

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
М.В. ЛОМОНОСОВА**

На правах рукописи

Алексюк Мария Викторовна

**РИТМИКО-ПРОСОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ В ПРАГМАЛИНГВИСТИЧЕСКОМ
ОСВЕЩЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ)**

Специальность 10.02.04 – германские языки

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
проф., д.ф.н. И.М. Магидова

Москва
2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ВОПРОС О ЧТЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ.....	15
1.1. Современное состояние вопроса о чтении	15
1.2. Вопрос о чтении в отечественной филологии	19
1.3. Вопрос о чтении в зарубежном языкознании	35
1.4. Выводы к Главе 1	45
ГЛАВА 2. ПРАГМАФОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ ГЕРОЕВ РОМАНА ИЭНА МАКБЮЭНА «АМСТЕРДАМ»	47
2.1. Предварительные замечания	47
2.2. Лексические, синтаксические и пунктуационные особенности письменного текста оригинала в прагмафоностилистическом ракурсе.....	49
2.3. Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами.....	54
2.3.1. Текст 1. Несобственно-прямая речь в изображении Клайва Линли	54
2.3.2. Текст 2. Несобственно-прямая речь в изображении Вернона Холидей.....	70
2.4. Выводы к Главе 2.....	83
ГЛАВА 3. ПРАГМАФОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ ГЕРОЕВ РОМАНА ИЭНА МАКБЮЭНА «ИСКУПЛЕНИЕ».....	86
3.1. Предварительные замечания	86
3.2. Лексические, синтаксические и пунктуационные особенности письменного текста оригинала в прагмафоностилистическом ракурсе.....	87
3.3. Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами.....	95
3.3.1. Текст 1. Несобственно-прямая речь в изображении Сесилии Таллис.....	95
3.3.2. Текст 2. Несобственно-прямая речь в изображении Брайони Таллис.....	111
3.4. Выводы к Главе 3	128

ГЛАВА 4. ПРАГМАФОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ ГЕРОЕВ РОМАНА ИЭНА МАКБЮЭНА «НА БЕРЕГУ».....	131
4.1. Предварительные замечания	131
4.2. Лексические, синтаксические и пунктуационные особенности письменного текста оригинала в прагмафоностилистическом ракурсе.....	132
4.3. Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами.....	139
4.3.1. Несобственно-прямая речь в изображении Флоренс Понтинг.....	139
4.3.2. Несобственно-прямая речь в изображении Эдварда Мэйхью.....	158
4.4. Выводы к Главе 4.....	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	178
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	182
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТРАНСКРИПЦИИ	195
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. НЕКОТОРЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ СОПОСТАВЛЕНИЯ РОМАНОВ ИЭНА МАКБЮЭНА С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ДРУГИХ АВТОРОВ	268

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время проблема чтения – и, в частности, чтения художественной литературы – становится все более актуальной в различных сферах гуманитарного знания. В первую очередь это связано с тем, что в век активного развития высоких технологий экранная культура постепенно изменяет устоявшуюся культурную парадигму, традиционно основывавшуюся на чтении книг.

Так, все больше молодых людей сегодня получают свой первый опыт знакомства с классическими произведениями мировой художественной литературы посредством аудио-визуальных способов передачи информации. Привыкая с легкостью получать с экрана готовые звуковые и зрительные образы, такие читатели нередко начинают испытывать трудности при самостоятельном освоении письменных текстов. По сравнению с просмотром фильма процесс чтения, чаще всего, предполагает в гораздо большей степени умение вдумчиво анализировать представленное в тексте содержание. Это требует значительных умственных усилий и, что не менее важно, наличия определенного объема фоновых знаний. Для ряда современных читателей это становится сложной и порой тягостной задачей, что в итоге быстро отдаляет их от привычки к чтению.

Кроме того, постоянная работа за компьютером приводит к тому, что некоторые читатели начинают воспринимать процесс чтения по-особому. Для них любой текст, вне зависимости от его художественной ценности, представляется источником определенной информации, которую необходимо извлечь как можно легче и быстрее. Иными словами, чтение сводится к торопливому «проглядыванию» текста, прерываемому в целом ряде случаев поиском тех или иных ссылок, которые могут быть включены в сам текст. При этом на словесную форму, в которую облечена эта информация, практически не обращается внимания.

Это ставит филологическую науку в целом – и университетское филологическое образование, в частности – в непростое положение. С точки зрения филологии, чтение произведений словесно-художественного творчества предполагает медленное «вглядывание» в каждый элемент текста, для того чтобы максимально постигнуть художественный замысел автора. Однако новое поколение студентов, как правило, приходит в университет с весьма ограниченным

читательским опытом, основанным в большей степени на экранных образах, чем на словесных. Более того, навыки доуниверситетского чтения в таких случаях нередко оказываются недостаточно развитыми.

Именно поэтому сегодня так важно научить будущих филологов профессионально ориентироваться в тексте художественного произведения. При его чтении и интерпретации, а также в своих попытках проникнуть в творческий замысел автора, филолог должен уметь находить опору в первую очередь в языковых особенностях текста. Приобретение подобных профессиональных навыков студентами-филологами становится возможным, помимо прочего, благодаря освоению ими техники филологического чтения.

Известно, что по своим целям и методам филологическое чтение художественного текста существенно отличается от других разновидностей: как от чтения, имеющего своей главной целью извлечение информации («information retrieval»), так и от чтения «развлекательного» (рекреационного), где читатель в основном стремится как можно быстрее «освоить» сюжет и узнать, чем же, в конце концов, все завершается. В отличие от этих наиболее популярных разновидностей, филологическое чтение – это тщательный и скрупулезный поиск «закодированных» в письменном тексте значений и смыслов, осуществляемый для того, чтобы проникнуть в художественный замысел автора. При этом анализу подвергается каждый элемент произведения – все его аспекты: лексический, морфологический, синтаксический, стилистический, лингвостилистический, лингвопоэтический и т.д.

Особенно важно отметить, что для понимания текста на филологическом уровне необходимо учитывать и тот объем звучания, который заложен в него автором и который читателю необходимо извлечь при чтении. Иначе говоря, для решения задач филологического чтения принципиально важными оказались положения филологической фонетики¹, расширяющей классическую дихотомию «устная речь / письменная речь» за счет включения в нее так называемой «внутренней речи». Предполагается, что филолог, читая произведение словесно-художественного творчества, должен «слышать» то, что он видит на бумаге, в своем внутреннем слухе – «in his mind's ear» [118].

¹ Это направление было разработано в середине 80-х годов XX века – см., например, [118].

В обучении студентов филологическому чтению важную роль играют специально разработанные для этой цели лингвистические материалы. Данную задачу во многом решает прагмалингвистика² [8; 51]. К настоящему времени подробнее всего это направление исследовало область фонетики и грамматики. Однако его стилистический раздел, в силу своей специфики, по-прежнему представляет для исследователей особую сложность и требует дальнейшей научной разработки.

В ходе прагмастилистических разысканий создаются способы и методы демонстрации тех особенностей художественного произведения, которые составляют специфику литературной манеры автора и необходимы для его понимания, а также создаются лингвистические материалы, выполняющие демонстрирующую функцию (см., например, [50; 67; 41; 75]).

Одним из ключевых аспектов прагмастилистического изучения произведений словесно-художественного творчества на протяжении последних десятилетий является определение главных особенностей звучания, заложенных в письменном тексте как часть общего авторского замысла и непосредственно влияющих на полноту нашего понимания того, что задумано писателем. Такие особенности должны быть «высвечены» в специально разработанных материалах. Именно поэтому данный раздел прагмалингвистики предпочитают называть «прагма**фоно**стилистикой» [5; 29; 52; 114].

Сказанным определяется актуальность избранной для диссертации темы. В связи с описанным выше положением вопроса о чтении прагмафоностилистические исследования в целом представляются особенно важными в современной филологии, поскольку они позволяют обнаружить и «выпукло» продемонстрировать те элементы художественного текста, которые могут стать опорными для его понимания. Кроме того, в настоящем диссертационном исследовании в прагмафоностилистическом ракурсе рассматривается ряд известных прозаических произведений современной британской литературы. Хотя англоязычная литература не раз становилась объектом

² Данное направление филологических исследований начало свое развитие в 1970-е гг. на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова и более четко сформировалось в докторской диссертации И.М. Магидовой [51]. Было предложено расширить традиционную классификацию стилей за счет еще одного функционального стиля, включающего в себя произведения речи, которые выполняют демонстрирующую функцию.

прагмафоностилистических исследований (см., например, [5; 29; 52] и др.), по-прежнему недостаточно изученным с позиции прагмафоностилистики остается такой аспект произведения, как изображение литературного героя, основывающееся на его несобственно-прямой речи.³ Именно этому аспекту в настоящей работе уделяется особое внимание.

Научная новизна работы состоит в том, что вопрос об изображении литературного героя через его несобственно-прямую речь впервые рассматривается с точки зрения прагмафоностилистики; выявляются отличительные особенности ритмико-просодической организации текста, свойственные художественной манере писателя и применяемые им для достижения определенных стилистических эффектов в изображении своих героев; выявляются и разграничиваются ритмико-просодические приемы, используемые автором для создания контрастных образов; разрабатываются прагмалингвистические материалы, посвященные ритмико-просодическим особенностям художественного текста и позволяющие сосредоточить на этих особенностях внимание читателя в целях более глубокого проникновения в авторский замысел.

Теоретическую основу диссертации составляют достижения отечественной и зарубежной филологии в области стилистики художественного текста (В.В. Виноградов, А.М. Пешковский, Л.В. Щерба, М. Шорт, Дж. Лич, Р. Фаулер); психолингвистики (Л.С. Выготский); прагмалингвистики, прагмафонетики и прагмафоностилистики (О.С. Ахманова, И.М. Магидова, Е.В. Михайловская, Д.У. Руденко, О.В. Корецкая, Н.Г. Дечева, Е.А. Амочкина, Н.В. Мельникова); фонетики, в том числе филологической фонетики (Д. Аберкромби, Д. Болинджер, А. Гимсон, Д. Кристал, С. Поттер, Г. Суит, А.И. Смирницкий, О.С. Ахманова, Т.Н. Шишкина, М.В. Давыдов, О.С. Миндрул, С.В. Дечева); соотношения устной и письменной речи, а также вопроса о просодическом воплощении знаков препинания (О.В. Александрова, Л.Л. Баранова, С.Н. Павлова, Л.У. Арапиева, Е.В. Михайловская); синтаксиса, в том числе экспрессивного (А.И. Смирницкий, О.С. Ахманова, О.В. Александрова); разработки вопросов ритма и тембурологии (М.В. Давыдов); лексикологии и лексикологической фонетики (Н.Б. Гвишиани,

³ Подробнее о том, как термин «несобственно-прямая речь» понимается в рамках настоящей работы, см. стр. 49-50.

Л.В. Минаева, А.Н. Морозова); лингвостилистики и лингвопоэтики (И.В. Гюббенет, В.Я. Задорнова, А.А. Липгарт).

Теоретическое значение настоящей работы обусловлено тем, что в данном исследовании получают дальнейшее развитие такие направления современной англистики, как филологическая фонетика, прагмалингвистика и такие ее разделы, как прагмафонетика, прагмалексикология, прагмафоностилистика, синтаксис (динамический и экспрессивный), лингвостилистика, а также вопросы соотношения устной и письменной речи. Особое внимание уделяется разработке одного из разделов прагмафоностилистики, где рассматриваются способы выявления несобственно-прямой речи и отграничения ее от речи автора.

Практическая ценность данного исследования состоит в том, что его результаты могут быть применены при обучении студентов-филологов принципам и методам филологического чтения современной британской прозы. Разработанные в диссертации материалы прагмафоностилистического сопоставления могут быть использованы для составления ряда рекомендаций по переводу письменного текста, посвященного изображению литературного героя через его несобственно-прямую речь, в устную форму. Результаты исследования могут быть также полезны при переводе романов, рассмотренных в работе, на русский язык, при создании их аудиоверсий и экранизаций.

Объектом исследования является изображение литературного героя через его несобственно-прямую речь в современной англоязычной (британской) художественной прозе. Предметом исследования служат ритмико-просодические особенности несобственно-прямой речи в изображении литературного героя.

Цель настоящего исследования заключается в обнаружении и прагмалингвистическом выявлении наиболее характерных ритмико-просодических приемов, используемых автором для создания звучащих образов⁴ своих героев через их несобственно-прямую речь. Для достижения сформулированной цели ставятся следующие задачи:

1. выделить те участки текста в анализируемых произведениях словесно-художественного творчества, которые являются наиболее типичными образцами

⁴ Подробнее о терминологическом сочетании «звучащий образ» см. на стр. 55.

использования писателем несобственно-прямой речи для создания образов своих героев;

2. подвергнуть различные аспекты отобранных текстов (такие, как лексический, синтаксический, пунктуационный) тщательному анализу с точки зрения филологической фонетики, чтобы извлечь из письменного текста тот объем звучания, который был заложен в него автором;

3. провести сопоставительный анализ различных письменных и звучащих вариантов авторского текста, чтобы с помощью выявленных отличий выделить наиболее важные черты оригинального текста; сопоставительный анализ включает в себя решение следующих задач:

- выделить в анализируемых текстах те лексические единицы, которые выполняют ключевую функцию в передаче художественного намерения автора, а также рассмотреть то, какое просодическое выражение получают эти элементы текста в речи говорящего;

- изучить воздействие на восприятие и понимание текста экспериментальных изменений во фразировке и расстановке знаков препинания – не только с точки зрения просодии и ритма, но и в плане общего смысла текста, а также того впечатления, которое формируется во внутреннем слухе читателя, и выяснить, как соотносятся эти изменения с текстом оригинала;

4. разработать прагмафоностилистические материалы, где в центре внимания оказались бы ритмико-просодические особенности изображения каждого отдельного литературного героя через его несобственно-прямую речь.

