Р.И. Вопросы русского литературного произношения [Текст] / Р.И. Аванесов. – 1937. – № 3. – С. 83–94.
3. Аванесов, Р.И. Русское литературное произношение [Текст] / Р.И. Аванесов. – М., 1954. – С.183.
4. Аванесов, Р.И. Фонетика современного русского литературного языка [Текст] / Р.И. Аванесов. – М., 1956. – 239 с.
5. Авеличев, А.К. Возвращение риторики [Текст] / А.К. Авеличев // Общая риторика: Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. – М.: Прогресс, 1986. – С. 5–23.
6. Аверинцев, С.С. Античный риторический идеал и культура Возрождения [Текст] / С.С. Аверинцев // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С. 142–154.
7. Автушенко, И.А. Сценическая речь и эмоциональный слух [Текст]: автореф. дис.... канд. филол. наук: 17.00.01 / И.А. Автушенко. – М., 2010. – 27 с.
8. Адамов, Е.А. Выдающиеся ораторы древнего мира и средних веков [Текст] – М., 1964. – 254 с.
9. Ажеж, К. Человек говорящий. Вклад лингвистики в гуманитарные науки [Текст] / К. Ажеж. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.
10. Александров, Д.Н. Логика.Риторика.Этика[Текст] / Д.Н. Александров. – М.: Флинта, 2003. - 168 с.
11. Алефиренко, Н.Ф. Теория языка. Вводный курс [Текст] / Н.Ф. Алиференко. – М.: Академия, 2009. – 368 с.
12. Анашкина, И.А. Звучащий текст в аспекте культурной аксиологии [Текст] / И.А. Анашкина. – Саранск: МордГПИ, 1998. – 264 с.
13. Анисимова, Т.В. Типология жанров деловой речи : риторический аспект [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Т.В. Анисимова. – Краснодар, 2000. – 417 с.
14. Аннушкин, В.И. Риторическое художество в Древней Руси [Текст] / В.И. Аннушкин // Русская речь. – 1992. – № 2. – С.87–90.
15. Аннушкин, В.И. Язык и речь [Текст] / В.И. Аннушкин. – М.: рус.школа, 2010. - 320 с.
16. Антипова, А.М. Система английской речевой интонации [Текст] / А.М. Антипова. – М., 1979. – 132 с.

17. Апресян, Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики [Текст] / Ю.Д. Апресян. – М., 1991. – 305 с.
18. Арнольд, И.В. Стилистика английского языка. – М.: «Просвещение», 1973. – 320 с.
19. Артемов, В.А. Метод структурно-функционального изучения речевой интонации [Текст] / В.А. Артемов. – М., 1974. – 255 с.
20. Арутюнова, Н.Д. Основные направления структурализма [Текст] / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1964. – С. 177-306.
21. Архипова, И.В. Языковые и внеязыковые средства изменения смысла текста в процессе его восприятия [Текст]: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01 / И.В. Архипова. – Майкоп, 2002. – 21 с.
22. Балли, Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка [Текст] / Ш. Балли. – М.: Иностранная литература, 1955. – 416 с.
23. Баранов, А.Н. Введение в прикладную лингвистику [Текст] / А.Н. Баранов. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.
24. Барышникова, К.К. О типологии исследований просодии [Текст] / К.К. Барышникова // Лингвистическая интерпретация результатов экспериментально-фонетических исследований речевого текста. Республиканский симпозиум. – Минск, 1977. – 156 с.
25. Батракова, С.Н. Педагогические приемы эмоционального воздействия на учащихся [Текст] / С.Н. Батракова. – Ярославль, 1982. – с. 24-31.
26. Бахтин, М.М. Проблемы речевых жанров [Текст] / М.М. Бахтин // Собр. соч.– М.: Русские словари, 1996. – Т. 5 - С. 159-206.
27. Беликов, В.И., Крысин Л.П. Социолингвистика [Текст] / В.И. Беликов.— М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 315 с.
28. Белянин, В.П. Основы психолингвистической диагностики (модели мира в литературе) [Текст] / В.П. Белянин.– М.: Триволта, 2000. - 248 с.
29. Бенвенист, Э. Общая лингвистика [Текст] / Э.Бенвенист. – М.: «Прогресс», 1974. - 446 с.
30. Березин, Ф.М. История лингвистических учений [Текст] / Ф.М. Березин. – М.: Высшая школа, 1975. – 305 с.
31. Березин, Ф.М., Головин Б.Н. Общее языкознание [Текст] / Ф.М. Березин –М., 1974 – 416 с.
32. Бернштейн, С. И. Язык радио [Текст] / С. И. Бернштейн. – М. : Наука, 1977. – 47 с.
33. Блох, М.Я. Диктема в уровневой структуре языка [Текст] / М.Я. Блох // Вопросы языкознания. – 2004. – № 4. – С. 56-67.
34. Блох, М. Я. Прагматика, этика и эстетика языкового общения [Текст] / М.Я. Блох // Лингвистика и лингвистическое образование в современном мире. - 2004. – С. 43-67.

35. Блох, М.Я. Теоретические основы грамматики [Текст] / М.Я. Блох. – М.: Высшая школа, 2002. – 160 с.
36. Блох, М.Я., Поляков С.М. Строй диалогической речи [Текст] / М.Я. Блох. – М., 1992. – 150 с.
37. Блумфильд, Л. Язык [Текст] / Л.Блумфилд. – М.: Прогресс, 1968. – 607 с.
38. Бодуэн де Куртене, И.А. Избранные труды по общему языкознанию [Текст] / Бодуэн де К. – М.: АН СССР, 1963. – 969 с.
39. Болотнова, Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня [Текст] / Н.С. Болотнова. – Томск: Томск. ун-т, 1992. – 312 с.
40. Бондаренко, Л.В. Звуковой строй современного русского языка [Текст] / Л.В. Бондаренко. – М.: Просвещение, 1983. – 170 с.
41. Борботько, В.Г. Элементы теории дискурса [Текст] / В.Г. Борботько. – Грозный: ЧИГУ, 1981. – 113 с.
42. Брантов, С.А. Просодическая составляющая риторической аргументации в публичной речи: на материале британских лекций: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / С.А. Брантов. – М., 2004. – 180 с.
43. Брызгунова, Е.А. Звуки и интонация русской речи [Текст] / Е.А. Брызгунова. – М., 1977. – 239 с.
44. Брызгунова, Е.А. Эмоционально-эстетические различия русской звучащей речи [Текст] / Е.А. Брызгунова. – М.: МГУ, 1984. – 116 с.
45. Будагов, С.Н. Метафора и сравнение в контексте художественного целого [Текст] / С.Н. Будагов // Русская речь. – 1973.- № 1. – с. 26-31.
46. Валгина, Н.С. Теория текста [Текст] / Н.С. Валгина. – М.: «Логос», 2003. – 213с.
47. Васильев, В.А. Фонетика английского языка. Нормативный курс (на англ.яз.) [Текст] / В.А. Васильев. – М., 1980. – 165 с.
48. Варзонин, Ю.Н. Когнитивно-коммуникативная модель риторики: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Ю.Н. Варзонин. – Тверь, 2001. – 268 с.
49. Варзонин, Ю.Н. Теоретические основы риторики [Текст] / Ю.Н. Варзонин. – Тверь, 1998. – 120 с.
50. Варшавская, А.И. Смысловые отношения в структуре языка: (на материале современного английского языка) [Текст] / А.И. Варшавская. – Л.: ЛГУ, 1984. – 135 с.
51. Введенская, Л.А. Культура речи [Текст] / Л.А. Введенская. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. – 448 с.
52. Вежбицкая, А. Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифических контекстах [Текст] / А. Вежбицкая. – М.: Мысль, 1993. – 346 с.

53. Великая, Е.В. Просодия как фактор стилеобразования: экспериментально-фонетическое исследование на материале английской сценической и спонтанной речи: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Е.В. Великая. – М., 2010. – 418 с.
54. Великая, Е.В., Блох М.Я. Просодия в стилевой дифференциации языка [Текст] / Е.В. Великая, М.Я. Блох.- М.: «Прометей» МПГУ, 2008- 256 с.
55. Виноградов, В.В. Проблемы культуры речи и некоторые задачи русского языкознания [Текст] / В.В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1964. – № 3. – С. 9-12.
56. Винокур, Г.О. Культура языка [Текст] / Г.О. Винокур. – М.: Федерация, 1929. – 336 с.
57. Винокур, Т.Г. Стилистическое развитие современной русской разговорной речи [Текст] / Т.Г. Винокур // Вопросы социальной лингвистики.- 1968. – С. 12-100.
58. Вишневская, Г.М., Лихарева И.П. О связующих элементах дискурса в устном тексте [Текст] / Г.М. Вишневская, И.П. Лихарева // Фонетическая вариативность: билингвизм и диглоссия. – Иваново, 2000. – С. 74-79.
59. Вишневская, Г.М. Английская интонация (в условиях русской интерференции) [Текст] / Г.М. Вишневская. – Иваново: Иван. гос. ун-т., 2002. –84с.
60. Ворожбитова, А.А. Этнокультурные особенности русских, польских и немецких сказок (лингвориторический аспект) [Текст] / А.А. Ворожбитова. - М.: ФЛИНТА, 2014. — 105 с.
61. Выготский, Л.С. Мышление и речь [Текст] – М-Л.: Соцэкгиз, 1934. – 123 с.
62. Габдуллина, А.Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: на примере американской драматургии первой половины XX века: дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / А.Р. Габдуллина. – Уфа, 2009. – 210 с.
63. Гак, В.Г., Телия В.Н. Метафора в языке и тексте [Текст] / В.Г. Гак. – М.: Знание, 1988. – 176 с.
64. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 144 с.
65. Гальперин И.Р. Избранные труды [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 2005. – 256 с.
66. Ганус, С. А. Британский и американский типы произношения в актерской речи (на материале американского художественного фильма): дис. . . . канд. филол. наук: 10.02.19 / С.А. Ганус. – М., 2005. – 220 с.
67. Гаспаров, М.Л. Античная риторика как система [Текст] / М.Л. Гаспаров // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. – М.: Наука, 1991. – 270 с.
68. Гиндин, С.И. Что знала риторика об устройстве текста? [Текст] / С.И. Гиндин // Риторика. – 1995. – №2. – с.35-37.

