

одушевленные – предметы (людей). Близким, но нетождественным отмеченной семантике слова *другой*, является значение 'кто-либо посторонний, чужой'.

Устаревшим и просторечным следует признать значение местоимения *другой* 'такой же, одинаковый, похожий'.

### Литература

#### I

1. Ажмухамбетов Х.Б. Русские определительные местоимения и их употребление в роли подлежащего // Русское языкознание. – Вып. 2. – Алма-Ата, 1970. – С. 161 – 179.
2. Битехина Г.А. Употребление местоимений (притяжательных, неопределенных, отрицательных, определительных). – М., 1967. – 137 с.
3. Виноградов В.В. Русский язык: (Грамматическое учение о слове). – М., 1986. – 640 с.
4. Востоков А. Русская грамматика. – СПб., 1831. – 408 с.
5. Майтинская К.Е. Местоимения в языках разных систем. – М., 1969. – 308 с.
6. Майтинская К.Е. Местоимения и универсалии // Универсалии и типологические исследования. – М., 1974. – С. 92 – 103.
7. Милгрин В.Н. Язык как система категории отображения. – Кишинев, 1973. – 237 с.
8. Падучева Е.В. О трансформациях прономинализации: глубинные структуры предложения со словами *один, другой* // Проблемы грамматического моделирования. – М., 1973. – С. 138-154.
9. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении – М., 1956. – 512 с.
10. Сидоренко Е.Н. Материалы по морфологии современного русского языка. – Симферополь, 1978. – 112 с.
11. Сидоренко Е.Н. Семантические разряды местоимений современного русского языка // Русские местоимения: семантика и грамматика. – Владимир, 1989. – С. 18-26.
12. Сидоренко Е.Н. Очерки по теории местоимений современного русского языка. – Киев – Одесса, 1990. – 148 с.
13. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. – Л., 1941. – 620 с.
14. Шахматов А.А. Из трудов по современному русскому языку. – М., 1952. – 272 с.

#### II

15. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1973. – 846 с.
16. Словарь современного русского литературного языка. В 17-ти томах. – М. – Л., 1951 – 1965 (БАС, т. 2, 3, 5, 6, 8, 10, 13).

Список художественных произведений, из которых выбирались примеры

17. Ниллин П. Сочинения. В 2-х томах. Т. I. – М., 1985. – 575 с. (П.Н., I).
18. Ниллин П. Сочинения. В 2-х томах. Т. II. – М., 1985. – 511 с. (П.Н., II).
19. Паустовский К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Т. I. – М., 1981. – 604 с. (К.П., I).
20. Шукшин В. Я пришел дать вам волю: романы, повести, рассказы. – Кишинев, 1984. – 639 с. – (В.Ш., Избр.).

Статья поступила в редакцию 26.03.2006 г.

□

УДК 811.111 – 342

Ю. П. Рябощук

### ПРОСОДИЧЕСКАЯ МАРКИРОВАННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

В нашей статье представлены результаты анализа характера просодической стратификации художественного текста на материале английских произведений. Актуальность исследования обусловлена отсутствием единой базы сравнения просодических моделей авторской речи и речи персонажей. Вместе с тем, по замечанию Р. М. Тихоновой, многообразие семантических значений в языке выражается достаточно ограниченным инвентарем просодических характеристик [5; с. 45]. Одно из возможным решений данной проблемы — изучение и описание

универсальной категории интонационной выделенности различных участков текста, которая в будущем может стать основой модели глобального описания и сопоставления интонации различных видов передачи информации.

Предварительно проведенный анализ лингвистической литературы по данному вопросу позволяет заключить, что категория просодической выделенности напрямую связана с семантической организацией текста [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]. Продуцирующий речь подсознательно использует средства просодии для передачи наиболее важной необходимой для реализации целей коммуникации информации и второстепенной, дополнительной информации. Воспринимающий сообщение основывается в первую очередь на интонационных характеристиках устного текста, вычлняя в целостном образовании наиболее информативные его участки [3, с. 105]. Таким образом, на уровне слухового восприятия интонация выступает оптимизатором глубинных семантических отношений текста, активизируя все концепты (понятия), представленные в человеческом интеллекте, в то время как другие деактивированы [7, с. 48].