Материалом исследования служат три романа одного из самых известных современных британских писателей Иэна Макьюэна: «Амстердам» («Amsterdam») [142], «Искупление» («Atonement») [143], «На берегу» («On Chesil Beach») [144]. Произведения Иэна Макьюэна являются признанными образцами виртуозного использования современного английского языка в художественных целях. Выбор романов обусловлен тем, что во всех перечисленных произведениях писателя одним из ключевых композиционных элементов является систематическое сопоставление и

противопоставление главных героев. Все это делает данный материал привлекательным для изучения с точки зрения прагмафоностилистики.

Особый интерес с прагмафоностилистической точки зрения здесь представляют те эпизоды, где на передний план выступает несобственно-прямая речь как средство создания образов главных героев. В каждом романе таких эпизодов было обнаружено около 20, из которых было отобрано по одному наиболее показательному эпизоду для каждого из шести героев. Каждый из выделенных текстов представлял собой яркий и во многих аспектах показательный пример того, как писатель использует несобственно-прямую речь героя для создания его образа и, в то же время, для того, чтобы противопоставить его «оппоненту». В плане содержания основанием для сопоставления двух текстов, посвященных главным героям одного романа, являлась их значимость в общем контексте и композиции произведения (например, то, что в сознании героев осмысливается одно и то же событие, или описываемая сцена играет ключевую роль в судьбе каждого героя).

В результате для подробного прагмафоностилистического рассмотрения было отобрано 6 текстов (по два из каждого романа), каждый из которых был представлен в семи экспериментальных вариантах:

- **вариант 1** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный актером (отрывок из аудиокниги⁵ [147; 148; 149]);
- **вариант 2** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка;
- **вариант 3** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка;
- **вариант 4** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка;
- **вариант 5** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка;
- **вариант 6** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка;

⁵ Роман «На берегу» озвучен самим автором.

- **вариант 7** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка.⁶

Материал исследовался с помощью следующих методов: метод лингвостилистического анализа текста; аудитивный и инструментальный⁷ анализ аудиоматериала (общий объем звучания – около 23 ч, из них сопоставительному прагмафоностилистическому изучению (посредством аудитивного и инструментального анализа) подвергалось 55 мин 29 сек); метод семантического анализа лексики отобранных текстов; метод ритмико-синтаксического анализа фразировки⁸ текстов, а также рассмотрение имеющихся в тексте знаков препинания с точки зрения их просодического воплощения в звучащих вариантах; метод прагмалингвистического сопоставления⁹ оригинального текста и его письменных и звучащих вариантов (всего было рассмотрено 6 письменных оригинальных текстов; 18 экспериментальных письменных вариантов; 42 звучащих варианта).

В работе сопоставляются различные звучащие варианты оригинального текста, а также оригинальный текст и его экспериментальные (письменные и устные) варианты. Во втором случае участникам эксперимента предлагалось самостоятельно расставить знаки препинания в авторском тексте (при этом ни один из респондентов не был заранее ознакомлен с расстановкой знаков препинания в оригинале), а затем прочитать его вслух¹⁰. После этого респонденты получали текст оригинала и также читали его вслух. Всего в эксперименте приняло участие 10 носителей британского варианта английского языка.

Отметим особо, что в настоящем прагмафоностилистическом исследовании не ставилась цель устанавливать какие-либо критерии «успеха» экспериментальных текстов. Данные варианты рассматривались исключительно как повод еще раз вернуться к оригиналу и открыть в нем то, что, возможно, без подобного сопоставления могло быть не выявлено. В этом смысле интерес представляют самые

⁶ Варианты 2-4, 5-7 озвучены различными участниками эксперимента.

⁷ Инструментальное исследование проводилось с помощью программы «Speech Analyzer 3.1».

⁸ Под фразировкой понимается синтактико-смысловое членение текста на синтагмы [3].

⁹ Эффективность этого метода сопоставления в его прагмалингвистической разновидности была успешно продемонстрирована в работах прагмафоностилистического направления (например: [5; 51; 56; 66; 84]).

¹⁰ Привлечение «слепых текстов» к изучению пунктуации в пределах соотношения письменной и устной речи было предложено в кандидатской диссертации Л.Л.Барановой [10]. Впоследствии этот метод получил дальнейшее развитие и плодотворно применялся в работах синтаксистов и фонетистов кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

разнообразные варианты, и именно благодаря им, обнаруживая различия в интерпретации одного и того же текста, можно лучше продемонстрировать особенности оригинала и таким образом создать прагмалингвистический материал.

На защиту выносятся следующие положения.

1. Несобственно-прямая речь является одним из ключевых приемов в изображении героев романов Иэна Макьюэна и составляет специфику художественной манеры писателя; поэтому языковые средства, используемые автором для характеристики своих героев через их несобственно-прямую речь, требуют рассмотрения в прагмафоностилистическом ракурсе.

2. Для передачи несобственно-прямой речи героев писателем используются различные лексические, синтаксические, пунктуационные и другие средства. Изучение текстов романов с точки зрения прагмафоностилистики помогает установить, каким образом эти языковые особенности влияют на звучащий образ каждого из героев, в частности, на такие его аспекты, как реализация основных просодических параметров (паузация, движение тона, темп, громкость, диапазон), распределение в тексте словесных ударений и его ритмическая организация.

3. Прагмафоностилистическое исследование текстов романов позволяет выявить некоторые общие тенденции в построении звучащих образов героев через их несобственно-прямую речь, свойственные художественной манере писателя в целом. Имеется в виду преимущественное внимание (помещение в синтаксически сильную позицию, выделение словесным ударением) к ингерентно / адгерентно коннотативным лексическим единицам, составляющим «лексическое ядро» текста; использование фразировки и ритма текста для отграничения несобственно-прямой речи героя от авторского текста; а также творческое использование пунктуации для создания звучащего образа героя.

4. Несмотря на наличие общих для художественной манеры автора тенденций в изображении героев через их несобственно-прямую речь, каждый звучащий образ уникален, так как эти тенденции особым образом «преломляются» в каждом отдельном случае.

5. Прагмафоностилистический подход к анализу художественного текста является продуктивным в решении вопросов филологического чтения и, в частности,

филологической фонетики, так как позволяет определить, какой объем звучания был изначально заложен в письменный текст автором и каким образом он влияет на впечатление, формирующееся у читателя в его внутреннем слухе при чтении текста.

6. Сопоставление нескольких устных и письменных вариантов одного и того же текста позволяет разрабатывать прагмафоностилистические материалы, наглядно демонстрирующие особенности изображения того или иного героя через его несобственно-прямую речь, что может стать опорой в обучении филологическому чтению.

Апробация работы. Результаты исследования обсуждались на XVIII, XIX, XX и XXI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (2011, 2012, 2013, 2014 г.г.), а также на международных конференциях «CREATING, SHAPING, SIGNIFYING: 10th Brno Conference of English, American and Canadian Studies» (2015 г.) и «LATEUM: Research and Practice in Multidisciplinary Discourse» (2015 г.).

По материалам исследования подготовлено 10 публикаций, из них три статьи опубликованы в журналах, рекомендуемых ВАК.

Объём и структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и приложений.

Во Введении обосновывается выбор темы, её актуальность, научная новизна, теоретическое значение и практическая ценность, разъясняется теоретическая основа работы, определяются объект и предмет исследования, формулируются его цели и задачи, описывается материал исследования, а также методы, использованные для его анализа, кратко излагается структура работы. Введение также содержит положения, выносимые на защиту, и сведения об апробации положений и результатов проводимого исследования.

В Первой главе «*Вопрос о чтении художественного текста в современной филологии*» освещаются теоретические положения, связанные с темой данного исследования, а также рассматриваются основные подходы к проблеме чтения и анализа художественного текста в современной филологии – как отечественной, так и зарубежной.

Во Второй главе «Прагмафоностилистическое изучение несобственно-прямой речи героев романа Иэна Макьюэна “Амстердам”» проводится прагмафоностилистический анализ текстов, отобранных из романа Иэна Макьюэна «Амстердам». После ряда предварительных замечаний о содержании романа и его месте в творчестве автора в несколько этапов проводится сопоставительный прагмафоностилистический анализ текстов, посвященных главным героям произведения:

- лексический, синтаксический и пунктуационный аспект оригинальных письменных текстов (без привлечения их аудиоверсий) рассматриваются с точки зрения того, как выявленные языковые особенности влияют на звучащие образы героев, т.е. на реализацию основных просодических параметров, распределение в тексте словесных ударений и его ритмическую организацию;

- проводится прагмафоностилистическое сопоставление различных устных и письменных экспериментальных вариантов текста с письменным оригиналом, в ходе которого выявляются ритмико-просодические особенности авторского текста, характерные как для художественной манеры писателя в целом, так и для изображения каждого конкретного героя.

В выводах к главе освещаются результаты проведенного анализа.

Третья глава «Прагмафоностилистическое изучение несобственно-прямой речи героев романа Иэна Макьюэна “Искупление”» и Четвертая глава «Прагмафоностилистическое изучение несобственно-прямой речи героев романа Иэна Макьюэна “На берегу”» посвящены прагмафоностилистическому рассмотрению текстов, отобранных для анализа из романов Иэна Макьюэна «Искупление» и «На берегу» соответственно. Анализ материала и рассмотрение основных результатов исследования проводится в том же порядке, что и в Главе 2.

В Заключении формулируются основные выводы.

В Приложении 1 приводятся тонетически транскрибированные тексты рассматриваемых в Главах 2-4 и Приложении 2 звучащих вариантов.

В Приложении 2 приведены некоторые результаты сопоставления романов Иэна Макьюэна с произведениями других авторов.

ГЛАВА 1. ВОПРОС О ЧТЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ

1.1. Современное состояние вопроса о чтении

Вопрос о чтении является неотъемлемой частью научных разысканий как в сфере филологии, так и в смежных областях гуманитарного знания. Им занимаются историки, социологи, психологи, историки культуры. Чтение письменного текста представляет собой один из древнейших видов познавательной деятельности человека и может происходить по-разному – в зависимости от методов и приемов чтения, способов интерпретации прочитанного, интересов и навыков читательских групп и т.п. [38]

С течением времени чтение претерпело значительные изменения, и сегодня мы отчетливо видим, что этот процесс не завершен. В настоящее время книжная культура переживает беспрецедентные перемены в связи с появлением и развитием цифровых технологий. Все чаще вместо печатных изданий современные читатели используют их электронные версии. Можно сказать, что сложилась в полном смысле слова уникальная ситуация, когда различные типы «революций» в письменной культуре происходят одновременно: изменение техники производства текстов, возникновение новых носителей письменности, а также смена читательских практик [78].

В связи с этим становится особенно актуальным вопрос о новом виде чтения – «цифровом» – и его соотношении с чтением печатной книги. Масштабное социологическое исследование, проведенное Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям совместно с Аналитическим центром Юрия Левады в нескольких крупных российских городах в 2011 г. [133], выявило интересные тенденции в отношении «электронного» чтения (т.е., в контексте исследования, чтения цифровых версий книг с помощью различных электронных устройств: компьютера, «ридера», iPad и т.п.).

Данные исследования свидетельствуют о том, что люди, пользующиеся электронными книгами, не отказываются и от бумажных. При этом наблюдается функциональная дифференциация двух типов чтения – «бумажное» чтение чаще

всего является рекреационным, а электронное – познавательным и деловым. Более того, те, кто совмещают бумажное и электронное чтение, оказались более активными читателями и покупателями книг, а также более частыми посетителями библиотек. Не менее интересным открытием стало и сохранение традиции домашнего чтения – большинство пользователей электронных книг предпочитает читать именно дома.

И все же «цифровое» [110] чтение отличается от чтения традиционного. В электронном формате, как правило, читающий приучается торопливо «сканировать» информацию, проглядывая текст и быстро извлекая из него нужные сведения, при этом не вникая в так называемый «план выражения», т.е. в то, *как* это написано и почему. Иначе говоря, чтение становится нелинейным, избирательным, читатель перестает концентрироваться на одном тексте и нередко, не дочитав его, берется за другой. Если в печатном тексте порядок прочтения определен автором, то при чтении «гипертекста» читатель сам решает, в какой последовательности он будет осваивать информацию и какими ссылками он будет пользоваться. Постоянная необходимость делать выбор – на какую ссылку теперь перейти? – все дальше уводит читающего от задачи выявлять истинный смысл исходного текста. Вместо целостного восприятия написанного, мы выхватываем лишь часть информации, причем не всегда самую важную.

Многие исследователи заявляют также о принципиальном *когнитивном* отличии экранного чтения от чтения традиционной книги: с точки зрения восприятия, скорости, когнитивного фокуса, работы мозга и т.п. [134] Например, на чтение «гипертекста» затрачивается гораздо больше усилий. Однако в связи с тем, что читатель вынужден постоянно делать выбор, усилия эти направлены не на более глубокое понимание прочитанного, а на постоянные переходы с ссылки на ссылку, что мешает сосредоточиться на целостном тексте и его смысле. Экранное чтение также характеризуется многозадачностью: во время чтения с компьютера многие отвлекаются и на другие действия (проверка электронной почты, поиск информации в интернете и т.п.), что приводит к постоянной смене фокуса внимания. Экранное чтение влияет и на память: вместо того, чтобы запоминать саму информацию, читатель запоминает то место – ссылку, закладку, адрес сайта – где ее при

необходимости можно будет найти. Как следствие, непосредственное приобретение знаний часто подменяется наличием легкого доступа к информации [134].