69. Гирина, И.Г. Речевой голос в звучащем американском телевизионном рекламном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / И.Г. Гирина. – Хабаровск, 2003. – 164 с.
70. Гливенкова, О.А. Способы организации риторического пространства в монологах героев художественной прозы: дис. ... канд. фил. наук./ О.А. Гливенкова. – Краснодар, 2002. – 144 с.
71. Головин, Б.Н. Основы культуры речи [Текст] / Б.Н. Головин. – М.: Высшая школа, 1980. – С. 19.
72. Голошумова, О. И. Роль интонации и других языковых средств в формировании и оптимизации имиджа политического лидера: на материале публичных выступлений американских политических деятелей: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / О.И. Голошумова. – М., 2002. – 203 с.
73. Голуб, И.Б. Риторика: учитесь говорить правильно и красиво [Текст] / И.Б. Голуб. – М.: Омега-Л, 2009. – 405 с.
74. Голуб, М.Б., Розенталь Д.Э. Секреты хорошей речи [Текст] / М.Б. Голуб, Д.Э. Розенталь. – М.: Высшая школа, 1993. – 288 с.
75. Горбачевич, К.С. Нормы современного русского литературного языка [Текст] / К.С. Горбачевич. – М.: Просвещение, 1981. – 137 с.
76. Григорьев Е.И., Тычинина В.М. Звуки речи и их коммуникативная функция [Текст] / Е.И. Григорьев. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2006. – 122 с.
77. Гумбольдт, фон В. Избранные труды по языкознанию [Текст] / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 412 с.
78. Данилина, В.В. Политическая ораторская речь в ритмико-текстологическом аспекте: (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / В.В. Данилина. - М., 2002. - 24 с.
79. Далецкий, Ч. Риторика. Заговори, и я скажу, кто ты [Текст] / Ч. Далецкий. – М.: Омега-Л, 2004. – 488 с.
80. Дейк, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т.А. ван Дейк – М.: Прогресс, 1989. – 300 с.
81. Десяева, Н.Д. Культура речи педагога [Текст] / Н. Д. Десяева. – М.: Академия, 2003.-189 с.
82. Динцис, А.В. Просодические и кинесические средства реализации функции убеждения: на материале английского публичного судебного монолога: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / А.В. Динцис. – М., 2004. – 182 с.
83. Дридзе, Т.М., Леонтьев, А.А. Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации) [Текст] / Т.М. Дридзе. – М.: Наука, 1981. – 262 с.

84. Дубовский, Ю.А. Просодические контрасты в языке [Текст] / Ю.А. Дубовский. – Симферополь: Симфероп. гос. ун-т., 1983. – 95 с.
85. Дубовский, Ю.А. Анализ интонации устного текста и ее составляющих [Текст] / Ю.А. Дубовский. – Минск: Высшая школа, 1978. – 140 с.
86. Дубовский, Ю.А. Фонетика устного текста [Текст] / Ю.А. Дубовский.– Иваново, 1987. – С. 148-153.
87. Еремина, И.А. Рассуждение как переходный тип речи между монологом и диалогом: на материале английского языка: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / И.А. Еремина. – М., 2004. – 151 с.
88. Ершов, П.М. Самоучитель актерского мастерства [Текст] / П.М. Ершов. – М.: ГИТИС, 1996. – 165 с.
89. Жуковская, Т.М. Роль речевого голоса в реализации риторического дискурса: на материале британских публичных выступлений: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Т.М. Жуковская. – М., 2006. – 182 с.
90. Зайцева, И.П. Современная драматургическая речь: структура, семантика, стилистика: дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.01 / И.П. Зайцева. – М., 2002. – 444 с.
91. Зарецкая, Е.В. Просодические характеристики функционально-стилистических разновидностей устной монологической речи: экспериментально-фонетическое исследование на материале современного немецкого языка: дис... канд. филол. наук: 10.02.04./ Е.В. Зарецкая. - Минск, 1975.
92. Зауэрвайн, Л.Т. Взаимосвязь структуры и функций риторики в исторической динамике: дис. ... канд. фил. наук: 24.00.01 / Л.Т. Зауэрвайн. – Кемерово, 2006. – 182 с.
93. Захватава, Е.А. Некоторые интонационные особенности сценического монолога как риторического дискурса [Текст] / Е.А. Захватава // Вестник Брянского государственного университета. - 2015. - №4. – С.269-271.
94. Звегинцев, В.А. История языкознания 19-20 веков в очерках и извлечениях [Текст] / В.А. Звегинцев. – М.: Знание, 1964. – 466 с.
95. Зверева, Е.Н. Основы культуры речи [Текст] / Е.Н. Зверева.– М.: Изд. Центр ЕАОИ, 2008. – 219 с.
96. Земская, Е.А. Особенности русской разговорной речи и структура коммуникативного акта [Текст] / Е.А. Земская // Славянское языкознание. – М., 1978. – С.208
97. Земская, Е. А., Ширяев Е. Н. Устная публичная речь: разговорная или кодифицированная? [Текст] / Е.А. Земская // Вопросы языкознания. – 1980. – №2. – с.43-44.
98. Зимняя, И.А. Экспериментально-психологическое исследование речевого высказывания (текста) как продукта говорения [Текст] / И.А. Зимняя // Теоретические и

- экспериментальные исследования в области психологии и методики обучения иностранным языкам. – М., 1975. – С. 49-59.
99. Зиндер, Л.Р. Общая фонетика [Текст] / Л.Р. Зиндер. – Л., 1960. – 213 с.
  100. Золотова, Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса [Текст] / Г.А. Золотова. — М: КомКнига, 2007. —503 с.
  101. Иванова, С.Ф. Специфика публичной речи [Текст] / С.Ф. Иванова – М.:Наука, 1978.–145 с.
  102. Ильина, В.И. К вопросу об изучении вариантов речи [Текст] / В.И. Илюхина // Вопросы психологии. – 1995. - №6. – с. 100-109.
  103. Илюхина Е.И. Голосовые стереотипы и фатическая функция речи [Текст] / Е.И. Илюхина. – М., 1979. – 190 с.
  104. Исакиду, К.В. Прагмалингвистический аспект немецкоязычного риторического дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / К.В. Исакиду. – М., 2003. – 203 с.
  105. Исаева, В.И. Античная Греция в зеркале риторики: Исократ [Текст] / В.И. Исаева. – М.: Высшая школа, 1984. – 257 с.
  106. Ицкович, В.А. Очерки синтаксической нормы [Текст] / В.А. Ицкович. – М.: Просвещение, 1982. – С. 8.
  107. Кантер, А.А. Системный анализ речевой интонации [Текст] / А.А. Кантер. – М.: ВШ, 1988. – 156 с.
  108. Капинос, В. И., Сергеева, Н. Н., Соловейчик, Н. С. Развитие речи: теория и практика обучения [Текст] / В.И. Капинос. – М.: Просвещение, 1991. – 239 с.
  109. Карасик, В.И. О типах дискурса [Текст] / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. - 2000. – с. 5-20.
  110. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
  111. Катаева, О.Ф. Риторические функции перифраза в газетном тексте: на материале англоязычной прессы: дис...канд. филол. наук: 10.02.04 / О.Ф. Катаева. – М., 2002. – 152 с.
  112. Кнебель, М. Слово в творчестве актера [Текст] / М.Кнебель. – М.: ГИТИС, 2009.– 170 с.
  113. Ковалев, В.П. Выразительные средства художественной речи [Текст] / В.П. Ковалев. – Киев: Рад. шк., 1985. – 192 с.
  114. Коджаспирова, Г.М. Педагогика [Текст] / Г.М. Коджаспирова. - М.: КноРус, 2010. – 744 с.
  115. Кодухов, В.И. Общее языкознание [Текст] / В.И. Кодухов. – М.: Прогресс, 1974. – 303 с.
  116. Кожина, М.Н. О понимании стиля и места языка художественной литературы среди функциональных стилей [Текст] / М.Н. Кожина. – Пермь, 1962.– 251 с.
  117. Козлянинова, И.П. Современное литературное произношение (орфоэпия) [Текст] / И.П. Козлянинова. – М.: Наука, 1961. – 327 с.



118. Козлянинова, И.П., Промтова И.Ю. Сценическая речь [Текст] / И.П.Козлянинова. – М.: ГИТИС, 2002. – 511 с.
119. Козьмин, О.Г. Интонация побудительных предложений в немецком языке [Текст] / О.Г. Козьмин. - М., 1965. – 174 с.
120. Козырева, М.Н., Кулешов, В.В. Вариативность британского произносительного стандарта и обучение фонетике / М.Н. Козырева, В.В. Кулешов // Вестник МГУ. – 1989. – № 1. – С. 32 – 40.
121. Козырева, М.Н. Введение в изучение речевого голоса [Текст] / М.Н. Козырева. – М.: Просвещение, 1986. - 96 с.
122. Крейдлин, Г.Е. Голос и тон в языке и речи [Текст] / Г.Е Крейдлин. – М., 2000. – С.453-501.
123. Колшанский, Г.В. Паралингвистика [Текст] / Г.В. Колшанский. – М.: Прогресс, 1974. – 154 с.
124. Корнилова, Е.Н. Риторика – искусство убеждать: Своеобразие публицистики античной эпохи [Текст] / Е.Н. Корнилова. – М.: УРАО, 1998. – 208 с.
125. Косериу, Э. Синхрония, диахрония и история [Текст] / Э. Косериу // Новое в лингвистике. – 1963. - №3. – С. 143-343.
126. Кохтев, И.И. Ораторская речь: Стиль и композиция [Текст] / И.И. Кохтев. – М.: Наука, 1992. – 112 с.
127. Кошанский, Н.Ф. Общая риторика [Текст] / Н.Ф. Кошанский. – СПб.: Наука, 1987. – 151 с.
128. Красильникова, Е.М. Просодическая реализация функции воздействия в текстах информационного и ораторского стилей: экспериментально-фонетическое исследование на материале американского варианта английского языка : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.М. Красильникова - Волгоград, 2003. – 182 с.
129. Красных, В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации [Текст] / В.В. Красных. – М.: «Гнозис», 2001. – 270 с.
130. Крейг, Р.Т. Теория коммуникации как область знания [Текст] / под ред. Л. А. Вербицкой и др. / Р.Т. Крейг // Компаративистика. Альманах сравнительных социогуманитарных исследований. - СПб., 2003.- 265 с.
131. Кривоносов, А.Д. Понятие и структура театрального дискурса [Текст] / А.Д. Кривоносов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2011. -№4. – С.289-291.
132. Крылова, Л.В. Монолог как один из видов текста [Текст] / Л.В. Крылова // Лингвистика текста. - 1979. – Вып. 141.- С.37-47.
133. Крысин, Л.П. Языковая норма и речевая практика [Текст] / Л.П. Крысин // Отечественные записки. – 2005. - № 2. – с.23