Цель исследования состояла в выявлении и описании различия просодических характеристик, тембральных нюансов в рамках определенных видов текстов и особенностях их устного представления.

В экспериментально-фонетическом исследовании была использована комплексная методика изучения текстовой просодии, предполагающая собственно лингвистический анализ в совокупности с методами аудиторского и электроакустического анализов. В работе также был проведен перцептивный анализ фонозаписей в исполнении английского актера Алекса Дженнинга.

Традиционное разделение литературного текста на «авторскую речь» и «речь персонажей» вовсе не так однозначно, как можно подумать, если руководствоваться соответствующими знаками препинания. На самом деле, эти два вида речи тесно переплетаются: «речь персонажей» появляется внутри «авторской речи» без каких-либо специальных графических выделений.

В работе Е. В. Великой [1] были четко показаны некоторые промежуточные классы такого типа: внутренний монолог, несобственная прямая речь героя (передача автором речи героя) и сложные случаи, когда речь с одинаковой степенью уверенности можно отнести как к автору, так и к герою.

В случае, если мы анализируем отрывок из литературного текста с точки зрения различных тембров, полифонический характер художественного произведения становится намного заметнее, и мы можем явно увидеть несколько различных слоев, формирующих авторскую речь. В нашей работе мы развиваем эти идеи и отмечаем то, что продолжение исследований в этой области совершенно необходимо, если мы хотим достичь главной цели нашей работы: четкого образного филологического чтения.

Сначала мы должны ответить на вопрос, можно ли говорить об «авторской речи как таковой». Мы пришли к выводу, что это возможно, проанализировав с точки зрения тембра несколько записей чтения художественных произведений — «авторской речью как таковой» можно называть те случаи, когда автор прямо выражает свое отношение к описываемым событиям, то есть авторские комментарии и так называемые «лирические отступления».

Так, в книге Ч. Диккенса [8] «*A Tale of Two Cities*» мы находим следующие примеры этих двух типов речи:

1. Авторский комментарий: *Yet, reception held by Monseigneur, though a beautiful scene and adored with every device of decoration, this reception was, in truth, not /a sound/ business.* [8, с. 45]

Актер говорит робко, как будто он боится задеть чувства людей, которых описывает автор; в конце предложения, когда каждое слово сопровождается дол-

гой паузой, просодия становится особенно нерешительной. Громкость заметно уменьшена.

2. Лирическое отступление: *It is likely enough that rooted in the woods of Norway, there were growing trees already marked by Woodman Fate, to come down to France and be sawn into boards, to make a certain movable framework with a sack and a knife in it, terrible in history.* [8, с. 345]

Громкость здесь уменьшена ещё больше, и качество придыхания голоса выходит на первый план. В данной записи это один из тех редких случаев, когда автор совершенно серьезен, и актер пытается передать это настроение, демонстрируя страх автора перед надвигающимися революционными событиями во Франции.

Не следует, однако, полагать, что уменьшенная громкость, характерная для вышеприведенных примеров, является постоянной чертой авторской речи как таковой. Как было показано Е. В. Великой, авторский комментарий может иногда произноситься звучным (чистым) голосом. Например: *Despair is the price one pays for setting oneself an impossible aim. It is, one is told, one unforgivable sin, but it is a sin the corrupt or evil man never practices. He always has hope. He never reaches the freezing point of knowing absolute failure. Only the man of good will carry always in his heart this capacity for damnation.* [8, с. 141]

Таким образом, мы видим, что тембр авторского комментария может сильно изменяться, но все эти случаи объединяет то, что в них авторское отношение всегда выражено просодически совершенно недвусмысленно.

Тем не менее, существует множество случаев, когда автор как бы отстраняется от описываемых событий, когда он старается представить их по возможности объективно. Конечно, весь текст создан автором, но он может вести описание с точки зрения стороннего, отстраненного наблюдателя, и такое отношение выражается в нейтральной просодии того или иного фрагмента литературного текста.

Ещё один пример из «A Tale of Two Cities»: *The show being over, of all the crowd there was soon but one person left, and he, with his hat under his arm and his snuffbox in his hand, passes among the mirrors on his way out.* [8, с. 112]

Просодия здесь сухая, прозаическая: мы не можем ничего узнать об отношении автора к происходящему.