Сложившуюся ситуацию некоторые зарубежные авторы называют «культурными сумерками» [134], все чаще выражая беспокойство о будущем молодого поколения, выросшего в окружении новых технологий и привязанного к ним с самого детства. В таких условиях меняется и отношение к чтению литературы, «впервые книга и другие печатные издания оказываются в конфронтации с реальными и потенциальными читателями, которые привыкли использовать другие средства коммуникации...» [38, стр. 464] Так, например, в докладе американского Национального фонда искусств за 2004 год [119] всерьез поднимается вопрос об угрозе для чтения. Согласно результатам исследования, впервые в истории больше половины взрослого населения США не занимается чтением литературы в свободное время. Авторы доклада уверены, что отказ от культуры чтения в пользу цифровых информационных средств может привести к тяжелым последствиям для общества в целом, в т.ч. к снижению культурной, общественной и политической активности граждан, к неспособности осуществлять сложную коммуникацию, к снижению уровня образования и т.п.

Сегодня многие отечественные ученые – филологи, социологи, историки, педагоги, специалисты библиотечного дела и др. – также всерьез говорят о возникшем в российском обществе кризисе чтения: уменьшается количество читающей публики, падает интерес к чтению, ухудшается качество печатной продукции [43]. Возникает проблема т.н. «вторичной неграмотности» [18], т.е. недостаточной развитости навыков чтения на таком уровне, когда от читателя требуется умение анализировать прочитанное.

В целом можно сказать, что такая неутешительная тенденция является частью общемировой проблемы, связанной с упадком популярности чтения во многих странах. Как и в целом на Западе, одной из главных причин того, что современные россияне стали меньше читать, является широкое распространение аудиовизуальных и электронных средств массовой информации (телевидение, интернет). Помимо того, что уже было отмечено в связи с данной проблемой ранее (см. стр. 4-5, а также работы, специально посвященные чтению как прагмалингвистической проблеме,

например [5; 52]), можно сказать, что, как правило, электронные СМИ предлагают довольно стандартные по содержанию и языковому оформлению сообщения [43], не требующие от читателя / зрителя особых интеллектуальных усилий для освоения представленной информации. Такое положение дел способствует вытеснению классического вербального способа общения, и книга как социальный феномен становится фактически мало востребованной.

Среди прочих факторов, негативно влияющих на отношение к чтению, выделяется «переходное» состояние современного российского общества, книжный дефицит в провинции [43], проблемы школьного образования, уделяющего недостаточно внимания обучению культуре чтения [18], а также навязывание потребительских стандартов – в том числе и в чтении книг, что превращает их в «предмет сиюминутного использования» [39].

Как показывают последние социологические и культурологические исследования [18], системный кризис читательской культуры в России может привести к серьезным глобальным последствиям для всего общества. Ведь именно чтение оказывает существенное влияние на интеллектуальное, эмоциональное и социокультурное развитие личности, способствует сохранению преемственности культуры и передаче знаний из поколения в поколение, а также воспроизводству «интеллектуального потенциала общества».

Более того, ученые утверждают, что в самом широком понимании пренебрежение чтением – т.е. основным способом освоения и использования знаний, ценностей и норм прошлого и настоящего – представляет собой угрозу социальной безопасности [43]. Человек, не приученный к культуре чтения, оказывается неспособным ориентироваться во все возрастающих объемах информации, мыслить системно, категориально и, что не менее важно, независимо [18]. Кроме того, «начитанность» человека напрямую влияет на уровень владения речью и письмом, на объемы памяти и способность к творческому мышлению [18].

Для решения возникших проблем необходимо предпринимать масштабные и комплексные меры во многих сферах жизни общества. Но, пожалуй, главной задачей является повышение социального престижа чтения и пробуждение интереса к нему как к приоритетному источнику информации среди молодежи, а также среди

образованных работающих россиян [43]. И, конечно же, далеко не последнюю роль в решении данной задачи играет университетское образование. Особенно важными и актуальными в данной связи представляются филологические исследования, направленные на изучение механизмов чтения, способов анализа текста (в т.ч. художественного), а также разработку новых подходов к обучению студентов чтению.

1.2. Вопрос о чтении в отечественной филологии

Проблема чтения и анализа текста неоднократно становилась объектом филологических дискуссий, а непосредственно художественный текст является предметом исследования в самых различных направлениях языкознания. Говоря о подходах к анализу художественного текста в современной отечественной лингвистике, представляется необходимым остановиться, хотя бы кратко, на тех направлениях, которые особенно энергично развиваются в последние десятилетия.

Прежде всего, следует упомянуть непосредственно лингвистический анализ текста, направленный на изучение языковой организации словесно-художественного произведения [13]. В рамках данного подхода все элементы и категории языка рассматриваются с точки зрения их функционирования в системе анализируемого текста [9]. Исследователями предпринимается попытка выяснить, как с помощью языковых средств автором выражается определенное идейно-художественное содержание [13].

Лингвистический анализ художественного текста может идти в различных направлениях. Особый интерес здесь представляет лингвистическое комментирование – предложенный Н.М. Шанским метод исследования художественного текста [77]. Имеется в виду, по выражению исследователя, внимательное чтение произведения под «лингвистическим микроскопом». В процессе лингвистического комментирования выявляются и разъясняются наиболее непонятные для читателя элементы текста: устаревшие слова и выражения, иностранные заимствования, слова, которые следует читать согласно старой произносительной норме и т.п. Однако, как подчеркивает ученый, такой подход к тексту не ограничивается лишь поверхностной работой со словарем. Он должен

быть основан на хорошем знании всей системы языковых средств, которые были использованы писателем. По мнению исследователя, важно разграничивать полный и выборочный типы комментирования, а также, по отношению к моменту первого прочтения художественного текста, – предваряющее, синхронное и последующее комментирование [13]. По мнению Н.М. Шанского, без вдумчивого восприятия языковой формы литературного произведения невозможно его полноценное восприятие, а беглое чтение художественного текста, связанное со стремлением просто извлечь из него определенную информацию, делает учеников «безразличными к ... красоте и выразительности настоящего литературного языка» [77, стр. 272].

Наиболее плодотворным и тщательно разработанным подходом к изучению текста является лингвостилистический анализ. Здесь в центре внимания оказываются семантический и метасемиотический уровни функционирования языковых единиц, а также разграничение «собственно смыслового содержания» слова и накладывающихся на него экспрессивно-эмоционально-оценочных коннотаций [35]. В принципе подход универсален и может быть применен к любому произведению речи. Однако, как показали исследования ученых кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова [35; 36; 47], он не всегда помогает «вскрыть» все функции лингвистических единиц с точки зрения общего замысла автора, особенно, если имеется в виду такой сложный языковой материал, каким является произведение словесно-художественного творчества.

На основе данных, полученных в ходе лингвостилистических разысканий, можно выйти на другой уровень анализа – лингвопоэтический, раскрывающий то, какие эстетические свойства и характеристики определенные языковые единицы приобретают в художественном контексте [35; 47; 111]. Целью лингвопоэтического анализа текста является определение того, как та или иная единица языка в процессе художественного творчества используется писателем для создания эстетического эффекта [36]. Как было показано в специальных исследованиях, этот подход оказывается эффективным и в синхроническом, и в диахроническом плане [47].

Стоит отметить, что теоретические положения, разрабатываемые в рамках лингвистического подхода к художественному тексту, получают воплощение и в

практике преподавания языка. Так, например, при изучении русского языка в иностранной аудитории, как отмечают многие специалисты, крайне важно, помимо прочего, обучать студентов чтению и анализу художественных текстов. Среди разработанных методов обучения предлагается, например, «разбивать» восприятие художественного текста на несколько этапов [22]. На первом этапе проводится комментированное чтение, которое должно помочь изучающим язык правильно воспринимать план содержания. Иначе говоря, сначала текст рассматривается в его «горизонтальном развертывании». На втором этапе проводится «исследование по вертикали». Здесь изучаются элементы разных уровней текста и отношения между ними.

По мнению некоторых исследователей [64], специально разработанный учебный «лингвистический комментарий» аутентичного художественного текста может стать одним из способов формирования билингвальной личности. Комментирование способствует развитию внутренней речи¹¹ на изучаемом языке, что, в свою очередь, позволяет обучающимся обнаружить и преодолеть трудности понимания и восприятия художественного произведения.

В последние десятилетия в отечественном языковедении также активно разрабатывается когнитивный подход к анализу текста. Когнитивная лингвистика исследует текст с позиций разных дисциплин: психолингвистики, функциональной и антропологической лингвистики, а также многих других [2]. Этот комплексный подход позволяет осмыслить художественное произведение как отражающее свойственную автору картину мира, иными словами – как некий набор концептов [9]. По определению Е.С. Кубряковой, концепт – это «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [42, стр. 89-90]. Базовые для анализируемого текста концепты выявляются исследователем через обобщение элементов смыслового пространства произведения, что позволяет описать «концептуализированные текстовые области» [9].

¹¹ О психолингвистической основе внутренней речи и ее принципиальном значении для филологического чтения и методов филологической фонетики см. ниже.

Еще Д.С. Лихачев подчеркивал, что богатство языка – а значит, и текстов, написанных на нем, – измеряется не только обширным словарным запасом и возможностями грамматики, но и «богатством... концептуальной сферы...» [48] А насыщенность концептосферы, по мнению ученого, определяется богатством культуры нации, ее историческим, социальным религиозным опытом и т.п. Таким образом, можно сказать, что в любом тексте, который подвергается анализу, заложен определенный объем человеческого опыта. Этот опыт заключен в языковых концептах и должен быть извлечен из текстового пространства внимательным читателем.

Неудивительно поэтому, что изучение языковых концептов нередко ведется на материале художественной литературы. Так, например, для определения некоторых аспектов русской языковой картины мира (пространство, время, тип знаний говорящего о предмете речи) были использованы произведения русской литературы [85]. В совокупности с другим языковым материалом это позволило провести системное изучение понятийной картины мира носителей русского языка и определить языковое отражение понятий, свойственных этой картине.

Как и в случае с лингвистическим направлением в изучении художественного текста, когнитивный подход получил широкое распространение не только в теоретических построениях, но и в практике обучения языку. Так, например, по мнению некоторых специалистов [44], главной целью чтения художественного текста на русском языке в иностранной аудитории является обучение когнитивной деятельности, так как сам текст представляется в данной связи совокупностью «когнитивно-эмотивных образов, закодированных автором в определенных сочетаниях средств языкового выражения» [44, стр. 124]. Когнитивная модель понимания текста, таким образом, предоставляет общие принципы и стратегии понимания произведения, которые должны основываться не только на разборе языковых средств выражения, но и на работе над словесными образами. Именно это, как считают языковеды, позволяет читателю перейти от собственно языковой семантики к образной и воспринимать художественное произведение как текст культуры.

Следует также остановиться на психолингвистическом направлении в изучении текста. Функционирование языка здесь рассматривается как некая психологическая реальность. Текст исследуется с позиции как говорящего/писателя, так и слушающего/читателя, и имеет целью раскрытие психологических механизмов текстообразования. Особенно важным здесь становится такое свойство текста, как его динамичность: «текст – это одновременно и результат речевой деятельности, и его продукт, и сам процесс создания данного текста» [9, стр. 16].

Одной из фундаментальных работ, которые легли в основу психолингвистического подхода к изучению художественного текста, является «Психология искусства» Л.С. Выготского [20], обобщающая многолетний опыт исследований ученого в области художественной и литературной критики, литературоведения, эстетики и психологии искусства. Через анализ формы и структуры художественного произведения, как представляется исследователю, можно воссоздать те психологические реакции, которые оно вызывает в читателе. При этом изучение структуры в данном случае тесно связано с содержанием текста. Иными словами, по мнению Л.С. Выготского, всякое произведение искусства (в частности, литературный текст) можно рассматривать как «систему раздражителей», которые намеренно организуются автором определенным образом, дабы вызвать некоторую эстетическую реакцию. По мнению ученого, «анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции» [20, стр. 43]. К тому же, воссозданная таким образом реакция будет являться безличной, что позволит исследователю установить объективные законы ее формирования и развития.

Важным аспектом психолингвистического рассмотрения вопроса о чтении и анализе текста является понятие «внутренняя речь», т.е. такой тип речи, при котором отсутствуют выраженные артикуляция и звучание¹². Существование внутренней речи было обнаружено отечественными психологами еще в 30-е годы XX в. Это открытие стало основополагающим моментом и для языковедов, исследовавших функционирование внутренней речи с точки зрения психолингвистики [19; 21]. В отечественной психолингвистике внутренняя речь

¹² Существование внутренней речи было инструментально подтверждено в трудах отечественного психолога А.Н. Соколова (см., например, [71; 72]).

рассматривается в рамках общего вопроса о воспроизведении речи и видится как речевое действие, производимое в свернутой, редуцированной форме, видами которого могут быть «внутреннее проговаривание» и «внутреннее программирование» [46]. Это положение имеет принципиальное значение для разработки проблем чтения на современном этапе. Так, специальные исследования в этой области показали, что существование и функционирование внутренней речи играет важную роль при анализе текста в рамках филологической разновидности чтения художественного произведения.

Вопрос о филологическом чтении разрабатывается на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ с 70-х годов XX в. Эта разновидность чтения ставит своей задачей глубокое проникновение в замысел автора через подробное изучение механизмов построения текста. При этом объект исследования (художественное произведение) должен быть изучен всесторонне, и во внимание следует принимать все аспекты текста: не только морфологический, лексический, синтаксический, но и фонетический. Исходными здесь послужили основополагающие принципы, разработанные в трудах классиков отечественного языкознания.