134. Крысько, В.Г. Социальная психология. Курс лекций [Текст] / В.Г. Крысько.– М.: Омега-Л, 2003. – 352 с.
135. Крюкова, О.П. Фоностилистические особенности ораторской речи: на материале американского варианта английского языка: дис.... канд. филол. наук: 10.02.04 / О.П. Крюкова.- М., 1982. – 189 с.
136. Ксенофонтова, А.Н. Речевая культура – основа речевой деятельности школьников [Текст] / А.Н. Ксенофонтова. – Оренбург, 1999. – 370 с.
137. Кубрякова, Е.С. Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи [Текст] / Е.С. Кубрякова. — М.: Наука, 1991. — 240 с.
138. Кузнецов, П.С. К вопросу об ударении и тоне в фонологическом и фонетическом отношении [Текст] / П.С. Кузнецов // Теоретические проблемы прикладной лингвистики. – М.:МГУ, 1965.–311с.
139. Кузнецова, Л. Н. Просторечие на сцене [Текст] / Л.Н. Кузнецова // Литературная норма и просторечие. - М.: ГИТИС, 1977. – с. 146-164.
140. Кузнецова, Л.Н. Характерологические средства сценического произношения [Текст] / Л.Н. Кузнецова. – М.,1976. – 123 с.
141. Кузнецова, Т.И. Техника повествования в ораторском искусстве [Текст] / Т.И. Кузнецова // Поэтика древнеримской литературы. – М.: Наука, 1989. – 354с.
142. Кулешов, В.В.Сопоставление артикуляционных баз английского и русского языков и фонетическая интерференция (пособие для преподавателей филологических факультетов университетов) [Текст] / В.В. Кулешов. – М.: МГУ, 1987. – 117 с.
143. Культура русской речи [Текст] / Под ред. Л.К. Граудиной, Е.Н. Ширяева. – М.: Норма, 2006. – 560 с.
144. Ладыженская, Т.А. Литературная норма в лексике и фразеологии [Текст] / Т.А. Ладыженская. – М.: Наука, 1983. – 132 с.
145. Леонтьев, А.А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации [Текст] / А.А. Леонтьев // Синтаксис текста.– М.: Наука, 1979. – 123 с.
146. Ленская, И. С. Проблема невербализованного содержания текста [Текст] / И.С. Ленская // Проблемы вербальной коммуникации и представления знаний. - Иркутск, 1998. – 232 с.
147. Ломова, О.Е. Речевое поведение актеров в автобиографических текстах: на материале русского и немецкого языков: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 – Ростов н/Д, 2004. – 159 с.
148. Лосев, А.Ф. Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости [Текст] / А.Ф. Лосев. // Античные теории стиля. - М.: МГУ, 1978. – С.5-12.

149. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: «Искусство», 1970. – 176 с.
150. Лурия, А.Р. Язык и сознание [Текст] / [под.ред. Е.Д.Хомкой]. – М., 1979. – 320 с.
151. Лучшева, Л.М. Интерпретация и идентификация эмоциональных состояний по голосу : на примере педагогов: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01 / Л.М. Лучшева. – Новосибирск, 2010. – 318 с.
152. Любашина, Т.И. Коммуникативно-семантический аспект ораторского текста и грамматические средства его реализации (на материале немецкого языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Т.И. Любашина. – М., 1984. – 199 с.
153. Макаров, М.Л. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе [Текст] / М.Л. Макаров. – Тверь: Тверс. гос. ун-т., 1998. – 200 с.
154. Максимов, В.И. Точность и выразительность слова [Текст] / В.И. Максимов,. – Л.: Просвещение, 1968. – 184 с.
155. Максимова, Г.П. Интонация как единица коммуникативистики [Текст] / Г.П. Максимова // Русский язык. – 2002. - №10.
156. Марченко, О.И. Риторика как феномен культуры: дис. ... д-ра фил. наук: 24.00.01 / О.И. Марченко. – Спб., 2002. – 202 с.
157. Маслов, Ю.С. Введение в языкознание [Текст] / М.: Высшая школа, 1975. -272 с.
158. Мацько, Л.И. Лингвистическая риторика [Текст] / Л.И. Мацько // Наука и современность. – К.: Высшая школа, 1999. – 311 с.
159. Медведева, Т.Г. О статусе тембра [Текст] / Т.Г. Медведева // Ритмическая и интонационная организация текста. - 1982. - №19.- С. 170-183.
160. Медведева, Т.Г. Просодические и спектральные характеристики эмоционально окрашенной речи: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Т.Г. Медведева. - М., 1977. – 153 с.
161. Мечковская, Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура [Текст] / Н.Б. Мечковская. – М., 2004. – 432 с.
162. Михайличенко, Н.А. Риторика [Текст] / Н. А. Михайличенко. – М.: Новая Школа, 1994. - 95 с.
163. Михальская, А.К. Основы риторики. Мысль и слово [Текст] / А.К. Михальская. – М.: Просвещение, 2003. – 416 с.
164. Моргунов, Б.Г. Законы звучащей речи [Текст] / Б.Г. Моргунов. – М.: Советская Россия, 1986. – 127 с.
165. Морозова, Г.В. Понятие темпо-ритма сценического действия [Текст] / Г.В. Морозова. – М.: МГИК, 1968. – 215 с.

166. Москальская, О.И. Грамматика текста [Текст] / О.И. Москальская. – М.: Высшая школа, 1981. – 183 с.
167. Мурзин, Л.Н., Штерн, А.С. Текст и его восприятие [Текст] / Л.Н. Мурзин. – Свердловск, 1991. – 172 с.
168. Мыркин, В.Я. Типы контекстов. Коммуникативный контекст [Текст] / В.Я. Мыркин // Филологические науки. – 1978. - № 1. – С.95-100.
169. Надеина, Т.М. Просодическая организация речи как фактор речевого воздействия : дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Т.М. Надеина. – М., 2004. – 428 с.
170. Неориторика: генезис, проблемы, перспективы [Текст] / под. ред. Н.А. Безменовой. - М.: Прогресс, 1987. – 198 с.
171. Нечаева, О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение) [Текст] / О.А. Нечаева. – Улан-Удэ, 1974.
172. Никитина, Е.И. Русская речь [Текст] / Е.И. Никитина. – М.: Просвещение, 1993. – 315 с.
173. Николаева, Т.М. Лингвистика текста: современное состояние, синтаксис и перспективы [Текст] / Т.М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. - 1978. - №8. – С.5-9.
174. Ножин, Е.А. Логика рассуждения и логика изложения в организации текста (на материале ораторской речи) [Текст] / под. ред. Т.М. Дридзе // Смысловое восприятие речевого сообщения. – М.: Наука, 1976. – 312 с.
175. Носенко, Э.Л. Особенности речи в состоянии напряженности [Текст] / Э.Л. Носенко – Днепропетровск: Днепропетр. ун-т, 1975. – 176 с.
176. Овшиева, Н.Л. Интегральная модель восприятия речи [Текст] / Н.Л. Овшиева. – Элиста, 1997. – 187 с.
177. Одинцов, В.В. Речевые формы популяризации [Текст] / В.В. Одинцов. – М.: Знание, 1982. – 80 с.
178. Ожегов, С.И. Очередные вопросы культуры речи [Текст] / С.И. Ожегов // Лексикология. Лексикография. Культура речи.- М., 1974.- С. 259 – 260.
179. Орлова, Н.Н. Языковые средства выражения эмоций: синтаксический аспект: на материале современной английской прозы: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Н.Н. Орлова. – Ростов н/Д., 2010. – 188 с.
180. Орлова, Т.А. Информативные ресурсы недиалоговой части англоязычного драматического текста: на материале пьес американских авторов XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Т.А. Орлова. – Пятигорск, 2007. – 245 с.
181. Палько, М.Л. Интонационные средства выражения коммуникативных значений : на материале немецкого и русского языков: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / М.Л. Палько. – М., 2006. – 243 с.