В следующем примере из той же книги просодия отнюдь не является нейтральной, но её функция здесь заключается не в том, чтобы передать отношение автора, а в том, чтобы отразить драматическую атмосферу описываемых событий, чтобы дать яркую картину происходящего с помощью драматического тембра и некоторых других просодических приёмов. Даже если мы замечаем присутствие автора, он выступает здесь как нейтральный наблюдатель, который не может помочь нам увидеть происходящие события во всем их драматизме. Такая точка зрения, вероятно, совпадает с авторской, но мы ничего не можем сказать о ней с полной уверенностью, поскольку автор не выходит на передний план: *With a wild rattle and clatter, the carriage dashed through streets and swept round corners, with women screaming before it, and men clutching to another between, and swooping at a street corner by a fountain, one of its wheels came to a little jolt, and there was a loud cry, and the reared and plunged.* [8, с. 114]

Можно было бы возразить, что вся сцена, вероятно, изображается с точки зрения «неких людей», которые в этом отрывке упоминаются, но мы полагаем, что такой вывод был бы неверен; подобная картина произвела бы одинаковое впечатление на любого, увидевшего её, поэтому не имеет смысла приписывать просодию какому-то отдельному лицу.

Дополнительные просодические приёмы, помогающие читателю получить зрительный образ происходящего, следующие: грохот кареты — громкость и напряженность, её скорость — убыстрение темпа, вопли женщин — высота, напряжение и длительность гласных, стиснутые руки — напряженность артикуляции, неожиданная остановка выражается с помощью глоттального взрыва, поведение

лошадей выражается с помощью дрожания (*tremolo*).

То, что объективизированный рассказ может и должен противопоставляться авторскому комментарию, подтверждается их взимозаменяемостью.

Приведем следующий пример: *France, less favoured as to matters spiritual than her sister of the shield and trident, France rolled with exceeding smoothness down hill, making paper money and spending it.* [8, с. 115]

За исключением выражения «down hill» (которое невозможно воспринять иначе, так как оно служит для выражения иронического отношения автора к описываемым событиям), предыдущая часть предложения может пониматься либо как объективное нейтральное описание, либо как описание небрежного отношения Франции к задачам, стоящим перед ней в данный момент (быстрый темп, расширенный диапазон, небольшая назализация). В обоих случаях описание противоречит ироническому комментарию автора, который произносится с так называемой многозначительной просодией (пониженная громкость, медленный темп, назализация).

В то же время многозначительная просодия может распространяться на всё предложение – в этом случае отношение автора становится ясным с самого начала. Обратимые отрывки текста ещё раз показывают, что просодическое оформление будет всегда разное, в зависимости от того, кто является свидетелем событий – сторонний наблюдатель или сам автор. Что касается разновидностей речи персонажа внутри авторской речи, мы должны отметить, что одна из них столь часто используется в чтении, что любой студент-филолог, специализирующийся в области фонетики, должен обратить на неё внимание.

Мы имеем в виду те описательные части так называемой авторской речи, где просодия, тем или иным образом, тесно связана с манерой речи персонажа или его восприятием описываемых событий (с его эмоциями). С подобными случаями можно столкнуться, когда возникает противопоставление объективизированного повествования и авторского комментария. Но в этом случае никак нельзя говорить о прямой речи Франции. Однако, нередко мы можем наблюдать и то и другое: описание поведения персонажа и его (её) прямой речи, и в таком случае нельзя не заметить, что очень часто тембр, ассоциирующийся с действиями или эмоциями персонажа, аналогичен тембру прямой речи персонажа, хотя и в сглаженной форме. Так, например: *Monsieur The Marquis learned calmly out. "What has gone wrong?"* [8, с. 394]

Можно легко заметить, что «жалобный» тембр слов, стоящих перед прямой речью – это её ослабленный вариант. Примеры такого типа можно было бы приводить до бесконечности.