Так, например, в первые десятилетия XX в. А.М. Пешковский подчеркивал, что навык чтения должен стать для учащихся прочной основой в освоении родного языка [61; 63]. По мнению ученого, именно чтение способствует развитию и совершенствованию других лингвистических умений – например, письма и грамотной речи – и поэтому учителям стоит уделять данному аспекту обучения особое внимание.

Однако чтение не стоит понимать лишь как умение правильно «расшифровывать» письменные символы. Как утверждает А.М. Пешковский, один только технический навык не делает человека грамотным. Под грамотностью подразумевается, прежде всего, «степень понимания прочитанного» [61]. При этом ученый видит тесную зависимость понимания текста от способности выразительно прочитать его вслух.

Практику обучения выразительному чтению А.М. Пешковский напрямую связывает со знаками препинания, которые, по его утверждению, отражают не

только и не столько грамматическое деление текста, сколько «декламационно-психологическое расчленение речи» [60; 62]. В своих работах А.М. Пешковский показывает на ряде примеров, что при чтении каждый пунктуационный знак может приобретать некое обобщенное значение, а также предсказуемую интонационную реализацию. Соответственно, можно выработать у учащихся умение «читать» знаки препинания. Таким образом, читающий будет проводить связь между определенным пунктуационным знаком и соответствующей ему просодической реализацией при чтении вслух. А затем, расставляя знаки препинания в собственной работе, он сможет «мысленно слышать себя во время самого писанья и соответственно ставить знаки...» [62, стр. 29]. Иными словами, языковед указывает на необходимость развития у учащихся т.н. «внутренней речи» при освоении чтения и письма. Пунктуация в данной связи представляется исследователю важной частью языка и, более того, «огромной культурной ценностью» [62, стр. 32].

К позиции А.М. Пешковского был близок и акад. Л.В. Щерба, указывавший на особую природу чтения художественной прозы и настаивавший на том, что современный читатель должен всегда обращать внимание на «показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [82, стр. 97]. По мнению языковеда, преподавание и изучение литературы не должно сводиться лишь к историко-культурным справкам. Анализ художественного произведения – это, прежде всего, анализ самого текста, его лингвистическое рассмотрение. Иначе говоря, толкованию должны подвергаться не только «идеи», заложенные в текст, но и «художественная сторона» произведения.

Применение данных положений на практике продемонстрировано Л.В. Щербой, в первую очередь, в его «Опытах лингвистического толкования стихотворений». Автором приводится подробнейшее толкование некоторых стихотворений (в основном – произведений А.С. Пушкина) с точки зрения лексики, морфологии, синтаксиса текста, а также его ритмического и фонетического строения. Интересно, что, в частности, при толковании пушкинского «Воспоминания», Л.В. Щерба особо подчеркивает роль прочтения данного стихотворения вслух, так как, по мнению языковеда, «”языком” нормально можно считать лишь то, что хотя

бы мысленно произносится» [83, стр. 30]. При этом отмечается зависимость понимания текста от его прочтения, которая часто возникает из-за «несовершенства» системы письменной фиксации речи. Поэтому Л.В. Щерба понимает чтение художественного текста как его интерпретацию. Для того, чтобы интерпретация была соответствующей авторскому замыслу, необходим определенный лингвистический опыт, начитанность, превосходное знание языка. Именно это в совокупности помогает читающему проникнуть в творческий замысел автора.

В 50-е гг. XX века акад. В.В. Виноградов очертил направление развития лингвистических исследований в данной области. В концепции В.В. Виноградова определяющим является положение о том, что развитие языка художественной литературы тесно связано с историей общества и, следовательно, порождаемой этим обществом культурой. Рассмотрение произведения словесно-художественного творчества, следовательно, «должно опираться на ... разностороннее знание культуры, литературы и искусства этой эпохи, на ясное представление о состоянии ... языка и его стилей в то время, на глубокое проникновение в творческий метод автора...» [16, стр. 171].

В своих трудах акад. В.В. Виноградов разработал подлинно филологический подход к анализу текста, где лингвистическое исследование не противопоставляется литературоведческому, а, наоборот, сопрягается с ним. Так, например, изучая язык художественной литературы, ученый нередко обращается к его истокам и истории, проводя параллели с живым общенародным языком [15]. В то же время, язык художественного произведения для В.В. Виноградова является своеобразным отражением опыта и мировоззрения его автора. Иначе говоря, через то, как формируются художественные образы произведения, можно выявить стилистические и смысловые связи внутри текста, что позволяет прийти к пониманию и «образа автора».

Обобщая сказанное, можно отметить, что в трудах признанных классиков отечественного языкознания особо подчеркивается, насколько важно для филологической теории и практики с особым вниманием относиться к чтению художественного произведения. Возвращаясь к вопросу о филологическом чтении, воплощающем в себе идею чтения «медленного», заметим, что подобный анализ

текста является комплексным и всесторонним, а принципы анализа, применяемые языковедами, крайне разнообразны. Остановимся, хотя бы кратко, на тех направлениях исследования, которые непосредственно связаны с практикой филологического чтения, и которые были особенно подробно разработаны на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ на материале англоязычных текстов.

В работах О.С. Ахмановой и ее учеников было показано, что филологическое чтение предполагает, помимо тщательного анализа всех его языковых составляющих, выявление того объема звучания, которое было «зашифровано» в письменном тексте автором. Иными словами, процесс филологического чтения невозможно представить без применения основных принципов филологической фонетики [118], которая расширяет существующую дихотомию «устная речь / письменная речь» за счет включения в нее «внутренней речи» [118]¹³, когда выраженные артикуляция и звучание отсутствуют (см. также стр. 43). Прочитанный «про себя» художественный текст отражается во внутреннем слухе: в сознании читателя возникают те или иные звучащие образы, способные создавать определенный эстетический эффект. Таким образом, как только исследователь сталкивается с эстетически важным отрезком текста, внутренняя речь начинает играть ключевую роль в правильном понимании и толковании произведения словесно-художественного творчества. Именно внутренняя речь является «хранилищем всех ритмов и ассонансов, взаимодействия тембров и сверхсинтаксических диэрем» [118, стр. 9-10]. Вот почему подлинное понимание художественного произведения непосредственно зависит от того, насколько полно оно будет воспроизведено во внутреннем слухе читателя.

¹³ Понимание «внутренней речи» в русле филологической фонетики (принятое в данной работе) следует отграничить от употребления подобного термина в отечественной психолингвистике. Так, для психолингвистики внутренняя речь важна, в первую очередь, в связи с вопросом о порождении речи и может пониматься как речевое действие, производимое в редуцированной форме. При этом редуцированной внутренней речи может быть не только в плане артикуляции. В некоторых своих разновидностях внутренняя речь понимается отечественной психолингвистикой как упрощенная, определенным образом организованная система предметных значений, независимая от конкретного языка (универсально-предметный код — по И.Н.Горелову, семантический язык — по Ю.Д.Апресяну, код образов и схем — по Н.И.Жинкину). С точки зрения филологической фонетики, внутренняя речь важна для правильного понимания художественного произведения и творческого замысла автора, так как в ней хранятся и в определенный момент «активизируются» звучащие характеристики текста. При этом мы говорим именно о внутренней речи читателя, а не о внутренней речи героя как особой разновидности художественной речи (о последней подробнее см., например, в [45]).

Методы исследования текста, предлагаемые филологической фонетикой, позволяют выделить главные особенности звучания (как на сегментном, так и на сверхсегментном уровне), которые «зашифрованы» в письменном тексте автором, и которые являются частью его художественного замысла. Таким образом, исследования в этом направлении тесно связаны и с фоностилистикой.¹⁴ Иначе говоря, задача исследователя в данном случае – объяснить, почему именно такие языковые средства с присущими им особенностями звучания были использованы писателем, и какие функции они имеют в художественном тексте. Фонетические средства языка в сочетании с лексико-грамматическими средствами участвуют в процессе «донесения» замысла автора до читателя, зачастую помогая создать практически «визуальный» образ во внутренней речи читателя.

Итак, становится очевидно, что филологическое чтение художественного текста является частью более общего вопроса о соотношении устной и письменной речи. Еще в последние десятилетия XX в. в работах фонетистов кафедры – прежде всего, Л.Л. Барановой и ее учеников – были разработаны базовые принципы «перевода» текста из письменной формы в устную [11]. Из них особенно важным для настоящей работы является положение о том, что просодия, изначально «зашифрованная» в письменном тексте на английском языке, может быть извлечена из него при помощи знаков препинания.

Особая роль знаков препинания в тексте, ее семантико-стилистический характер, определяется спецификой английской пунктуации, изученной в работах О.В. Александровой и ее учеников [1; 32; 33]. Так, была обнаружена тесная связь между пунктуационными знаками и их просодическим выражением. Оказалось, что в просодии современного английского языка существуют некоторые тенденции, благодаря которым можно соотнести определенный знак препинания с набором модификаций основных просодических параметров. Подобные тенденции довольно устойчивы, что дает языковедам основание устанавливать т.н. «правила чтения знаков препинания». Эти правила впервые были описаны в кандидатской

¹⁴ Фоностилистика – это раздел стилистики, изучающий экспрессивные свойства произносительных вариантов слов и словосочетаний [138].

диссертации Л.У. Арапиевой [6] и затем разработаны синтаксистами и стилистами кафедры в разных функциональных стилях [65].

Важным достижением в разработке вопроса о филологическом чтении в синтаксическом ключе также является то, что было установлено фундаментальное соотношение различных типов синтаксической связи и их просодического выражения. Главным образом это помогает «предсказывать» длину паузы в различных участках текста. Так, например, предизирующая пауза гораздо длиннее атрибутивной, комплетивной или копулятивной. Более того, в некоторых случаях она может быть длиннее даже предикативной паузы [32].

Еще одним направлением в разработке вопроса филологического чтения является изучение синтаксической организации художественного текста и ее роли в реализации эстетического замысла автора. Ученые кафедры показали, что то, как автор «выстраивает» свой текст синтаксически, непосредственно сказывается на фразировке и ритме текста, которые передаются на письме с помощью знаков препинания. Центральным здесь стал вывод о том, что для читателя-филолога авторские знаки препинания являются надежной «основой, на которую следует опираться при решении задач филологической фонетики» [59].

Иначе говоря, было показано, что существует прямая связь между авторским замыслом и тем, как писатель расставляет знаки препинания в тексте. Авторы произведений словесно-художественного творчества не ограничивают использование знаков препинания лишь для передачи синтаксических отношений между частями высказывания. Напротив, пунктуация нередко используется как «эффективное средство для передачи смысловых и экспрессивных отношений» [3, стр. 83].

Тесно связаны с вопросом о филологическом чтении и тембологические исследования, представленные в работах М.В. Давыдова и его последователей [28; 93]. Изучение текста в данном случае основывается на базовом противопоставлении «парадоксального» и «непарадоксального» тембров. Это противопоставление оказывается особенно важным для разграничения речевых произведений, принадлежащих разным функциональным стилям. Так, парадоксальный тембр наиболее характерен для произведений, выполняющих функцию эстетического

воздействия. Для него свойственны различные модификации просодических параметров (нередко – довольно контрастные), множество конфигураций самых разнообразных тонов (в том числе сложных), а также различные изменения качества голоса. Фонетисты, работающие в данном направлении, предприняли попытки определить и разграничить так называемые «просодические образы» литературных персонажей. В данном случае исследователи опирались в основном на речевые портреты героев, подвергнув их прямую речь аудитивному и акустическому анализу.

Следует добавить, что в докторской диссертации М.В. Давыдова была разработана классификация тембров, основывающаяся на английских поэтических текстах [25]. Она включает подробное фонетическое описание некоторых основных голосовых особенностей, отличающих следующие тембры поэтической речи: триумфальный («the triumphant timbre»), лирический («the lyrical timbre»), элегический («the elegiac timbre»), драматический («the dramatic timbre»). Как показали дальнейшие исследования, такая классификация оказалась применимой и к английским прозаическим текстам [28; 93]. Особенно эффективные результаты эта классификация дала в прагмафоностилистике, где ее применение позволило соотнести введение в текст определенного знака препинания с изменением тембра [56; 115].

Кроме того, следует особенно выделить достижения данного направления филологических исследований в области ритма. Именно в работах М.В. Давыдова и его последователей ритмические единицы были представлены в дихотомии между простыми и сложными [26; 27; 76]. Это разграничение оказалось весьма продуктивным при анализе текстов в рамках прагмафоностилистического подхода (об этом подробнее см. ниже). Соотношение сложных и простых ритмических единиц помогает не только выявить ритмическое строение текста, но и глубже понять авторский замысел.

Существует еще один подход к вопросу о филологическом чтении, разработанный М.Э. Конурбаевым также в тембрологическом направлении. Учитывая диалектическое единство письменной и устной речи, исследователь видит своей целью выявление некоторого фонетического минимума, заложенного в текст, который, с точки зрения автора работы, позволяет должным образом понять

написанное. Для достижения этой цели исследователем вводится термин «речевой тембр», определяемый им как «минимум звуковых параметров, которые составляют неотъемлемое свойство текста, необходимо присутствуют при его устном воспроизведении и без которых невозможно его истинное понимание» [40].

Следует также упомянуть еще одно направление лингвистических исследований, тесно связанное с проблемами филологического чтения. Когнитивная силлабика, представленная на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ работами С.В. Дечевой [30; 31] и ее учеников, изучает принципы формирования слога и деления слова на слоги, с одной стороны, и особую природу ударения в английском языке, с другой. Основные отличительные черты английского ритма определяются особенностями английской фонации. Следовательно, при рассмотрении вопроса о филологическом чтении эти особенности обязательно необходимо учитывать.