182. Панов, М. В. Современный русский язык. Фонетика [Текст] / М.В.Панов. -М., 1979.–256 с.
183. Пауль, Г. Принципы истории языка [Текст] / Г. Пауль. – М,1988. - 500 с.
184. Пестерева, Е.Д. Категория риторического идеала в историческом аспекте [Текст] / Е.Д. Пестерева. – Екатеринбург, 2007. – 70 с.
185. Петрова, А.Н. Сценическая речь [Текст] / А.Н. Петрова – М.: Искусство, 1981. – 214с.
186. Петровская, С.А. Сценическая речь в контексте культурологического знания: автореф. дис. канд. культур.: 24.00.01 / С.А. Петровская. - Краснодар, 2009. – 216 с.
187. Пешков, И.В. Введение в риторику поступка [Текст] / И.В. Пешков. – М.,1998.- 279 с.
188. Пешковский, А.М. Русский синтаксис в научном освещении [Текст] / А.М. Пешковский. – М.: Учпедгиз, 1956. – С.81.
189. Пищальникова, В.А. Проблемы лингвостетического анализа художественного текста [Текст] / В.А. Пищальникова. – Барнаул, 1984. – 277с.
190. Постникова, Л.В. Просодия и политический имидж оратора: на материале речей американских президентов: дис. ... канд. филол. наук:10.02.19 / Л.В. Постникова. – М., 2007. – 198 с.
191. Потапова, Р.К. Об одном способе опознания языковой принадлежности говорящего [Текст] / Р.К. Потапова // Материалы АРСО 10. –1982. – С. 227 – 228.
192. Потапова, Р.К. Речь: коммуникация, информация, кибернетика [Текст] / Р.К. Потапова. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 600 с.
193. Потебня, А.А. Мысль и язык [Текст] / А.А. Потебня. – Киев: ВШ,1993. -192 с.
194. Радзиевская, Т.В. Прагматические противоречия при текстообразовании [Текст] / Т.В. Радзиевская // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. – М.: Наука, 1990. – 200 с.
195. Рахманкулова, И. С. Проблемы лингвистики текста [Текст] / И.С. Рахманкулова // Лингвистика текста. – Куйбышев, 1976. – 64 с.
196. Речевое воздействие. Проблемы прикладной психолингвистики [Текст] / под. ред. А.А. Леонтьева. – М.: Наука, 1972. – 144 с.
197. Реформатский, А.А. Фонологические этюды [Текст] / А.А. Реформаторский. – М.: Наука, 1975. –157 с.
198. Родионова, О.С. Интонационная подсистема – компонент системы языка [Текст] / О.С. Родионова. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2001. – 199 с.
199. Рождественский, Ю.В. Теория риторики [Текст] / Ю.В. Рождественский. – М.: Добросвет, 1997. – 597 с.
200. Розенталь, Д.Э. Культура речи [Текст] / Д.Э. Розенталь. - М.: МГУ, 1964. – 140 с.

201. Романова, С.С. Ритмическая организация текста как средство разграничения британского и американского вариантов английского языка в стиле научного изложения: дис... канд. филол. наук.: 10.02.19. - М., 1985. – 203 с.
202. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии [Текст] / С.Л. Рубинштейн – СПб.: Питер, 2000. – 720 с.
203. Русская разговорная речь [Текст] / под. ред. Е.А. Земской. - М., 1973. – 176 с.
204. Савкова, З.В. Искусство оратора [Текст] / З.В. Савкова. - СПб.: ИВЭСЭП, Знание, 2007. – 248 с.
205. Светозарова, Н.Д. Интонационная система русского языка [Текст] / Н.Д. Светозарова. - Л.: Ленинградс. ун-т, 1982. – 176 с.
206. Сейранян М.Ю. Роль просодии в реализации риторической ориентированности академической публичной речи: фонетическое исследование на материале британских публичных выступлений: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.19 / М.Ю. Сейранян. – М., 2003. – 202 с.
207. Сергеич, П.А. Искусство речи на суде [Текст] / П.А. Сергеич. – М.: госюриздат, 1960. – 373 с.
208. Сёрль, Дж.Р. Теория речевых актов [Текст] / Дж.Сёрль. - М.:Прогресс, 1986. – 189 с.
209. Сиротинина, О.Б. Что и зачем нужно знать учителю о русской разговорной речи [Текст] / О.Б. Сиротинина. - М.: Просвещение, 1996. – 175 с.
210. Скребнев, Ю.М. Введение в коллоквиалистику [Текст] / Ю.М. Скребнев. - Саратов: Сарат. ун-т, 1985. – 210 с.
211. Скребнев, Ю.М., Кузнец, М.Д. Стилистика английского языка [Текст] / Ю.М. Скребнев. – Ленинград, 1960. – 241 с.
212. Солганик, Г. Я. Русский язык 10-11 классы [Текст] / Г.Я. Солганик. - М.: Дрофа, 1995. – 123 с.
213. Сопер, П. Основы искусства речи [Текст] / П. Сопер. - М.:Прогресс-Академия, 1992.-416 с.
214. Соссюр, Ф. Труды по языкознанию [Текст] / под. ред. А.А. Холодовича. – М.: Прогресс, 1977. – 695 с.
215. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики [Текст] / Ф. де Соссюр // Труды по языкознанию. - М., 1977. – С. 31-36.
216. Средства речевой выразительности [Текст] / под. ред. З.В.Савковой. – Л.:Знание, 1982. – 32 с.
217. Станиславский, К.С. Работа актёра над собой [Текст] / К.С. Станиславский. - М.: Худ. л-ра, 1938. – 355 с.

218. Станиславский, К. С. Работа актера над ролью [Текст] / К.С. Станиславский. - М.: Искусство, 1991. – Т.4. - 399 с.
219. Степанов, В.Н., Е. М. Болдырева. Аргументация как способ речевого воздействия в рекламном тексте современной массовой культуры [Текст] / В.Н. Степанов, Е.М. Болдырева // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 2. – С. 182-187
220. Стернин, И.А. Практическая риторика [Текст] / И.А. Стернин. –М.:Академия, 2005.–272 с.
221. Стриженко, А.А. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в современной драматургии: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 – М., 1972. – 23 с.
222. Сусов, И.П. Содержательные аспекты предложения и текста [Текст] / И.П. Сусов. - Калинин: Калининс. гос. ун-т, 1983. – С.3-15.
223. Сухова, Н.В. Взаимодействие просодии и невербальных средств в монологической речи: на материале английских документальных фильмов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04.– М., 2004. – 21 с.
224. Тамарченко, Н.Д. Теория литературы [Текст] / Н.Д. Тамарченко. - М.: Академия, 2004. – Т.1.- 512 с.
225. Тарасов, Е.Ф. Речевое воздействие: психологические и психолингвистические проблемы [Текст] / Е.Ф. Тарасов. – М., 1986. – 183 с.
226. Теоретическая фонетика английского языка [Текст] / под. ред. М.А. Соколовой. - М.: Владос, 1996. – 286 с.
227. Титова, А.А. Дикция и орфоэпия. Методическая разработка по курсу «Сценическая речь» [Текст] / А.А. Титова. – М.: Знание, 1981. – 112 с.
228. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика. [Текст] / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
229. Торсуева, И.Г. Интонация и смысл высказывания [Текст] / И.Г. Торсуева. - М.: Наука, 1979. – 111 с.
230. Трахтеров, А.Л. Практический курс фонетики английского языка [Текст] / А.Л. Трахтеров. - М.: Высшая школа, 1976. – 312 с.
231. Трубецкой Н.С. Основы фонологии [Текст] / Н.С. Трубецкой. - М.: Наука, 2000. - 126 с
232. Труфанова, В.Я. О соотношении индивидуального и общего в интонации актера [Текст] / В.Я. Труфанова // Русское сценическое произношение. - М.: Наука, 1986. – С.166-181.
233. Уорф, Б.Л. Наука и языкознание [Текст] / Б.Л. Уорф // Новое в лингвистике. - 1960. – №1.- С. 174-175.
234. Филиппов, К.А. Лингвистика текста. Курс лекций [Текст] / К.А. Филиппов. – СПб: С.- П., 1974. – 336 с.

235. Франк, В.С. Поэтическое мировоззрение Пастернака [Текст] / В.С. Франк // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С.72-77.
236. Фрейдина, Е.Л. Публичная речь и ее просодия [Текст] / Е.Л. Фрейдина. – М.: «Прометей», 2005. – 191 с.
237. Фрейдина, Е.Л. Риторическая функция просодии: на материале британской академической публичной речи: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Е.Л. Фрейдина. – М., 2005. – 407 с.
238. Хазагеров, Г.Г. Риторика [Текст] / Г.Г. Хазагеров. – Ростов н/Д:Феникс, 2008. - 379 с.
239. Хализев, В.Е. Диалогическая речь и монологическая речь // Лингвистический Энциклопедический Словарь. – М., 1990. - С.96.
240. Харченко, В.К. Функции метафоры [Текст] / В.К. Харченко. – Воронеж: ВГУ, 1991. – 88 с.
241. Храпченко, М.Б. Природа эстетического слова (семиотика) [Текст] / М.Б. Храпченко. – М.: Наука, 1975. – 113 с.
242. Цеплитис, Л. К. Анализ речевой интонации [Текст] / Л. К. Цеплитис. – Рига: Зинатне, 1974. – 272 с.
243. Черемисина, Н.В. Вопросы эстетики русской художественной речи [Текст] / Н.В. Черемисина. – Киев: Высшая школа, 1981. – 240 с.
244. Черемисина, Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь [Текст] / Н.В. Черемисина. - М.: Рус. яз., 1989. – 240 с.
245. Черкасова, Н.А. Недостатки голоса драматического актера и некоторые способы их исправления [Текст] / Н.А. Черкасова. – М.: ГИТИС, 1980. – 50 с.
246. Чернявская, В.Е. Интерпретация научного текста [Текст] / В.Е. Чернявская. – М.: КомКнига, 2005. – 128 с.
247. Чикилева, Л.С. Когнитивно-прагматические и композиционно-стилистические особенности публичной речи: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Л.С. Чикилева. – М., 2005. – С. 19.
248. Чикобаев, А. Введение в языкознание [Текст] / А. Чикобаев. - М.:Уч. пед. из.,1953. – 244 с.
249. Шахбагова, Д.А. Фонетическая система английского языка в диахронии и синхронии (на материале британского, американского, австралийского, канадского вариантов английского языка) [Текст] / Д.А. Шахбагова. – М.: Высшая школа, 1982. – 128с.
250. Шашкина, О.Г. Роль речевого голоса и кинесических средств в реализации национально-культурной специфики эмоционального реагирования: на материале художественной литературы. дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / О.Г. Шашкина. - М., 2006. – 178 с.
251. Шахнорович, А. М. Языковая личность и языковая способность [Текст] / А.М. Шахнорович // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: Сб. статей Институт русского языка РАН. - 1995. - С. 213 - 223.