Приведем ещё один пример из «Vanity Fair» W. M. Thackeray, где легко обнаружить тот же вид взаимоотношений между тембром прямой речи персонажа – Becky Sharp и тембром последующей описательной части: *"It's you" – she said, coming out. How long I have been waiting for you. Stop, not yet – in one minute you shall come in." In that instant she put a rouge-pot, a brandy bottle, and a plate of broken meat into the bed, gave one smooth to her hair, and finally let in her visitor.*

*She had, by way of morning robe, a pink domino, a trifle faded and soiled, and marked here and there with pomatum; but her arms shone out from the loose sleeves of her dress very white and fair, and it was tied round her little waist, so as not ill to set off the trim little figure of the wearer. She led Jos by the hand into her garret. "Come in", she said. "Come, and talk to me. Sit yonder on the chair", and she gave the civilian's hand a little squeeze, and laughingly placed herself on the bed.* [9, с. 192]

Основная черта, отличающая прямую речь Беки – «жалобный» тембр, который в сочетании с медленным темпом, отражает её желание показать себя перед своим старым другом жертвой неблагоприятных обстоятельств. Тот же самый тембр сохраняется при описании её внешности. На первый взгляд кажется стран-

ным, почему автор не описал её внешность более объективно, однако последняя синтагма «*so as not ill to set off the trim little figure of the wearer*» помогает нам это понять: столько жалкий вид Беки Шарп — результат ее намеренных действий — она хочет, чтобы ее увидели именно в таком свете. Другое возможное объяснение — желание актера сохранить тождество образа, необходимость чего была вполне очевидна в описании Монсеньера.

В этом примере тембр помогает более ярко отразить преобладающее настроение персонажа. Но кроме эмоций читатель должен заметить ещё какие-то детали, и это значительно усложняет чтение подобных отрывков текста. В следующем примере помимо высокомерного настроения (высокий регистр, медленный темп, назализация) мы можем слышать звукоподражание глубокому вздоху на слове «*exhaustion*»: *All these exemplary gentlemen of the finest breeding were in the most exemplary state of exhaustion.* [9, с. 742]

Прямая речь, естественно, может предшествовать словам, описывающим героя: *"He must be quite middle-aged by now." Went on Aunt Juley dreamily. "He is over fifty! Fancy that! Such a pretty baby and we were all so proud of him; the very first of you all." Aunt Juley sighed, and a lock of not quite her own hair came and straggled.* [9, с. 742]

Просодическая картина очень похожа на предыдущий пример.

Таким образом, становится ясно, что отрывки такого рода, хотя и имеют мало общего с речью персонажа как таковой, тем не менее с ней связаны, поскольку тембр, использующийся в них весьма полезен для изображения персонажа.

Чтобы подытожить всё сказанное, мы можем отметить тот факт, что термины «авторская речь» и «речь персонажей» не соответствуют просодическому членению текста; в свою очередь, терминологическое двуединство «монолог»-«диалог» являют собой ту пунктуационную форму, которая лучше отражает специфические интонационные характеристики изображаемой ситуации. Особый интерес представляют те случаи, когда различные виды текстовой информации переплетаются самым неожиданным образом путем просодического оформления. При этом так называемая «авторская речь» состоит из большого количества слоев, начиная с прямо выраженного мнения автора по поводу описываемых событий, вплоть до высказываний, которые просодически ничем не отличаются от прямой речи героев.

### Литература

1. Великая Е. В. Просодическая реализация смысловой структуры монолога в сценической и спонтанной речи: Дис... канд. филол. наук: 10.02.04. — М., 1994. — 164 с.
2. Верникова Ж. Б. К проблеме компонентов интонации: структурный и функциональный принципы в определении места просодического явления в общей системе фонетических средств // Филологические науки. — 1997. — № 2. — С. 83–88.
3. Зиновьева Е. Н. Интонационная категория тона и ее реализация в спонтанной монологической речи): Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.04. — М., 1996. — 16 с.
4. Солганик Г. Я. Стилистика текста. — М.: Эдиториал УРСС, 1997. — 255 с.
5. Тихонова Р. М. К проблеме поиска интонационного инварианта языка // Вопросы лингвистической типологии, истории языка и лингводидактики. — М.: МГУ, 1994. — С. 24–38.
6. Торсуева И. Г. Интонация и семантика текста. — М.: Наука, 1982. — 234 с.
7. Bolinger D. Intonation and its Parts // Language & Cognitive processes. — 1995. — № 2. — P. 21–52.
8. Dickens Ch. A Tale of Two Cities. — Kent: Wordsworth Classics, 1999. — 412 p.
9. Thackeray W. M. Vanity Fair. — Moscow, 1950. — 870 p.

Статья поступила в редакцию 25.03.2006 г.

□