Особенно интересными здесь оказались последние достижения в области изучения так называемой «послоговой речи». Как было показано, послоговая речь часто используется писателем или оратором для того, чтобы сделать текст более экспрессивным. Ее основная функция заключается в том, чтобы в составе «эстетически организованного художественного целого» произведения словесно-художественного творчества выражать различные лингвопоэтические смыслы. Послоговая речь «может претерпевать всевозможные превращения, подчиняясь общей лингвопоэтической направленности всего произведения...» [30] Иначе говоря, для того, чтобы правильно воспроизвести пословую речь при чтении художественного текста, необходимо тщательно изучить глобальный вертикальный контекст всего произведения в целом.

В связи со сказанным важно отметить, что термин «вертикальный контекст» был впервые введен О.С. Ахмановой и И.В. Гюббенет во второй половине прошлого столетия [7]. Изучение произведения словесно-художественного творчества с точки зрения присутствующего в нем вертикального контекста составляет основу для особого направления стилистических исследований.

В работах, выполненных в данном русле, постоянно подчеркивается, что успех в решении задач филологического чтения напрямую зависит от правильного

понимания и толкования сопряженных с текстом элементов – сведений исторического, культурологического характера, социальных характеристик временного периода, к которому принадлежит автор произведения, его литературных предпочтений и т.п. Исследователи говорят о нескольких типах вертикального контекста. Так, например, отдельно выделяется «филологический вертикальный контекст» [23; 24; 67], т.е. наличие в художественном тексте аллюзий, цитат, деформированных идиом, без должного понимания которых невозможно проникновение в художественный замысел автора. Не менее важным является и социально-исторический вертикальный контекст [12]: тщательный анализ значимых для данного произведения историко-культурных реалий, а также имен собственных, топонимов и т.п. помогает исследователю правильно интерпретировать художественный текст.

Еще один немаловажный аспект исследований в русле филологического чтения связан с лингвистической семиотикой. Так, Т.Б. Назарова утверждает, что подлинное понимание художественного произведения невозможно без обращения к базовым семиотическим категориям. При чтении текста – особенно филологом – он не только отражается во внутренней речи читающего, но и способствует восприятию последним наиболее «общих содержаний», передача которых происходит по семиотическому принципу. При этом в данном случае соотношение «означающего и означаемого» носит именно семиотический характер, обусловлено «конкретным художественным намерением и возникает «по установлению» автора художественного произведения» [58, стр. 139]. Весь процесс филологического чтения в данном случае представляется как попытка обнаружить некоторые семантико-стилистические особенности, «вложенные» автором в план выражения и план содержания [58].

Особого внимания заслуживает и такой аспект вопроса о филологическом чтении, как прагмалингвистический подход к чтению и анализу художественного текста. Прагмалингвистика – это направление филологических исследований, начавшее свое развитие в 1970-е гг. и более четко «оформившееся» в докторской диссертации И.М.Магидовой в 1989 г. [51] Прагмалингвистика занимается речевым моделированием и относится к сфере функциональной стилистики. Главное

новшество исследований в данном направлении заключается в том, что было предложено расширить традиционную классификацию стилей [17] за счет включения в нее еще одного функционального стиля, долго остававшегося на периферии филологических исследований.

К этому стилю относятся многочисленные произведения речи, которые выполняют иную функцию, чем сообщение информации или эстетическое воздействие. Подобные произведения речи создаются с довольно специфической целью – для демонстрации в наглядной и ясной форме определенных свойств того или иного языка. Иначе говоря, прагмалингвистика занимается речевым моделированием, т.е. разработкой способов и средств моделирования и демонстрации некоторого языкового феномена, который особенно свойственен данному языку и крайне важен для речевой коммуникации на данном языке.

В последние десятилетия это направление филологических исследований развивается особенно активно. С точки зрения прагмалингвистики были разработаны и смоделированы в специальных прагмалингвистических текстах многие языковые явления, составляющие специфику английской фонетики, грамматики, лексики [50; 68; 74; 79; 80; 113; 114]. Что касается текстов художественной литературы, то они долгое время оставались для прагмалингвистических исследований своего рода *terra incognita*. Конечно, это не значит, что не предпринималось ни одной попытки исследовать художественный текст прагмалингвистически [5; 29; 34; 41; 52; 56; 59; 66; 68; 69]. Однако сколько бы аспектов художественного произведения ни подвергалось анализу, лингвистический материал в данном случае является настолько сложным, индивидуальным и специфичным в каждом отдельном случае, так сильно зависит от авторского стиля, что здесь по-прежнему остается множество «белых пятен», которые еще только ждут исследования. Таким образом, можно сказать, что стилистический раздел прагмалингвистики в силу своей специфики по-прежнему требует от языковедов особых усилий.

В целом, в задачи прагмастилистического изучения художественного текста входит разработка способов и методов демонстрации тех особенностей произведения, которые составляют литературную манеру автора и необходимы для его понимания, и создание соответствующих лингвистических материалов,

выполняющих эту демонстрирующую функцию. Основу прагмастилистической разработки произведения словесно-художественного творчества на протяжении последних десятилетий составляло выявление главных особенностей звучания, заложенных в письменном тексте как часть общего авторского замысла и непосредственно влияющих на полноту нашего понимания того, что задумано писателем. Именно такие особенности должны быть «высвечены» в специально разработанных материалах. Поэтому данный раздел прагмалингвистики предпочитают называть «прагма**фоно**стилистикой».

За последние двадцать лет прагмастилистическому и прагмафоностилистическому изучению были подвергнуты многие элементы художественного текста:

- основные особенности литературной пародии [34];
- филологический вертикальный контекст в художественном произведении [66; 69];
- просодия сверхпротяженных абзацев и проблема их чтения [41];
- просодия знаков препинания – в частности, двоеточия – в художественном тексте [56];
- тембральные оппозиции в художественной литературе [14];
- цветообозначения и их функционирование в американской [29] и британской [52] литературе;
- ритмические последовательности и их функции в британской прозе XX в. [5]

Отдельно необходимо упомянуть работу Е.В. Михайловской [56], результаты которой особенно важны для настоящего исследования. Здесь прагмафоностилистическому анализу был подвергнут один из наиболее значительных элементов художественного текста на английском языке – знаки препинания и их стилистические функции. В своей кандидатской диссертации Е.В. Михайловская особое внимание уделяет двоеточию. Этот знак препинания, как выяснилось, является довольно эффективным средством организации тембрального аспекта художественного произведения. Как показало сопоставительное исследование различных редакций одного и того же текста, именно двоеточие в

большинстве случаев свидетельствует о смене тембра и таким образом помогает читателю получить более полное представление об авторском художественном намерении. Иными словами, укрепившееся в прагмалингвистике предположение о том, что знаки препинания являются надежной опорой для чтения и понимания научной прозы [73], было разработано еще шире и перенесено в сферу прозы художественной. Было показано, что знаки препинания в письменном художественном тексте, а так же их адекватное отражение в устной речи, могут и должны быть подвержены прагмалингвистической разработке.

В книге “The ABC of Reading” [115] стилистические свойства художественного текста раскрываются посредством анализа функций знаков препинания. Авторы пособия стремятся показать, как отдельный пунктуационный знак может функционировать в двух регистрах – в научном тексте и в художественном; как «правила» чтения знаков препинания, описанные на основе чтения научного текста, могут быть применены при чтении художественной прозы; каковы особенности их функционирования в обоих регистрах, и каким образом можно эти особенности моделировать в специально разработанных прагмалингвистических текстах [115].

1.3. Вопрос о чтении в зарубежном языкознании

Вопрос о чтении является актуальным не только в отечественной филологии. Интерес зарубежных лингвистов к проблеме чтения и анализа художественного текста породил множество подходов к данному вопросу. Безусловно, было бы крайне сложно в рамках одной работы охватить все из них, поэтому остановимся, хотя бы кратко, на некоторых направлениях изучения художественного текста на английском языке, ставших особенно популярными в зарубежной англоязычной (в первую очередь, британской и американской) лингвистике в последние десятилетия. Кроме того, уделим особое внимание тем направлениям, которые имеют особый интерес для настоящего исследования.

Традиционно в англоязычной филологии анализом и толкованием художественных текстов занимается стилистика. В целом можно сказать, что здесь наблюдается тенденция к применению методов и категорий лингвистики в литературном анализе. Р. Фаулер в свое время назвал такой подход «новой

стилистикой» («the new stylistics»). По мнению ученого, именно внимание к технике написания текста, к языку, используемому автором произведения, является единственной надежной основой для понимания природы художественной литературы.

В своей работе, посвященной анализу художественной прозы [98], Р. Фаулер находит применение нескольким популярным лингвистическим теориям. Так, под влиянием трансформационной грамматики Н. Хомского ученый утверждает, что предпочитаемые автором трансформации влияют на значение написанного, определенным образом направляя внимание читателя на тот или иной элемент художественной реальности.

Еще одним примером может служить интерпретация исследователем функционального подхода, разработанного М. А. К. Халлидеем. Языковые функции, выделенные М. А. К. Халлидеем, Р. Фаулер соотносит с уровнями художественного текста. Так, например, текстовой функции (по Халлидею – обеспечивающей подачу информации в виде связного высказывания) с точки зрения художественного текста соответствует «текстовая структура». Иначе говоря, физическая форма художественного текста (в том числе его звучащий образ), по мнению Р. Фаулера, крайне важны для его правильного восприятия. Причем это актуально не только для поэтических текстов, но и для прозы. Межличностной функции (согласно Халлидею, устанавливающей и поддерживающей социальные отношения, ролевую структуру, воздействие на слушателя, оценку и т.д.) соответствует уровень «дискурса», и именно с ней теснее всего связано то, как будет выражаться мнение писателя, его «риторическая позиция». Как утверждается в работе, язык не позволяет нам сказать что-либо, не выразив при этом своего отношения к сообщению. Когда человек говорит или пишет, те слова и предложения, которые он выбирает, обязательно определенным образом отзываются в его слушателях или читателях. Таким образом язык заставляет нас «сигнализировать» о той перспективе, с которой мы видим информацию. Наконец, концептуальной функции (по Халлидею – отражающей опыт говорящего) соответствует уровень «содержания». Сюда ученый относит непосредственно сюжет произведения, его героев, место и время действия и т.п.

Для целей настоящей работы особый интерес здесь представляет то, что Р. Фаулер обращает особое внимание на звучащую составляющую художественной прозы. Ученый утверждает, что просодия текста не подчиняется субъективному желанию читателя – она тесным образом зависит от синтаксической структуры текста, которая, в свою очередь, формируется исходя из тех значений, которые хочет выразить автор. Таким образом, даже при чтении про себя, по мнению исследователя, читатель способен ощутить интонационную структуру текста и его ритм, при условии что он способен «расшифровать» ее с помощью синтаксиса и пунктуации.

Еще одной иллюстрацией того, как лингвистические методы могут быть применены к анализу художественной прозы, служит фундаментальная работа М. Шорта и Дж. Лича [123]. Ученые утверждают, что для полноценного восприятия стиля произведения необходимо глубоко понимать его языковую составляющую. Лингвистический анализ не заменяет читательскую интуицию – но он может направить ее в нужное русло и привести к пониманию. В работе особое внимание уделяется анализу романов и рассказов, а также подробно обсуждаются различные стилистические проблемы: начиная от определения самого понятия «стиль», заканчивая рассмотрением основных тенденций в развитии современной стилистики. Авторы дают широкий обзор исследований в области стилистики, уделяя при этом особое внимание практическому применению теоретических знаний по данному направлению. Хотелось бы более подробно остановиться на тех аспектах, которые имеют непосредственное отношение к тематике данной работы.

Так, например, авторами предлагается классификация прямой и переданной речи, а также мыслей героев: нарративный отчет о речевом акте / мысли («the narrative report of a speech act / thought»); косвенная речь / мысль («indirect speech / thought»); несобственно-прямая речь / мысль («free indirect speech / thought»); прямая речь / мысль («direct speech / thought»); свободная прямая речь / мысль («free direct speech / thought»). По мнению ученых, писатели нередко пользуются определенным типом представления речи или мыслей героя, чтобы сформировать отношение читателя к нему. Так, например, прямая речь часто воспринимается как нечто более искусственное, отстраненное, в то время как несобственно-прямая мысль – это

возможность более глубоко проникнуть в сознание героя, что делает его для читателя гораздо ближе.

Довольно подробно авторами пособия рассматривается и риторическая составляющая художественного текста. Особое внимание ученые в этой связи уделяют сегментации текста и, следовательно, пунктуации, выполняющей в письменном тексте сегментирующую функцию. Как подчеркивают М. Шорт и Дж. Лич, как «плотность», так и «весомость» пунктуации текста сигнализируют ритм и интонацию, которую читающему следовало бы использовать при «озвучивании» написанного.

Помимо тенденций к объединению в русле стилистики многочисленных достижений современного языкознания, в англоязычной лингвистике существует ряд работ, в которых исследование художественного текста более тесно связано с каким-либо одним лингвистическим направлением.

С середины прошлого века в различных отраслях гуманитарного знания, в том числе в языковедении, активно развиваются методы изучения дискурса. Трактовка самого объекта исследования сильно зависит от научного контекста, и даже в рамках одной науки могут сосуществовать различные определения дискурса. С точки зрения англо-американской лингвистической традиции, дискурс – это сложное коммуникативное явление, для понимания которого важен как непосредственный связный текст (письменный или устный), так и многочисленные относящиеся к нему экстралингвистические факторы. Таким образом, дискурс помещается в промежуточное положение между разделенными еще Ф. де Соссюром «языком» и «речью». По мнению З. Харриса, лингвиста, введшего в употребление сам термин «дискурс», дискурсивный анализ текста должен выходить за рамки исследования отдельных предложений. Такой анализ предполагает, что никакие языковые явления не могут быть поняты должным образом без адекватной оценки их употребления – будь то повседневная беседа или многотомный писательский труд [103].