252. Шварцкопф, Б.С. Работы по вопросам культуры речи (1962—1965) [Текст] / Б.С. Шварцкопф // Вопросы языкознания. – 1965. – № 4. – с.34-35.
253. Шведова, Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи [Текст] / Н.Ю. Шведова. – М., 1958. – 178 с.
254. Швейцер, А.Д. Благоговение перед жизнью [Текст] / А. Д. Швейцер.– М.: Прогресс, 1992. – 576 с.
255. Шевченко, Т.И. Взаимодействие социального и индивидуального в мелодике речи [Текст] / Т.И. Шевченко // Сб. научн. трудов МГПИИЯ им. М. Горького. - 1985. – №248.- С. 96-105.
256. Шевченко, Т.И. О месте интонации в социолингвистических исследованиях английского языка в Великобритании [Текст] / Т.И. Шевченко // Сб. научн. трудов.- 1982. – № 201. – С. 78-79.
257. Шевченко, Т.И. Социальный аспект просодической вариативности текста [Текст] / Т.И. Шевченко // Тезисы докладов научно-методической конференции «Просодия текста». - 1982. – С. 52-55.
258. Шевченко, Т.И. Социолингвистическая обусловленность эмоциональной интонации (на материале современной английской драмы) [Текст] / Т.И. Шевченко // Сб. научн. трудов. - 1980. – № 152. – С. 178-187.
259. Ширяев, Е.Н. Что такое культура речи [Текст] / Е.Н. Ширяев // Мы сохраним тебя, русская речь. - М.: Наука, 1995. С. 9-10.
260. Шуберт, Э.Э. Дискурсные единицы, уровни, приемы и принципы речевого воздействия в когнитивном аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Э.Э. Шуберт. - Краснодар, 2006. – 26 с.
261. Щерба, Л.В. Языковая система и речевая деятельность [Текст] / Л.В. Щерба. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 432 с.
262. Якубинский, Л.П. О диалогической речи [Текст] / Л.П. Якубинский // Русская речь. - 1923. – Т.2. – С. 423.
263. Янко, Т.А. [Интонационные стратегии русской речи в сопоставительном аспекте](#) [Текст] / Т.А. Янко. - М.: ЯСК, 2008. - 312 с.
264. Armstrong, L.E. and Ward, I.C. A Handbook of English Intonation [Текст] / L.E Armstrong. - Cambridge: CUP, 1963. – 126 p.
265. Berk, K. [Rhetoric, Subjectivity, Postmodernism](#) [Текст] / K. Berk. - Cambridge: CUP, 1996. – 260 p.
266. Bolinger, D. Intonation and its parts: Melody in Spoken English [Текст] / D. Bolinger. – Stanford: Stanford University Press, 1986. – 421 p.

267. Bolinger, D. *Intonation and its Uses: Melody in Grammar and Discourse* [Текст] / D. Bolinger. – Stanford: Stanford University Press, 1986. – 370 p.
268. Botinis, A. *Intonation: Analysis, Modelling and Technology* [Текст] / A. Botinis. – Dodrecht: Kluwer Academic Publishers, 2000. – 410 p.
269. Brown, G., Yule, G. *Discourse Analysis* [Текст] / G. Brown. - Cambridge: CUP, 1983. – 291 p.
270. Cruttenden, A. *Intonation*. 2<sup>nd</sup> ed. [Текст] / A. Cruttenden. – Cambridge: CUP, 1997. – 205 p.
271. Crystal, D. *Advanced Conversational English* [Текст] / D. Crystal. - London: Longman, 1975. – 132 p.
272. Crystal, D. *Prosodic Systems and Intonation in English* [Текст] / D. Crystal. – Cambridge: CUP, 1969. – 376p.
273. Danes, F. *Sentence intonation from a functional point of view* [Текст] / F.Danes // *Word*. – 1960/ - Vol.16 №1. – p.34-54.
274. Dijk, T.A. *Discourse as Structure and Process* [Текст] / T.A. Dijk. – London: SAGE Publications, 1997. – 368 p.
275. Halliday, M. *A Course in Spoken English Intonation* [Текст] / M. Halliday. - Oxford: Oxford University Press, 1978. – 134 p.
276. Hewitt, B. *Theatre USA 1668-1957* [Текст] / B. Hewitt. - N.-Y.: McGraw Hill, 1959. – 267 p.
277. Higham, C. *Hollywood in the Forties* [Текст] / C. Higham. – London: Tantivy Press, 1968. – 213 p.
278. Hirst, D., Cristo, A. *Intonation Systems* [Текст] / D. Hirst. - Cambridge: CUP, 1998. – 489 p.
279. Hoffman, T. *How to dig the Method* [Текст] / T. Hoffman // *The New York Times*. - 1961. - № 4. – P.43-45.
280. Honey, J. *Does Accent Matter? The Pygmalion factor* [Текст] / J. Honey. – London: Faber & Faber, 1991. – 214 p.
281. Huttar, G.L. *Relations between Prosodic Variables and Emotions in Normal American English Utterances* [Текст] / G.L. Hutter // *Journal of Speech and Hearing Research*. - 1968. - №11. – P. 481-487.
282. Jones, D.R. *Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*. [Текст] / D.R. Jones.- Berkeley, University of California Press, 1987. – 288 p.
283. Labov, W. *The social origins of sound change* [Текст] / W. Labov // *Locating Language in Time and Space*.- N.Y.: Academic Press, 1980. – 143 p.
284. Ladd, R. *Intonational Phonology* [Текст] / R. Ladd. - Cambridge: CUP, 1996. – 355 p.
285. Laver, J. *The Phonetic Description of Voice Quality* [Текст] / J. Laver. – Cambridge: Cambridge University Press, 1980. – 186 p.

286. Neve, B. Film and Politics in America: A Social Tradition [Текст] / B. Neve. – London: Routledge, 1992. – 285 p.
287. Perelman, C., Olbrechts-Tyteca, L. The new rhetoric: A treatise on argumentation [Текст] / C. Perelman. - Notre Dame, 1969. – 189 p.
288. Pike, K.L. The Intonation of American English [Текст] / K. L. Pike. - Ann Arbor: University of Michigan Press, 1947. – 200 p.
289. Prindle, D. The politics of glamour: ideology and democracy in the Screen Actors Guild [Текст] / D. Prindle. - Madison: University of Wisconsin Press, 1988. – 275 p.
290. Richardson, T. The Method and Why [Текст] / T. Richardson // Sight and Sound. – 1956. – p. 132-136.
291. Roach, P. English Phonetics and Phonology [Текст] / P. Roach. - Cambridge: CUP, 2000. – 283 p.
292. Saylor, O. Inside The Moscow Art Theatre [Текст] / O. Saylor. – Cambridge, CUP, 1923. – 252 p.
293. Schechner, R., Hoffman T. Look, There's the American Theater [Текст] / R. Schechner // Drama Review. - 1966. – 156 p.
294. Schiffrin, D. Approaches to Discourse [Текст] / D. Schiffrin. – Cambridge: Blackwell Publishers Inc., 1994. – 470 p.
295. Strasberg, L. A Dream of Passion: The Development of the Method [Текст] / L. Strasberg. – Boston: New American Library Trade, 1990. – 178 p.
296. Vishnevskaya, G.M. and Levina, T.V. English Suprasegmental Phonetics [Текст] / G.M. Vishnevskaya, T.V. Levina. - Ivanovo: IvGU, 2007. – 97 p.
297. Wells, J.C. English Intonation: an Introduction [Текст] / J.C. Wells. – Cambridge : Cambridge University Press, 2006. – 276 p.

#### **Лексикографический список**

1. Арутюнова, Н.Д. Дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Н.Д. Арутюнова. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С.136-137.
2. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / О.С. Ахманова. - М.: Советская Энциклопедия, 1966. – 608 с.
3. Винокур, Т.Г. Монологическая речь [Текст] / Т.Г. Винокур // Лингвистический энциклопедический словарь. - М.: Советская Энциклопедия, 1990. – С.310.
4. Волькенштейн, В. Монолог [Текст] / В. Волькинштейн // Словарь литературных терминов. – Л.: Френкель, 1925. – Т. 1. – С. 461-462.
5. Русское литературное произношение и ударение. Словарь – справочник. [Текст] / под ред. Р. И. Аванесова и С. И. Ожегова. – М.: Рус. яз., 1959. – 705 с.

6. Словарь-справочник лингвистических терминов [Электронный ресурс] / Д.Э. Розенталь. – 1976. – Режим доступа: URL: <http://enc-dic.com/linguistics/Shepot-894.html>
7. Хализев, В.Е. Диалогическая речь и монологическая речь [Текст] / В.Е. Хализев // Лингвистический энциклопедический словарь. - М.: Советская Энциклопедия, 1990. – 656 с.
8. Crystal, D. Dictionary of Linguistics and Phonetics [Текст] / D. Crystal.- L.: Wiley-Blackwell? 2008. – 560 p.
9. Dictionary of World Literary Terms: Forms, Technique, Criticism [Текст] / By J. Shipley. – Boston: Philosophical Library, 1970. – 466 p.
10. Jones, D. English Pronouncing Dictionary [Текст] / D. Jones. – Cambridge: Cambridge University Press? 2006. – 538 p.
11. Trask R. L. A Dictionary of Phonetics and Phonology [Текст] / R.L. Trask. - London: Taylor & Francis, 2012.- 448 p.
12. Wells, J.C. Longman Pronunciation Dictionary [Текст] / J.C.Wells. – London: Longman,2004. – 896 p.