Дискурсивный анализ применим к широкому спектру текстов, поэтому неудивительно, что этот подход нередко используется в рамках исследования художественной литературы. Говоря в общих чертах, при таком анализе предлагается учитывать не только сам «текст», но и его «контекст». Литература, в

определенный момент времени, в конкретном обществе, представляет собой сеть жанров (как собственно литературных, так и тех, которые тесно связаны с художественным текстом, но относятся к иной сфере) и всевозможных речевых актов. Чтобы понимать произведение, нужно иметь представление о том, как производятся тексты, как они потребляются, комментируются, упорядочиваются, хранятся и т.п. Таким образом, дискурсивный анализ помогает интегрировать литературное произведение в более широкий контекст [116].

Многие приемы и методики дискурсивного анализа текста нашли применения в лингвистическом анализе художественной литературы на английском языке. Так, например, предложенная Дж. Синклером, М. Коултардом и другими представителями «Бирмингемской школы» методика изучения вербальных интеракций, была использована в ряде работ [89;107] по анализу драматических произведений. Такой подход позволил исследователям определить манеры речевого поведения различных персонажей, типы речевых актов, предпочитаемые тем или иным героем, роль, которую герой играет в диалоге (инициирует ли он высказывание или отвечает на него) и т.п. [121]

Если же целью дискурсивного анализа является исследование не столько структуры текста, сколько его смыслового наполнения, лингвистами нередко используется логико-прагматическая теория коммуникации П. Грайса. Такой подход позволяет проследить, как слушатель выводит подразумеваемые значения, отличающиеся от значений произносимых им предложений, на основе предполагаемого «кооперативного принципа» и ряда относящихся к нему правил поведения в разговоре [104; 121]. Лингвистическая теория вежливости также оказывается в этом смысле весьма удобным инструментом языковедческого анализа. Оба подхода в применении к литературным произведениям помогают исследователям понять, как в текст попадают эксплицитно не выраженные значения, а также каким образом можно трактовать поведение и взаимоотношения персонажей [121]. Теория вежливости использовалась для исследования как поэтических [126] или драматических текстов [131] в отдельности, так и для анализа общелитературных тенденций [124].

Появление и быстрое совершенствование вычислительной техники и цифровых технологий предоставило ученым новые возможности для работы с текстом. В связи с этим мощный толчок к развитию получила корпусная лингвистика – раздел языкознания, занимающийся разработкой, созданием и использованием текстовых корпусов. Современные корпусы английского языка (British National Corpus, Corpus of Contemporary American English (COCA), Bank of English и др.) помогают лингвистам применять новые техники и методы электронного анализа текста и открывают новые ракурсы для рассмотрения англоязычной художественной литературы.

Некоторые лингвисты сегодня заявляют о «корпусном повороте» («corpus turn») в стилистике, указывая на то, что для анализа художественных текстов все чаще применяются именно методы и инструменты корпусной лингвистики [123]. Действительно, подход к художественному произведению с точки зрения «корпусной стилистики» нередко оказывается крайне продуктивным. Корпусный анализ художественного произведения позволяет, например, обнаружить наиболее частотные для текста слова, словосочетания, грамматические конструкции. Так, с помощью специальных компьютерных программ (*WordSmith Tools*, *AntConc*, *WMatrix*, *Multilingual Corpus Toolkit (MLCT)* и др.) можно определить, скажем, какие прилагательные чаще всего употребляет писатель, предпочитает ли он глаголы существительным и т.п. Однако это не значит, что корпусный анализ текста следует воспринимать только как «количественное» изучение литературы. Любые текстовые характеристики требуют определенной лингвистической интерпретации «вручную» [132]. Корпусные «количественные» методы исследования лишь предлагают лингвисту более систематичные доказательства для субъективной интерпретации [129]. Поэтому можно сказать, что корпусные исследования по стилистическому анализу художественного текста предоставляют в распоряжение ученого определенные «количественные» данные, которые позволяют делать новые выводы – уже «качественного» характера [105].

Возможности корпусного изучения литературного произведения достаточно широки. Так, например, интересных результатов здесь можно добиться путем разграничения «внутритекстуального» и «интертекстуального» подходов к

электронному анализу текста [87]. В первом случае через анализ конкордансов и коллокаций изучается отдельный текст, во втором – происходит сопоставление различных текстов друг с другом или с целым корпусом.

Многие работы, написанные в русле корпусной лингвистики, посвящены проблеме определения индивидуального авторского стиля. Иными словами, исследователи видят своей задачей выделить те языковые элементы, которые отличают художественную манеру одного писателя от другого. В качестве примера можно привести исследование Дж. Барроуза [88], где проводится корпусный анализ творчества Джейн Остин. Здесь в центре внимания находятся закрытые классы слов (например, предлоги и артикли: «the», «and», «of», «a», «to»). Было выявлено, что авторское употребление именно этих слов может отличать произведения разных писателей, различные романы одного и того же автора и даже речь одного героя от другого. Так, в частности, главных героев «Нортенгерского аббатства» отличает друг от друга частотность употребления в речи таких слов, как «the», «of», «it», «I». Вместе с тем, статистические данные показывают, что этот ранний роман Джейн Остин по тем же параметрам значительно отличается от ее более поздних произведений.

Корпусный подход применяется и к анализу стиля конкретного текста. Примером может служить рассмотрение М. Стаббсом [129] повести «Сердце тьмы» Дж. Конрада. Исследователем было проведено сравнение частотности слов в «Сердце тьмы» и в разделе «Художественное письмо» Британского национального корпуса. С помощью этих данных, по мнению ученого, можно определить основные темы и лейтмотивы произведения, а также выявить конкретные лингвистические доказательства для интерпретации текста и, возможно, предложить новое понимание языкового потенциала повести. Так, например, с помощью статистических данных исследователь показывает, что одним из основных мотивов произведения является ощущение неопределенности – слова, относящиеся к этой лексической группе, наиболее частотны в тексте (в общей сложности их около 150, т.е. более, чем по одному слову на страницу).

Корпусный подход оказался полезным и для исследования вариативности внутри одного текста. Дж. Калпепер [92], используя программу «WordSmith Tools»,

анализирует ключевые слова в речи главных героев «Ромео и Джульетты». Сравнение данных художественного текста с информацией, которую можно извлечь из корпуса, помогает исследователю определить, как в языковом плане строятся образы главных героев и чем они отличаются друг от друга. Так, например, в речи Кормилицы одним из наиболее частотных слов является междометие «о», что указывает на большую по сравнению с другими образами эмоциональность этой героини. В речи Меркуцио первые четыре из наиболее часто употребляемых слов («a», «the», «of», «and») совпадают с наиболее частотными словами современного письменного английского языка. Кроме того, данный герой в своей речи чаще всего использует существительные – в перечислениях или в сочетаниях с предлогом «of». Это, по мнению исследователя, подтверждает, что Меркуцио мало нацелен на взаимодействие с другими героями пьесы. Его риторические «вставки» служат, скорее, повышению эмоционального накала пьесы.

Психолингвистика предлагает еще один междисциплинарный подход к исследованию текста. Языковеды, работающие в данном направлении, считают, что для более полного понимания некоторых лингвистических явлений, необходимо параллельно изучать сферу психических процессов, отвечающих за организацию языкового материала в сознании человека и за его поведение в целом [91].

Много внимания этому вопросу уделяют американские языковеды. На понимание процесса чтения в американской психолингвистической традиции большое влияние оказала генеративная грамматика Н. Хомского, а именно представление о различии поверхностных и глубинных структур языка [135]. С точки зрения психолингвистики, процесс чтения не следует воспринимать как простое перекодирование письменных поверхностных структур в устные. Помимо этого чтение включает в себя распознавание графических знаков, их порядка и, что важнее всего, восприятие того значения, которое они несут. Иными словами, чтение не возможно без понимания [100]. Это делает процесс чтения с точки зрения психолингвистики не столько визуальным, сколько тесно связанным с когнитивными процессами [128]. На основе этого принципа в рамках психолингвистики было построено несколько моделей чтения [135].

Одна из них представлена в работах К. Гудмана. Ученый сравнивает процесс чтения с отгадыванием загадок («guessing game»). По мнению лингвиста [101], читающий воспринимает сразу три типа информации одновременно – графическую, синтаксическую и семантическую. На основе этой информации, а также своих языковых навыков в целом он может отбирать из письменного текста те лингвистические «сигналы» («cues»), которые помогают ему заранее верно предугадывать, что ждет его впереди. Таким образом, на эффективность чтения влияет не столько четкое восприятие и идентификация отдельных элементов текста, а взаимодействие между языком и мышлением: чем лучше читающий владеет языковой системой, тем легче ему воспринимать «сигналы».

В рамках психолингвистического изучения процесса чтения нередко поднимается вопрос о внутренней речи: при чтении про себя в сознании человека активизируется фонологический код, некоторая форма проговаривания про себя прочитанного [102]. При этом внешняя артикуляция отсутствует, и, наоборот, при попытке произнесения текста вслух внутренняя речь исчезает. Изучение механизмов внутренней речи началось еще в начале XX в. (подробнее об это см. в [86]) Сегодня некоторые ученые считают, что именно внутренняя речь способствует лучшему пониманию информации при чтении, и если она редуцируется, то усвоение сложных текстов для человека резко затрудняется [102].

Психолингвистика также способна дополнить другие методы стилистического анализа (в т.ч. описанные выше). Сочетание лингвистики и психологии позволяет не только обнаружить те элементы художественного текста, которые могут привлечь внимание читателя, но и описать реакцию последнего на особенно выделяющиеся участки текста. Так, например, можно проследить, способны ли изменения в обычной структуре предложения или абзаца повлиять на внимание читателя к определенным деталям текста. По мнению некоторых исследователей [95], наиболее внимательное отношение к представленной информации у читателя вызывают короткие «отдельно стоящие» элементы текста – синтагмы, отделенные от остальной части предложения знаками препинания, короткие предложения и мини-абзацы.

Методы современной стилистики постоянно обогащаются и обновляются [127]. Серьезный вклад в развитие этой отрасли зарубежного языкознания внесла и когнитивная стилистика.

Когнитивная стилистика (или, в другой терминологии, когнитивная поэтика) ставит своей целью установить связь между процессами создания / восприятия художественного текста и когнитивными механизмами сознания человека. Для достижения этой цели применяются и умело сочетаются методы литературоведения, лингвистики, а также когнитивистики. По мнению ученых, это позволяет когнитивной стилистике проводить особенно точный лингвистический анализ художественного текста, с учетом определенных когнитивных процессов или структур, влияющих на воспроизводство и восприятие языка [90].

Исследования как в области психологии, так и когнитивной лингвистики [106; 108; 120; 130] привели ученых к выводу о том, что значение не столько находится в языке, сколько раскрывается с его помощью. Именно язык способствует концептуализации человеческого опыта. И именно когнитивная стилистика позволяет раскрыть структуру и содержание литературных текстов, т.е. стать прочной основой для стилистического анализа [99]. По мнению М. Фриман, когнитивная стилистика дает ученым средства для логичной интерпретации текста в философском, культурном, исторической контексте; для показа его вероятных прочтений; для предоставления объективных доказательств обоснованности той или иной интерпретации текста (опирающихся на знания о функционировании языка); для оценки художественных характеристик текста и т.п.

Так, например, художественные метафоры, встречающиеся в тексте, с точки зрения когнитивной лингвистики, всегда основаны на метафорах концептуальных, описываемых теорией Дж. Лакоффа и М. Джонсона [109]. В данной интерпретации, в отличие от более «традиционного» понимания, метафора признается универсальным свойством мышления человека. Она может принадлежать как языковой сфере, так и области музыки, живописи, танца и т.п. Создание и восприятие метафоры – это ментальный процесс, который может находить отражение в структурах языка. Согласно Дж. Лакоффу и М. Джонсону, метафора возникает в результате взаимодействия двух когнитивных областей: области

источника («source domain») и области цели («target domain»), между которыми устанавливаются метафорические проекции («metaphorical mappings»). Кроме того, нередко в творчестве писателя выделяют как уникальные, так и ключевые (или «сквозные») метафоры, способные объединять и категоризировать его произведения.

Применение к стилистике теории концептуального смешения [96] является альтернативным теории концептуальной метафоры способом рассмотрения метафор и сравнений в художественном тексте. По мнению М. Тернера и Ж. Фоконье, метафоризация – это не установление однонаправленных связей между двумя разными областями знаний, а слияние ментальных пространств. С точки зрения когнитивной стилистики, сравнение может выполнять в тексте не только эстетическую или образную функцию, но и функцию когнитивной категоризации, так как сравнение нередко отражает языковую картину мира. Именно художественные тексты являются хорошим источником для обнаружения сравнений и поэтому часто служат для исследователей основным материалом для изучения.

Еще одним примером применения когнитивных методов в стилистике может служить исследование Е. Семино [125], где рассматривается «стиль мышления» («mind style») в прозаическом произведении. Не соглашаясь с Р. Фаулером в том, что «стиль мышления» представляет собой то же, что и «идеологическая точка зрения» [97], исследовательница утверждает: «стиль мышления» отражает то, как в языковом выборе автора воплощаются определенные когнитивные структуры и привычки, характеризующие его мировоззрение. Сочетание лингвистического подхода к материалу исследования и когнитивных теорий (теории концептуальной метафоры, теории концептуального смешения, теории схем), по мнению лингвиста, является лучшим способом рассмотрения данного вопроса.

1.4. Выводы к Главе 1

Завершая Главу 1, необходимо сделать некоторые выводы.

Прежде всего, отметим, что современное языкознание – как отечественное, так и зарубежное – предлагает множество подходов к решению вопроса о чтении и анализе художественного текста. Развитие цифровых технологий, новые открытия в смежных с филологией науках, а также все возрастающая тенденция к интердисциплинарности исследований, позволяют языковедам сочетать

традиционные стилистические методы анализа текста с методами психологии, когнитивистики, статистики, вычислительных наук и др. Это открывает новые перспективы в понимании и интерпретации произведений словесно-художественного творчества, а описанная в начале главы ситуация, сложившаяся в настоящее время вокруг чтения, еще раз подтверждает необходимость и актуальность подобных исследований.

Теоретической основой для настоящей работы послужили достижения отечественных и зарубежных языковедов в области фонетики, стилистики художественного текста, лингвостилистики, лингвопоэтики, лексикологии и лексикологической фонетики, синтаксиса, психолингвистики, а также вопросов о соотношении письменной и устной речи, о просодическом воплощении знаков препинания, о ритме и тембре. Ключевыми для данного исследования являются положения, разработанные прагмалингвистикой – прежде всего, прагмафонетикой и прагмафоностилистикой.

Прагмафоностилистический подход к художественному тексту позволяет создавать специальные лингвистические материалы, выявляющие особенности художественной манеры того или иного писателя, что приводит к более глубокому проникновению в художественный замысел автора. Кроме того, прагмафоностилистика предполагает обязательное выявление определенного объема звучания, заложенного в письменный текст автором. Поэтому помимо тщательного изучения лексического и синтаксического аспектов художественного произведения особое внимание здесь уделяется выявлению его ритмико-просодических особенностей.

Результаты прагмафоностилистического исследования произведения словесно-художественного творчества являются надежной основой в решении задач филологического чтения и филологической фонетики, а также способствуют расширению и уточнению стилистического раздела прагмалингвистического функционального стиля.

ГЛАВА 2. ПРАГМАФОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ ГЕРОЕВ РОМАНА ИЭНА МАКБЮЭНА «АМСТЕРДАМ»

2.1. Предварительные замечания

Роман «Амстердам» («Amsterdam»), написанный в 1998 г., является одной из самых известных и успешных работ писателя – в том же году произведение было удостоено Букеровской премии, престижной литературной награды Великобритании. Некоторые критики называют роман своеобразной социальной сатирой, концентрирующей вокруг определенного поколения – тех, кто достиг совершеннолетия в 1960-е гг., заработал себе имя в 1980-е и к 1990-м занял прочное положение в обществе [117]. В центре внимания читателя оказываются два представителя этого поколения, два старинных друга – успешный композитор Клайв Линли и главный редактор одной из британских газет Вернон Холидей.

«Амстердам» строится на систематическом сопоставлении и противопоставлении главных героев. Их судьбы похожи словно «близнецы» [137], даже в характерах обоих можно заметить много общего: каждый успешен в своем деле, каждый имеет довольно высокое мнение о себе, и каждый проявляет свою истинную сущность в момент столкновения со сложной дилеммой. Так, Клайв должен решить, поддаться ли ему творческому порыву или прервать процесс сочинения новой симфонии ради того, чтобы помочь попавшей в беду женщине. А перед Верноном стоит другой вопрос: опубликовать ли компрометирующие снимки известного политика, чтобы в несколько раз увеличить тираж своей газеты, или сохранить карьеру и, возможно, жизнь этому человеку. Принятое каждым из героев решение будет иметь необратимые последствия – в том числе и для их многолетней дружбы [136].

И все же, несмотря на указанное сходство, Вернон и Клайв – совсем разные по характеру люди. Клайв эмоционален, творчески чувствителен, но, в то же время, может быть капризным и эгоистичным. Вернон практичен и рассудителен, но нередко кажется расчетливым и жестокосердным. Различия героев подчеркиваются писателем с помощью разнообразных стилистических средств, но, пожалуй, чаще

всего автор прибегает к особому описанию речи и мыслей Клайва и Вернона – несобственно-прямой речи.

Данный термин требует уточнения, так как современная филология предлагает различные способы его применения. Так, например, Дж. Лич и М. Шорт понимают несобственно-прямую речь довольно узко. В представлении исследователей это такой тип отображения речи героя, при котором сохраняются лексико-грамматические признаки косвенной речи (например, выбор местоимения или временной формы глагола), но при этом отсутствует непосредственная авторская ремарка, которая бы вводила речь персонажа, кавычки и прочие формальные показатели прямой речи. Кроме того, в несобственно-прямой речи сохраняются черты речи героя (например, экспрессивная лексика, графические обозначения, грамматические особенности) [123].

В.А. Кухаренко, напротив, включает в понятие несобственно-прямой речи ее различные виды («несобственно-авторское повествование», «косвенно-прямую речь» и «изображенную речь») и противопоставляет несобственно-прямую речь героя внутренней речи героя (которая может быть представлена в виде «потока сознания», «малых вкраплений внутренней речи» или «аудиодиалога») [45]. При этом отмечается, что для несобственно-прямой речи характерно «контаминированное, смешанное изложение», т.е. голоса героя и автора сливаются. И хотя при этом доминирует точка зрения героя, «сигналы его речевого присутствия» [45] в количественном отношении существенно уступают авторскому тексту.

В работе Е.М. Зайцевой под несобственно-прямой речью героя также подразумевается такая разновидность художественной речи, которую нельзя однозначно отнести ни к собственно авторскому повествованию, ни к непосредственной речи или мыслям персонажа, и в которой «голоса автора и персонажа как бы сливаются воедино» [37]. В исследовании отмечается «обратимость» частей текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи: «отнесение их к плану автора или персонажа зависит от выбранного читателем тембра» [37]. Однако в работе также выделяются (и отграничиваются от несобственно-прямой речи) другие разновидности переданной речи, занимающие промежуточное положение между словами автора и прямой речью персонажа:

несобственно-авторская речь («изложение автором ... мыслей персонажа, описание его чувств и эмоций ... изображение обстановки, данное в восприятии героя») и внутренний монолог (где напрямую изображаются внутренние переживания героя и его мысли).

Настоящая работа опирается, в первую очередь, на классификацию, предложенную в диссертации Е.М. Зайцевой, однако термин «несобственно-прямая речь» применяется здесь более широко. В рамках настоящего исследования под данным терминологическим сочетанием мы будем понимать не только непосредственно несобственно-прямую речь, но и внутренний монолог и несобственно-авторскую речь. Иным словами, для целей работы особый интерес представляют именно те участки текста, которые раскрывают эмоциональное состояние героя и его внутренние переживания, и в которых тесно переплетены точки восприятия героя и автора. При этом за рамками рассмотрения остаются такие текстовые отрезки, которые напрямую относятся либо к автору, либо к персонажу.

Для целей настоящего исследования особенно интересно проследить, по каким просодическим характеристикам несобственно-прямая речь героев отличается от непосредственно авторского текста, а также выявить различия по этим параметрам несобственно-прямой речи одного героя от другого. Кроме того, в исследовании предпринимается попытка выяснить, возможно ли рассматривать несобственно-прямую речь с точки зрения прагмафоностилистики для расширения стилистического раздела прагмалингвистического функционального стиля.

2.2. Лексические, синтаксические и пунктуационные особенности письменного текста оригинала в прагмафоностилистическом ракурсе

Рассмотрим более подробно тексты, выбранные для анализа с точки зрения того, что исследователь может извлечь из письменного текста оригинала, и проанализируем выразительные средства, используемые писателем для создания контрастных образов – Клайва и Вернона.

В тексте, посвященном Клайву [142, стр. 84], читатель застаёт молодого музыканта в момент, когда к нему приходит вдохновение. Успешный композитор мучительно ищет выход из творческого кризиса – от него ждут скорейшего

завершения новой симфонии, но Клайв никак не может продвинуться в своей работе. В поисках вдохновения он отправляется в Озерный Край, и во время одной из пеших прогулок в его сознании наконец рождается новая мелодия, вдохновленная пением пролетающей мимо птицы. Данный эпизод приобретает особое значение с точки зрения развития сюжета и, в то же время, представляет собой яркий образец того, как строится несобственно-прямая речь Клайва, через которую более полно раскрывается образ героя. Рассмотрим текст оригинала:

It came as a gift; a large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached. As it gained height and wheeled away over the valley it gave out a piping sound on three notes which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. How elegant, how simple. Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time which he could almost hear. But not quite. An image came to him of a set of unfolding steps, sliding and descending – from the trap door of a loft, or from the door of a light plane. One note lay over and suggested the next. He heard it, he had it, then it was gone. There was a glow of a tantalizing after-image, and the fading call of a sad little tune. This synaesthesia was a torment. These notes were perfectly interdependent, little polished hinges swinging the melody through its perfect arc. He could almost hear it again as he reached the top of the angled rock slab and paused to reach into his pocket for notebook and pencil. It wasn't entirely sad. There was merriness there too, an optimistic resolve against the odds. Courage.

Несложно заметить, что «лексическое ядро» данного текста составляет группа слов и их последовательностей, описывающих мелодию, звучащую в воображении Клайва, и то, какие ассоциации возникают у композитора: «elegant», «simple», «not quite», «unfolding steps», «sliding and descending», «a loft», «a light plane», «heard it», «had it», «was gone», «after-image», «a sad little tune», «a torment», «interdependent», «perfect arc» и др. Именно эти лексические единицы привлекают особое внимание как читающего, так и слушающего. С одной стороны, они, как правило, попадают в сильную синтаксическую позицию перед знаком препинания или после него, а значит – до или после паузы в устной речи. С другой стороны, эти слова сами по себе наделены большим экспрессивным потенциалом: они либо обладают той или иной ингерентной коннотацией (как, например, «perfect», «torment», «sad» и др.), либо

становятся коннотативными уже в общем контексте эпизода (например, «a loft», «interdependent» и др.). Было бы естественно предположить, что при переводе текста из письменной формы в устную все это позволит говорящему выделять их в речи с помощью словесного ударения.

Если рассмотреть текст в ритмико-синтаксическом ракурсе, можно заметить, что непосредственное изображение мыслей Клайва складывается, в основном, из довольно коротких синтагм, т.е. с точки зрения ритма – коротких сложных ритмических единиц (состоящих из 2-4 простых: *It came as a gift; ... / How elegant, how simple. / But not quite.* и др.). В письменном тексте эти синтагмы отделены друг от друга знаками препинания, а при переводе текста из письменной формы в устную пунктуационным знакам будут соответствовать паузы. Тем не менее, в данном абзаце встречаются и достаточно протяженные синтагмы (соответствующие сложным ритмическим единицам, длина которых может достигать до 15 простых ритмических групп; например: *As it gained height and wheeled away over the valley it gave out a piping sound on three notes which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo.*). Такие синтагмы чаще всего появляются в тех участках текста, которые более близки авторским ремаркам, чем мыслям героя. Протяженные ритмические единицы чередуются с более короткими без какой-либо заметной регулярности. Это создает переменный¹⁵ ритм, который позволяет лучше передать развитие мысли Клайва – импульсивное и непредсказуемое.

Этот образ дополняет и фразировка текста. Так, например, чтобы лучше передать внутреннее волнение героя, его напряженное и нервное состояние, писатель строит предложения, последовательно подчеркивая то, как меняется восприятие Клайвом мелодии, формирующейся в его сознании. Для большего выделения некоторых элементов текста автор прибегает к парцелляции (*How elegant, how simple. / But not quite. / Courage.*), парентетическим внесениям (*..., sliding and descending – ...*) и другим средствам фразировки, о которых более подробно будет сказано ниже.

¹⁵Здесь и далее мы придерживаемся классификации ритмических структур и терминологии, разработанной в трудах О.В. Александровой и Т.Н. Шишкиной [3; 4; 81].

Для анализа несобственно-прямой речи второго героя романа – Вернона – был выбран эпизод из части 2, главы 4 [142, стр. 56]. Как и в случае с Клайвом, этот эпизод является одним из центральных для всего романа. Вернону, успешному журналисту и главному редактору известного британского издания, предлагается опубликовать ряд фотографий, компрометирующих успешного политика. От решения редактора зависят жизни и карьеры многих людей, в том числе его самого, и Вернон отчаянно пытается понять, как ему следует поступить в данной ситуации. Рассмотрим текст оригинала:

He peeled one off and passed it across. For a moment it made no sense, beyond its glossy blacks and whites, then it resolved into a medium close-up. Incredible. Vernon stretched out his hand for another; head to foot and tightly cropped; and then the third, three-quarter profile. He turned back to the first, all other thoughts suddenly dispelled. Then he studied the second and third again, seeing them fully now and feeling waves of distinct responses: astonishment first, followed by a wild inward hilarity. Suppressing it gave him a sense of levitating from his chair. Next, he experienced ponderous responsibility – or was it power? A man's life, or at least his career, was in his hands. And who could tell, perhaps Vernon was in a position to change the country's future for the better. And his paper's circulation.

Итак, текст, посвященный Вернону, лексически сконцентрирован вокруг тех эмоций, которые вызывают в нем увиденные фотографии. Если они будут опубликованы, это станет настоящей сенсацией и поможет многократно увеличить тираж газеты Вернона, но, в то же время, возлагает на него и огромную ответственность. Перед нами – целая палитра чувств: «incredible», «(thoughts) suddenly dispelled», «waves of distinct responses», «astonishment», «wild inward hilarity», «levitating from his chair», «ponderous responsibility», «power». Именно эти лексические единицы помещены автором в синтаксически сильную позицию, что подчеркивает их как в письменной, так и в устной речи. В то же время, перечисленные выше лексические единицы обладают особой выразительностью за счет своей коннотативности, а также общей роли в контексте всего текста и даже романа в целом. Как и в случае с первым текстом, это позволяет предположить, что

при переводе текста в устную форму данные лексические единицы будут особенно выделенными.