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

**СПИСОК СЦЕНИЧЕСКИХ МОНОЛОГОВ, СОСТАВЛЯЮЩИХ ШИРОКИЙ КОРПУС  
ЗВУЧАЩЕГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МАТЕРИАЛА:**

- I.** Источником отбора широкого корпуса исследования на английском языке (общее время звучания – 3.5 часа) послужил сайт British Theatre Guide Podcast [Электронный ресурс: <http://btguide.libsyn.com/>], где было отобрано 8 сценических монологов, представляющих собой как видео-, так и аудиозаписи, из следующих произведений:
1. Терри Джонсон «Клео, Кемпинг, Эммануэль и Дик»: монолог Имогена («Cleo, Camping, Emmanuelle and Dick» by Terry Johnson: Imogen).
  2. Бертольд Брехт «Страх и нищета в Третьей империи»: монолог Жены-еврейки («Fear and Misery of the Third Reich» by Bertolt Brecht: The Jewish Wife).
  3. Артур Лорентс «Приглашение в март»: монолог Камиллы («Invitation to a March» by Arthur Laurents: Camilla).
  4. Элмер Райс «Мечтательница»: монолог Джорджи («Dream Girl» by Elmer Rice: Georgie).
  5. Уильям Шекспир «Двенадцатая ночь»: монолог Виолы («Twelfth Night» by William Shakespeare: Viola).
  6. Уильям Шекспир «Буря»: монолог Тринкуло («The Tempest» by William Shakespeare: Trinculo);
  7. Уильям Шекспир «Мера за меру»: монолог Клавдио («Measure for Measure» by William Shakespeare: Claudio).
  8. Жан Кокто «Человеческий голос»: монолог женщины («La voix humaine»: «The Human Voice» by Jean Cocteau)
- II.** Источником сценических монологов на русском языке послужил сайт канала культуры «Россия К», где были просмотрены образцы сценического мастерства из следующих произведений (общее время звучания составило 1.5 часа):
1. А.П. Чехов «Чайка»: монолог Константина.
  2. А.П. Чехов «Чайка»: монолог Маши.
  3. А. Островский «На всякого мудреца довольно простоты»: монолог Глумова.
  4. Е.Гришковец: «Как я съел собаку».
  5. Е.Гришковец «Одновременно»

**ПОЛНЫЙ ТЕКСТ АНАЛИЗИРУЕМОГО СЦЕНИЧЕСКОГО МОНОЛОГА «THE HUMAN VOICE», ПРЕДСТАВЛЕННЫЙ ДИКТЕМАМИ В ИНТОНАЦИОННОЙ РАЗМЕТКЕ**

Монолог героини можно условно разделить на три основные части:

1. *первая часть* монолога (14 диктем) – героиня дает себе установку быть сильной и убедить своего возлюбленного, что у нее все хорошо. При этом, героиня еще не знает о предстоящей его женитьбе на другой женщине
2. *вторая часть* (9 диктем) - разговор, когда мужчина сообщает героине, что свадьба состоится на следующий день.
3. *Третья часть* монолога (23 диктемы) – героиня, узнав всю правду, признается в своих чувствах и переживаниях партнеру.

**Часть №1** моноспектакля «The Human Voice».

**Диктема №1**

Ha ˘ llo } ˘Yes } oh it is ˘you || ˘I am ˘fine | ˘Very well } ˘No no ˘no } I've ˘just ' ˘got ˘in || I've had ˘dinner party with a } Oh I had a ˘marvelous ˘time || Oh you are jealous } ˘are you? ||

**Диктема №2**

Ha ˘ llo || Ha ˘ llo || ˘Yes } Is ˘that ˘you } Yes I am ˘fine || Ha ˘ llo }

**Диктема №3**

Oh ˘no madam } You've ˘got a c'rossed ˘line, please || ˘Would you ˘please ˘ring ˘off || ˘No no } ˘You ring ˘off || No } ˘no ' no ii..i.. || This is ˘not doctor ˘Windsbird || It ˘is } ˘Uhm | m | it is ˘one -'five- -˘seven } ˘What it's ri ˘diculous! ||

**Диктема №4**

Ha ˘ llo || ˘Darling } ˘Dar ||

**Диктема №5**

˘No || ˘Madam } ˘What do you ˘want me to ˘do about it | You've been ext'remely un˘pleasant | P'lea... } ˘My phone was ˘certainly ˘not } ˘not at ˘all || ˘Somebody's tried to ˘call me } you ˘keep ˘button in ˘on } You've ˘got a crossed ˘line || P'lease | ring ˘off || Please } Ha ˘ llo } ˘Yes } ˘thank you for ˘that || ˘Yes } oh ˘I've } ˘Oh } I ˘can't }

**Диктема №6.**

˘Darling } It's ˘very ˘difficult to ˘hear you | I ˘said } ˘I } I ˘can't ˘hear you | ˘Yes } but } you're some very ˘far ˘off } ˘Oh, this is ˘terrible ˘everybody's on the ˘same ˘line | No, but there is

somebody else again / No darling / darling / No, but / No / 'hang up and 'ring a gain / 'let the operator do it / I said / 'hang up and 'ring a gain // „Please... 'call me back/

### Диктема №7.

Oh / 'at last / 'at last it is , you / 'Yes very well / >Uhm / 'I am fine / \Yes / it was terrible / I ' couldn't hear you with 'all these 'people 'chattering a way / at the ' ' same time // The 'telephone's 'service in this 'country is 'getting worse / 'all the 'time // 'No / 'No no / 'oh, you were 'lucky / Yes, I'd 'just got 'into / \ten minutes a , go / You 'hadn't 'called be fore / \had you? / \Uhm / I >had / I >had / 'dinner at \Margaret's / Oh, it must > be / e 'leven fif 'teen / > I / Are you at 'home? // But 'what 'time is it / by a little >clock / by your 'bed? / > Yes / but I >thought / Uhm / 'What? / 'Last 'night? / >Well / I 'went to >bed / st 'raight a >way / >I / I k'new I couldn't >sleep / so I got s'leeping >pill / 'No / 'no 'no / only 'one / 'I >has / just 'one , peel / >Uhm / 'Why 'did ? / until 'nine o'c'lock this 'morning / I had a 'bit of a >headache / and I 'had to put my'self to >gether / > and / Yes, then 'Margaret came / and we >lunched and / I 'did a bit of >shopping / and I 'came 'back >here and / I >put / 'all the 'letters in the 'yellow >box / and I >also / \what dear? / 'No, very 'well / but 'honestly / I am 'very >brave / ~ Uhm / 'stiff 'upper 'lip // 'After >this / I 'changed / and 'Margaret 'came to >fetch me / But there you 'are / I've just 'got back /

### Диктема №8.

Uhm / >well / \my / my 'grey 'suit / 'Yes / >and / 'black 'hat 'yes / the 'one you >like / 'Yes, I 'still 'got it 'on / I am 'standing here / with it 'on // 'No, I am 'not smoking / 'No, >no / I've 'only s 'moked th 'ree 'cigarettes today / 'Oh, 'that's 'true / th'ree / >honestly / >Yes / >swee...et / > Yes / I've just 'got back /

### Диктема №9.

And 'what about you? You'd 'just 'got 'in? You 'haven't been 'out / >Uhm 'What 'case? / 'Oh, > yes / „When does it 'come up to 'court? / \Oh, darling / you 'mustn't over 'work // Oh, 'no, no I am 'here / >No /

### Диктема №10.

What 'bag? / Oh, >yes / the 'box / with the 'letters? / „What do you 'want me to 'do? / „Would you 'send 'some of them? // Well, I'll 'post them if you >like // Of 'course, it's 'difficult / but

### Диктема №11.

'oh 'no / \no darling / You mustn't apologize / it's all 'natural / 'I've been 'silly / No / you're



„sweet / yes you >are / 'neither did ,I / I „couldn't think I could „be so `strong || 'Your `faultment / >no / but you 'oughtn't to `blame your 'self in the 'least ,bit / „no, darling / on the `contrary / we `always ag „reed / to `be 'abso 'lutely „honest with each ,other / it „wouldn't be very „honest / if you >had / „left without letting me know / until the „last „minute || Yes, that won't be „cruel || 'This °way I had >time to / get 'used to the „idea / and to / to under `stand ||

### Диктема №12.

'What do you °mean „player I think / „Who is? „No / do you 'think I'm °making it „up? / Oh, don't you 'know me 'better than `that || No, I „haven't got it „any / 'No, 'not at >all || 'Not at the >least / I am 'abso 'lutely „calm || You would „hear it in my `voice „anyway || I 'said you would 'hear it in my „voice / My 'voice / does it „sound / as if I would 'try to `hide „something / >does it? || „No / I've °just 'made °up my 'mind to be „brave || And I „will be || 'Oh, „no / let >me / 'No, no „no / But I 'wasn't the 'same „thing || 'I „know „darling / but I „wasn't the „same || You >can / you can 'live your 'whole >life / 'waiting for the di >aster / ex `pecting it / It can 'still `break you / when it `comes || 'I don't °want you to >blame „yourself /

### Диктема №13.

'Listen! It's 'all 'my „fault / it's \ my „fault / `Yes, it is / Do you re'member that „Sunday? / At „Winsdor? || But it was `first „Sunday „darling / Well / It was 'I 'wanted to `come / 'I was >sad / I 'didn't °care about `anything? / >No / 'no, 'no „no || 'I 'telephoned „first || Yes, 'I 'telephoned „first / You were 'too „shy / on a „Tuesday / No, „Tuesday / I am „positive / 'Tuesday the 'twenty- „seventh / Your „telegram came on „Monday, the „twenty- „sixth / You may be „sure that I „know those „dates by `heart || Your `mother? / Oh, „no / But darling `why? / >No, but / I'll be „all right / `Yes, of `course I will / But I don't >know yet / > I / „Yes / perhaps / It's „not „necessary / It's 'certainly not at `once ||

### Диктема №14.

Oh „listen „darling / 'what about „you? || To->mo-rrrow || I 'didn't `realize it was / so „soon || I didn't >rea || I am „still „here || If it 'is to `be to „morrow / it's 'quite „simple „really / I / I'll 'put the °yellow 'box 'downstairs with the „house „keeper / „then you can „send „somebody to „pick it „up / at „any time you „like || >Yes / 'Why don't you >know / 'Margaret has 'asked me to the >country / for a 'few „days / >but / I don't „know „yet || Well / >oh /

**Часть №2 моноспектакля «The Human Voice».****Диктема №1.**

He is here / It is a 'soul in \,torment // He 'spent 'all \,yesterday/ between the 'hall and the \,bedroom // > Uhm / 'Yes he was 'lying with his 'chin on the >rug / 'looking \,at me // He 'kept 'pricking up his >ears / >and / >And / \,listening | He 'may be >thinking that 'he 'heard you \,come / and >then / you 'look a 'round at >me | he 'seems to >be / 'blaming 'me for not \,helping you / and to \,look for you | I 'think it would be 'much 'better if you \,kept him // \,Yes / but 'it's 'too poor thing to 'be un 'happy | No 'no 'this is not a \,woman's \,type of \,dog // I 'wouldn't take \,care of him \,properly / I 'wouldn't 'take him 'out much for the >walks | with \,him | No / 'no it would be 'much \,better / if you \,took him // He'd 'soon for\,get me // 'No 'No, it >is / It 'is not 'really so \,difficult / 'Can't you 'say it 'be 'longed to your \,friend? // But 'what about 'Henry? / 'Henry likes \,dogs / 'couldn't / 'couldn't Henry 'come and 'take him? // Is 'Henry / 'Is 'Henry >going to / to 'get somebody \,now 'else / to 'share an a\,partment with? / 'know that you are >leaving? // Oh, I 'can't 'keep the \,dog / It's im\,possible / 'No, >no / I >am / Oh 'Yes, of >course, \,darling | We'll \,see // \,Yes / \,yes / I'll \,promise / > We'll see |||

**Диктема №2.**

What >gloves? / 'Oh, your \,driving ,gloves | 'I'd / I don't \,know / I haven't \,seen them / 'Yes, may >be I / I,, gonna have a \,look | Yes, 'hold >on | 'Don't 'get >off / Yes, 'hold >on / I'll 'take a >look ||| На 'lo / I've 'looked \,everywhere / >Uhm / on the >dressing \,table / in the >wardrobe / \,everywhere / but they 'don't 'seem to 'be \,here // \,Listen | I'll 'look a\,gain / but I am 'quite \,sure / >Yes / I \,know you are / Yes, but 'if by any 'chance they 'turn 'up by to\,morrow I'll 'put them 'downstairs with the >yellow >box / >Uhm / >Well /

**Диктема №3.**

where are your 'letters? / >Yes | You'll \,burn them ||| \,Listen | I'm 'going to 'ask you something >silly // 'No \,no / \,look / If you 'do 'burn the \,letters that you \,wrote me / would you 'please 'keep the \,ashes / and 'put them in >that / 'little \,cigarette \,box / that >I / 'gave >you ||| 'no \,no \,darling / Yes, I \,know / I am \,stupid / no / I am 'quite >brave / >Yes / 'no, no >no / I am 'all \,right / I am 'all \,right / 'the / let's \,over / \,over / \,Yes / \,yes / I'll just 'blow my >nose // But I 'would 'like to 'keep those / ashes // \,Thank you // Yes, I \,mean it //

**Диктема №4.**

'Work / oh, no / you do \,work at this time of 'night // 'Can't it 'wait? // >Yes / 'yes, of course, I

'know it is im,portant} but you mustn't over \work || You must °go to \bed } early if you want to get up so early in the >morning || >What it is }

#### Диктема №5.

You can't \hear me? | But I am 'speaking quite '\loud || Is °this \better? || I >said } 'is 'this \better? || Oh, that's 'strange because 'I can hear 'you so \well } just as if you were in the 'same \room || Ha \lo! } Ha \lo! } Oh, 'that's it } now I 'can't \hear you || Yes, but you are 'somewhere \far \off | and you can 'hear me } It's my \turn then } 'No, 'no, >darling } 'don't \hang up } 'please, 'don't \hang up | It gonna °come \back } >there | there you >see } I can >hear you } >can } Oh, yes, I \hate that || It's } I've been \dead } you can >hear but } you \can't make , yourself \heard || >Yes | Oh >yes } 'much >better } even 'better than be,fore |||

#### Диктема №6.

When 'ever I >listen to you } I can >see you, you , know } Yes, I can | you are 'very >over } no, no, no } nor pa>jamas } you 'stay in a \shoestrings } which ,tie } you 'think I \can't } the 'blue one with a 'grey \pattern ||| >Yes, you } have in your >left hand } have the re>ceiver | Yes, 'that's >easy I know } and in your 'right } >you } you have a \pen } You are 'doodling in a \pad | yes, >faces } >stars, hearts |||

#### Диктема №7.

You are \laughing } oh, my darling | You see I have >eyes instead of \ears || Oh \no } oh, but what 'ever you >do } don't >look at me | >No } af,raid? } 'no, no, I am >not af,raid | It's >worse than that || I've grown out of the 'habit of \sleeping a lone || >Yes } >Yes } I >will || 'Oh, my >darling } Yes, I'll >promise || I >promise } I >will || >No } no.. I 'don't 'look in the °mirror any>more || I \did a little \while a , go || I °found myself 'face to 'face with an ↑ old \woman || Yes } I know... an °old >woman } with 'white \hair } and a \mass of the \wrinkles || 'Oh \thank you } >that's } 'that's 'very \kind | A re,markable face | that's nothing \worse } that's for \actress || I 'like it much 'better } when you \used to \call me \“monkey,face” || >Yes | 'yes, 'my 'dear \sir || What? } Oh, no, no I was \joking | Oh >stupid |||

#### Диктема №8.

I am 'glad you >are } \tactless } and you \love me } be>cause } if you 'didn't >love me } and you were \tactful } the 'telephone could >come } become 'terrifying \weapon } >noiseless } and 'leaving 'no \traces || 'Me >wicked? } >No }

**Диктема №9.**

Ha llo! | Ha llo!| 'Ha} oh >darling } 'where >are you?! Ha llo! ||| Being get `off ||| Ha llo!  
 Operator! 'Would you >please} 'dail 'Flaxmen, 'four-'nine-'two-'four } Oh, I am `sorry, this is  
 'Hamset `one-'five-'o-'seven || Oh, it's en`gaged 'all the ,time | but I've been `trying it for `hours and  
 `please, would ||| 'yes }they 'are ,speaking|| ,Thank you|||

**Часть №3 моноспектакля «The Human Voice»****Диктема №1.**

Oh > hallo , darling} What so >stupid , people} oh , 'Henry | >yes}I >thought}I >thought}I  
 was ,speaking to him a moment ago|| 'Not `in? || yes }yes }he `isn't `coming ,back to ,night? || >Yes/  
 yes, of course } oh, >I }>Stupid of }yes, I re>member }He >was} 'telephoning from }a ,restaurant/  
 we have >been ,cut off }I'd >just}>yes}yes, of ,course } 'right you ,are| >yes | >Uhm}no, ,thank you /  
 I am ,fine ,Henry }and ,you?|| ,Good | >well } 'what do you ,mean with you?|| ,No ,Henry| ,no} 'no I am  
 ,sorry| >Well > I }I am 'going to the ,country for a few , days|| >Well }I don't ,know}a `few ,days||  
 ,Yes}but 'what's the ,point? || >that's }yes, I know we `get a lone , ,fine ,Henry | I am `going to  
 'hang ,up ,now|| 'Good ,night ,Hen| You know there is `no `harm}in a >day }no ,no}I am `not/  
 'Good ,night ,Henry||

**Диктема №2.**

Ha>llo! }Yes}we've 'got ,off|| 'No, I was 'waiting for you to 'call /back|| I was `engaged|| Oh,  
 `yes, >yes }the 'telephone >rang }and I >answered }but 'no one's >there|| 'I don't >know}of ,course||  
 ,Yes| you are ,sleeping|| 'Yes, I under,stand|| It's 'good of you to `call ,back|| 'Very >good||

**Диктема №3..**

>Listen, ,darling| >Listen!| I have 'never >lied to you| Yes, 'I >know} 'I >know}> ye}I be,lieve  
 you, ,darling }> you}you 'don't have to con,vince me}it isn't >that? || It's that 'I have 'lied to ,you/  
 'yes, just >now|| 'Yes, over the ,phone|| For the `last half and `hour I have been ,lying to you|| I  
 ,wasn't|| I `wasn't `telling the ,truth }and I 'told you}how I was >dressed}and that I had ,dined with  
 ,Margaret|| I `haven't ,dined }and I am 'not `wearing my 'grey ,suit|| I am `wearing my ,night- ,gown||  
 >Yes| and I haven't >dined}I haven't >dressed}I haven't `been 'out all >day}be>cause} 'no, I am  
 >wearing}I am 'wearing a ,coat }over my ,night- ,gown}because >while}I'm 'looking at the  
 >telephone and 'waiting for your ,call}and 'staring at the >phone }and 'sitting >down}and 'getting  
 ,up}walking up and `down}I >felt }I was 'going `mad | `mad, you see }so I 'put `on my >coat}and I

was >going to/ 'get >down /and 'get a >taxi/and 'drive 'up in 'front of your 'house /in 'front of your >windows/to >wait// 'Oh to >wait/ 'I don't 'know >why/ 'yes, I 'know , darling /But 'I >am / 'yes, I 'have in ,deed/I 'couldn't// I've been 'ill/ yes, 'last 'night I 'wanted to 'take a ,sleeping ,pill /and >I/ 'thought a,bout 'took ,more/now to 'sleep ,better/if I 'took a 'lot /I would 'sleep without ,dreaming/ with 'out 'waking /up /I would be ,dead/'yes oh >yes /like a 'slim jammer//

#### Диктема №4.

But I 'did ,dream/ I 'dreamt the ,truth/ and I 'woke 'up ,suddenly/ I was so 'pleased / it was 'only a >nightmare / but 'when I 'realized it ,wasn't a ,nightmare // it was the ,truth // I was ,alone / and your 'arm 'wasn't a,round me / and my 'head 'was not on your ,shoulder// I 'felt I couldn't ,live // I 'simply couldn't live | I 'took 'four,teen/ in 'hot ,water / >oh/ 'colder >there/ > yes /' light and >cold // and > I / I 'couldn't feel my 'heart ,beating ,anymore / and 'death was 'along 'time ,coming / >and/ I 'had this 'terrible ,pain/> and / 'after an 'hour I 'telephoned ,Margaret/ I 'didn't have the 'courage/ to 'die a,lone // 'Oh, I am 'so 'wicked/'stupid/ I 'wasn't 'going to 'tell you ,anything about ,this/ I ,was/ I 'didn't want to ,worry you darling/ 'cause 'all I 'do is to 'make you ,suffer/ to make you ,miserable// Yes, 'speak, 'speak/' say ,something / ,anything/// You >know/ I 'wasn't a such in ,pain / I could 'roll on the >floor/ and you have >phoned / ,speak / to ,make me feel ,better.

#### Диктема №5.

I can 'hear 'music// I >said / I can 'hear ,music// 'Oh, ,Henry// 'Henry's 'record ,player// He has ,got into ,bad ,habits/ since you are ,not living at ,home ,anymore// 'Yes, ,do that// 'Tell 'Henry to 'turn it ,off /// Ha ,llo! / 'yes, 'that's ,better// ,Yes/' Henry, 'turned it ,down/ ,did he?/' Listen! 'Why can't >you ?!' 'no >nothing// 'No >nothing / 'No, 'no, ,no/

#### Диктема №6.

The 'doctor will 'call 'back to,morrow// 'Yes/ he is a 'very good ,doctor/ the only 'upset/ he is 'calling a>nother ,doctor/

#### Диктема №7.

I under 'stand, we >must//Yes, of> course/ of ,course, it is// But if you 'hadn't ,phoned/ I would have ,died//Yes, I've 'lots of ,courage// 'No 'listen! 'Wait! // >Wait!/ let us 'find the >way! For>given it / For>give me /and I 'know this 'scene is un>bearable/and you are very >patient/ my >darling/ But, 'please under 'stand me / I 'mean I am in a,gonia/ Yes, 'this 'thin 'wire is the 'last 'thing that >links us//

#### Диктема №8.

Do you 'know what I 'did 'last /night?|| I 'took the 'telephone to >bed with ,me |>No } in \,bed with me||>Yes }> yes } because we are 'after all con,ected by the ,telephone| and >then } I 'dozed >off } in my >dream} I >dreamt of all ,kinds of ,things|| I ,knew} you would 'give me a ,ring} but it be 'came in,different| and \,dangerous ,kind of ,ring|| Your 'ring of the \,neck} that 'strangles you| a \,boxing,ring I ,couldn't get ,out ||The 'bell >rang} you >hit me } and I was 'counted ,out| 'then I was >at the| at the 'bottom of the >sea }>is } it 'looked very 'much like the 'rooms in \,Wigmon's st,reet|| >Yes } and> I } I was con 'nected to >you} by the 'diver's 'air >chew} and I was 'begging you 'not to ,cut it | when you >know} you 'know how 'silly 'dreams >are } when you >try to} exp>lain them } but at the 'time they are so >real} and >so} so \,frightened| be 'cause you are \,speaking to ,me||

### Диктема №9.

For 'five >years } I've 'only 'lived \,through you } only 'breathed 'freely in your \,presence|| I've 'spent 'every 'waking 'hour \,waiting for you}> thinking you } are \,dead} if you are >late} and 'dying at the 'thought of you \,being ,dead|| 'Then when you >came} I could \,breathe a,gain } and at 'last when you were ,there} I would 'die for 'fear of your 'going|| 'Now I can \,breathe a,gain } because you are \,speaking to ,me|| So my 'dreams are 'not so \,foolish|

Диктема №10. >No}> no ,darling} of 'course, 'I \,slept|| 'Yes, I \,slept } The 'doctor >said even 'after you get 'rid of the \,pills} 'you \,sleep}> Yes| be 'sides, the 'pain dist,racts you|| Yes, it is a \,novelty 'you can \,bear it|| When it is un 'bearable} It is the \,second ,night} \,yesterday } and the \,third } tonight } in a 'few \,minutes | and to,morrow}> and } The 'day \,after|| And the 'day \,after } and 'days and 'days and 'days||

### Диктема №11.

oh, my \,God! ||Oh, >no} I am 'not >ill }>No, I am >not} I am 'not the 'slightest >feverish you ,know || 'Everything's very \,clear} if it \,wasn't 'only so ,clear} 'clear , 'cold and \,empty|| Oh, there is |no so,lution|| I should be 'brave 'after I \,lie to ,you ||Well, 'what's the 'use? || What's the 'use of 'going to 'sleep?|| Even if I 'can't go to ,sleep } 'after go to ,sleep } there is 'waking 'up and 'dreaming } and} 'getting ,up} 'bathing, 'eating, 'going 'out and going } 'where shall I ,go?||

### Диктема №12.

But I've 'never had 'anything to >live for } but \,you|| No, I \,tell you} I don't >need ,anyone|| And dist,ractions} I'll> tell you ,something} it's 'not very po\etical but} it 'is \,true|| Since 'that 'night you >told me} the >only} dist 'ractions being at the \,dentist } when he 'touched the \,nerve } A 'lone |

A Yone! //

**Диктема №13.**

Julius// 'Yes, he is here// I want to make a / fuss of him/ to stroke him/ near him/ He is quite a different dog/ I am quite afraid of him// But I understand him too well/ he loves you / you don't come to me anymore/ and he thinks it's >my fault// No, don't think about it //No, please darling> plea/ I >did/

**Диктема №14.**

Ha llo!/ Ha llo!/ Oh, please get off the line// 'No, no, no/ you're interrupted the >private/ >no, madam/ we are not trying to be interesting / 'all I >wanted for you / to get off the line / please/ Well, if you think we are so ridiculous/ why are you wasting your time listening / Instead of hanging up?//

**Диктема №15.**

'Oh, daring! Oh, my / oh, my lover/ 'No, no 'she rang >off / 'right after she made us / After my nasty re>mark // 'oh, you're up>set //But 'don't let the stupid woman like that up>set you// Oh, she doesn't know you/ >she/ she thinks you are like others .men // >No, my dar / But >guilty? / 'guilty about >what? // 'How naive you are//

**Диктема №16.**

>No/ >listen / the >other/ >What?/ 'No, >no/ Well, 'let her /listen/ it's not matter / and the other day I met that woman whose name begins with / >With T/ >Yes/ "T", G.T. / well, she >asked me / if you had a >brother / and if it was his marriage / to 'be an>nounced // 'All the >truth, of course//A look of sympathy// But I didn't waste much >time with her/ I >said / I had >guests at home/

**Диктема №17.**

>Oh, darling! / It's simpler/ than >that/ 'people hate 'being dropped/ and I have 'gradually 'dropped everybody / because I 'didn't want to 'lose a ↑ single 'minute of hours together// 'No, >no, darling /No, you 'must be fair// 'People 'couldn't understand our position// >Peo / Oh, 'people either love each other / or \hate each other// Yes, I give one 'quick look and / you'll never make them understand certain /things// \ No/ Oh, you'd better be like me / 'don't give it >damp//> Oh / Oh, nothing ,darling> nothing/

**Диктема №18.**

but I >talk it/ >talk it / I 'think we were >back/ as we were be>fore/ and 'suddenly the 'truth

,hits me || \ No } oh, >no } because be'fore we could \see each ,other|> Yes } we could 'do 'crazy >things } could for 'get our >promises | and you could con 'vince me that you >loved me} with a >kiss } and a >hug|| One \look could change \everything| \ yes| but \this} with 'this ma \chine} what is finished } is 'finished for \good|| \ Oh } 'no \no, ,darling} don't \worry||

### Диктема №19.

One \doesn't \try to com \mit \suicide >twice | but per'haps I'll 'try to >sleep || No, I 'couldn't buy a \gun|| Do you 'see me 'going to a \shop} \buying a \gun?|| 'Where would I find strength to in 'vent my >story, my poor ,darling|| >Yes } >none|| 'May be I \should have ,had}

### Диктема №20.

There are \times when \lies are \useful}sup>posing }sup>posing that }that you were \lying to me to make our \parting less \painful|| No, \no, ,darling}I didn't \say that you were \lying}I >said } \if you were ,lying }' if, for e'xample} you were 'not at >home| and you >told me} >No} 'no, no, \no, >darling} > dar} But I be \lieve you, ,dear}I \didn't mean to \say} that I \didn't be \lieve you| Oh, \why are you \cross?|| 'Yes, you are 'speaking quite \angrily to ,me|| No, but \all what I \meant to \say >was that } 'if you were 'lying to me out of \kindness | and I \knew it }and I would 'love you \all the \more|| >Darling|

### Диктема №21.

Ha \lo!} Ha \lo! Ha \lo! || 'Oh, my >God |> God | 'make him \call me \again || \God, | 'make him call me >again|| \God, 'make him 'call me a>gain|| \God | 'make him 'call me a>gain || >Hallo! >Yes, ,darling} 'yes, we >were| 'Listen! I was \just 'trying to exp>lain} that 'if you were lying to me 'out of \kindness } and I \noticed it that I would be 'only \fonder ,of you|| \ yes | Of \course | you are \crazy||

### Диктема №22.

'My \love | my 'dear >love|| 'I 'have the \wire a\round my ,neck ,now}your \voice's a\round my neck || 'yes, I 'know we \must ,be } I \shan't \have the \courage|| Yes, I } 'better 'slowly | and 'hundreds of \years \people will \find our >bones || I 'couldn't ring \up | No, I \couldn't ever } >no ,darling|| I >know it is } it is 'more \painful for 'you than for \me||

### Диктема №23.

\No | \no| no|| \Lutuki | >oh, darling}if you are 'going to be in \Lutuki}to \morrow \night}would you 'please >not } >that is } \please don't \go to the \same \hotel where we \used to ,go| be>cause } 'things I 'can't i'magine don't >exist| they 'exist >in a } \sort of >vague >that}that 'hurt >less|| Do



*you understand?|| \Thank you||*

*I \love you|| >Yes, \what> there \>there\I >didn't \I was 'going to 'say "until to,morrow"||  
 'Silly \habits \I \doubt it|| oh, you 'never >know|| It's \better\ 'ever so much \better|| 'My >darling /  
 my \beautiful ,darling|| 'Yes, I am \brave \be ,quick | \Hang ,up| >Quick| 'break >off| 'I \love you /  
 I \love you| I \love you| I \love you| I \love you| I \love you||*