Ритмико-синтаксическая организация текста показывает, что несобственно-прямая речь Вернона построена по принципу логического рассуждения. Создается ощущение, что он мысленно обсуждает этот вопрос сам с собой, пытаясь найти доводы, которые помогут принять правильное решение. Предложения разделены на приблизительно равные по длине синтагмы (соответствующие 2-6 простым ритмическим группам), что еще раз позволяет подчеркнуть: в отличие от эмоционального Клайва мысли Вернона развиваются скорее логически, чем импульсивно. Такая структура текста создает монотонный ритм, дополняющий общее впечатление.

Образ поддерживается и на уровне фразировки текста. Из наиболее характерных приемов, используемых писателем, можно отметить парцелляцию, вносящую нотку иронии в размышления Вернона (...*Vernon was in a position to change the country's future for the better. And his paper's circulation.*), а также риторический вопрос, введенный в текст с помощью одиночного тире (*Next, he experienced ponderous responsibility – or was it power?*).

Итак, предварительный анализ письменного авторского текста позволяет выделить ряд особенностей в изображении несобственно-прямой речи главных героев романа, на которые следует обратить внимание при дальнейшем прагмафоностилистическом сопоставлении оригинала с различными экспериментальными вариантами.

- Ритмико-просодические приемы, используемые автором романа для изображения героев, функционируют на нескольких языковых уровнях.

- В каждом тексте можно выделить «лексическое ядро». Практически все входящие в него лексические единицы являются ингерентно или адгерентно коннотативными. Как правило, почти все они помещаются писателем в синтаксически сильную позицию. В совокупности это делает такие лексические единицы более заметными для читателя, а также – гипотетически – для слушателя при переводе текста в устную форму. То, какие именно слова и их последовательности наделены писателем таким экспрессивным потенциалом, во

многим определяет, как будет восприниматься образ героя читателем или слушателем.

- Для того, чтобы подчеркнуть особенности характера противопоставленных героев, писатель также прибегает к различным приемам фразировки текста, что непосредственно влияет не только на зрительное восприятие текста читателем, но и на его ритм, а следовательно – на то, какой звучащий образ¹⁶ будет создаваться в сознании слушателя.

2.3. Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами

2.3.1. Текст 1. Несобственно-прямая речь в изображении Клайва Линли

Перейдем к рассмотрению результатов прагмафоностилистического сопоставления различных вариантов оригинального текста, посвященного Клайву Линли. Всего было рассмотрено 7 экспериментальных вариантов:

1. **вариант 1** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный актером (отрывок из аудиокниги [142]);
2. **вариант 2** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);
3. **вариант 3** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 2);
4. **вариант 4** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 3);

¹⁶ Предлагая такое терминологическое сочетание, мы предполагаем, что в центре внимания будут находиться не только сегментные, но и сверхсегментные характеристики. Кроме того, используемое в данной работе терминологическое сочетание «звучащий образ» следует отличать от «просодического образа», рассматриваемого в работах М.В.Давыдова и Е.В.Яковлевой (см., например: Давыдов М.В. Основы филологического чтения: современный английский язык / М.В. Давыдов, Е.В. Яковлева. – М.: Диалог-МГУ, 1997. – 134 с.; Яковлева Е.В. Просодические образы в английской речи : дис. ...д-ра филол. наук / Е.В. Яковлева. – М., 2002. – 404 с.) В этих работах в центре внимания находятся прямая речь и отличающие ее особенности речевого тембра, а также связанное с ним качество голоса (глоттализация, придыхательность и т.д.), которые регулярно воспроизводятся при чтении, для того чтобы создать устойчивую ассоциацию с тем или иным героем. В настоящей работе объектом исследования является не прямая речь героев, а «прозаические» участки текста, где содержится несобственно-прямая речь героев. Кроме того, в настоящем исследовании не ставится задача выделения определенного тембра, характерного для каждого из героев (в первую очередь, потому что анализируется не прямая речь). В центре внимания здесь – реализация основных просодических параметров (таких сверхсегментных характеристик фонации, как паузация, движение тона, темп, громкость, диапазон), распределение словесных ударений и ритмические особенности текста.

5. **вариант 5** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);

6. **вариант 6** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 2);

7. **вариант 7** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 3).

* * *

Первый этап прагмафоностилистического сопоставления включает варианты 1-4. Так как данные экспериментальные варианты не имеют синтаксических и пунктуационных отличий, уделим основное внимание анализу того, какое воплощение в звучании одни и те же лексические единицы получают в речи различных участников эксперимента. В ходе первой части прагмафоностилистического анализа предпримем попытку выяснить, влияют ли различия в устной интерпретации одного и того же письменного текста (если таковые имеются) на формирование и восприятие звучащего образа героя (Клайва). Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Во-первых, сравним то, как разными участниками эксперимента реализуются основные просодические параметры. Для этого необходимо сопоставить то, какое просодическое воплощение получают слова и словосочетания из «лексического ядра» текста (см. выше) в речи говорящих. Чтобы более полно и наглядно проиллюстрировать обнаруженные сходства и различия в речи участников экспериментального сопоставления, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 1). В каждую из четырех колонок помещены те единицы «лексического ядра», которые выделяются говорящими с помощью определенных просодических средств. В скобках после каждой упомянутой лексической единицы указано, как именно она была выделена в речи.

Таблица 1

№	Вариант 1	Вариант 2	Вариант 3	Вариант 4
1	gift (ВНТ ¹⁷)	---	gift (ВНТ)	gift (ВНТ)

¹⁷ ВНТ = высокий нисходящий тон

2	<u>loud alarm call</u> (ВП ¹⁸ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>loud alarm call</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>loud alarm call</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>loud alarm call</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)
3	<u>pipng sound</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	<u>pipng sound</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>pipng sound</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	<u>pipng sound</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)
4	<u>three notes</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	<u>three notes</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	<u>three notes</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>three notes</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)
5	<u>elegant</u> (ВНТ + понижение участка диапазона, шепот)	<u>elegant</u> (ВНТ)	<u>elegant</u> (ВНТ)	<u>elegant</u> (ВНТ)
6	---	---	<u>simple</u> (ВНТ)	---
7	<u>plain and beautiful</u> (ВП на обоих ударных слогах)	<u>plain and beautiful</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>plain and beautiful</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>plain and beautiful</u> (ВНТ на первом ударном слоге, ВП на втором ударном слоге)
8	<u>not quite</u> (ВРТ ¹⁹ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>not quite</u> (ВРТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>not quite</u> (ВРТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	---
9	<u>unfolding steps</u> (ВП на первом ударном слоге)	---	<u>unfolding steps</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ ²⁰ на втором ударном слоге)	<u>unfolding steps</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)
10	---	---	<u>sliding and descending</u> (ВНТ на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)	<u>sliding and descending</u> (ВНТ на обоих ударных слогах)
11	<u>loft</u> (ВНТ)	---	---	<u>loft</u> (ВНТ)
12	<u>light plane</u> (ВП на первом ударном слоге)	---	<u>light plane</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>light plane</u> (ВП на первом ударном слоге)

¹⁸ ВП = внезапный подъем

¹⁹ ВРТ = высокий ровный тон

²⁰ СНТ = средний нисходящий тон

	слоге, ВНТ на втором ударном слоге)		слоге, СНТ на втором ударном слоге)	слоге, СНТ на втором ударном слоге)
13	<u>was gone</u> (ВНТ)	<u>heard it / had it</u> (ВНТ на обоих ударных слогах)	<u>heard it / had it</u> (ВНТ на обоих ударных слогах + повышение участка диапазона на втором ударном слоге)	<u>heard it / had it</u> (ВНТ на обоих ударных слогах)
14	<u>tantalizing after-image</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>tantalizing after-image</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>tantalizing after-image</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>tantalizing after-image</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)
15	<u>fading call</u> (ВП на первом ударном слоге)	---	---	---
16	<u>sad little tune</u> (ВП на первом ударном слоге, ННТ ²¹ на втором ударном слоге, слово «little» фонетически ослаблено)	<u>sad little tune</u> (ВП на первом ударном слоге, ННТ на втором ударном слоге, слово «little» фонетически ослаблено)	<u>sad little tune</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге, слово «little» фонетически ослаблено)	<u>sad little tune</u> (ВП на первом ударном слоге, ННТ на втором ударном слоге, слово «little» фонетически ослаблено)
17	<u>synaesthesia</u> (ВНТ на втором ударном слоге, паузы до и после слова)	---	---	<u>synaesthesia</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)
18	<u>torment</u> (СНТ)	---	<u>torment</u> (ВНТ)	---
19	<u>perfectly interdependent</u> (ВП на первом ударном слоге, В-НТ ²² на третьем ударном слоге)	<u>perfectly interdependent</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>perfectly interdependent</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)	<u>perfectly interdependent</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на третьем ударном слоге)
20	<u>perfect arc</u> (ВП на первом ударном слоге)	---	<u>perfect arc</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)	<u>perfect arc</u> (ВП на первом ударном слоге)
21	<u>wasn't entirely sad</u> (ВНТ на первом и	<u>wasn't entirely sad</u> (ВНТ на первом	<u>wasn't entirely sad</u> (ВНТ на втором	<u>wasn't entirely sad</u> (В-НТ, разделенный

²¹ ННТ = низкий нисходящий тон

²² В-НТ = восходяще-нисходящий тон

	втором ударном слоге)	ударном слоге)	ударном слоге)	между вторым и третьим ударными слогами)
22	<u>merriness</u> (ВНТ)	<u>merriness</u> (ВНТ)	<u>merriness</u> (ВНТ)	<u>merriness</u> (ВНТ)
23	<u>optimistic resolve</u> (ВНТ на втором ударном слоге, В-НТ на третьем ударном слоге)	---	<u>resolve</u> (ВНТ)	<u>resolve</u> (ВНТ)
24	<u>odds</u> (В-НТ)	---	---	---
25	<u>courage</u> (ВНТ)	<u>courage</u> (ВНТ)	<u>courage</u> (ВНТ)	<u>courage</u> (СНТ)

Сразу же можно отметить, что речь актера более экспрессивна по сравнению с другими говорящими: в варианте 1 словесное ударение встречается гораздо чаще, чем во всех остальных. Кроме того, нередко использование актером словесного ударения сопровождается, например, сменой участка диапазона (см. вар.1, №5) или дополнительной, не обусловленной наличием знаков препинания, паузацией (см. вар.1, №17).

Для речи остальных респондентов (варианты 2-4) в целом характерна классическая нисходящая шкала с небольшим количеством словесных ударений. Говорящие, за редким исключением, не меняют участок диапазона или качество голоса. Все это делает звучание текста более нейтральным.

И все же нельзя не заметить, что каждый говорящий выделяет словесным ударением значительное число слов. С одной стороны, такое «поведение» участников эксперимента можно объяснить собственно лексическими свойствами данных слов и словосочетаний. Иначе говоря, здесь реализуются основные положения лексикологической фонетики [53]. Как уже было сказано, почти все они обладают ингерентными или адгерентными коннотациями. Кроме того, именно эти слова особенно значимы с точки зрения общего контекста романа. С другой стороны, выразительность таких лексических единиц поддерживается и за счет синтаксической структуры текста: как уже было отмечено выше, многие из них помещены автором в синтаксически сильную позицию до или после знака препинания, а значит – до или после паузы в устной речи.

Итак, благодаря подобной «выделенности» определенной группы лексических единиц, складывается довольно яркий звучащий образ. Слушатель словно перемещается в сознание героя и начинает воспринимать мелодию вместе с композитором: простой, «легкий», «нисходящий» мотив, готовый в любую секунду ускользнуть от Клайва, чтобы снова вернуться, словно «остаточное изображение». И хотя перед глазами читателя нет нот, благодаря используемым писателем ритмико-просодическим приемам, в этой музыке можно одновременно услышать «грусть» и «веселье», «радость», «решимость» и даже «отвагу».

* * *

Перейдем ко второму этапу прагмафоностилистического сопоставления, который включает варианты 5-7 и текст оригинала (вариант 1). Данные экспериментальные варианты существенно отличаются в своем синтаксическом строении и пунктуационном оформлении, так как каждому из участников эксперимента было предложено самому расставить знаки препинания в тексте (см. описание эксперимента выше). В связи с этим необходимо выяснить, каким образом изменения в синтаксической структуре текста, а также в расстановке знаков препинания в нем, влияют на звучащий образ героя. Кроме того, можно с уверенностью предположить, что сопоставление оригинала с текстами, где пунктуация претерпела экспериментальные изменения, поможет лучше понять и оценить ритмико-просодические свойства авторского текста. Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Начнем с сопоставления фразировок различных вариантов текста, при этом уделяя особое внимание и отличиям в пунктуации. Для того чтобы обсуждение результатов было более наглядным, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 2). В таблице представлены основные различия во фразировке экспериментальных вариантов и в их пунктуационном оформлении.

Таблица 2

№	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	<i>It came as a gift. A large grey bird flew up with a loud</i>	<i>It came as a gift. A large grey bird flew up with a loud</i>	<i>It came as a gift. A large grey bird flew up with a loud</i>

	<i>alarm call as he approached.</i>	<i>alarm call as he approached.</i>	<i>alarm call as he approached.</i>
2	<i>As it gained height and wheeled away over the valley, it gave out a piping sound on three notes, which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo.</i>	<i>As it gained height and wheeled away over the valley, it gave out a piping sound on three notes which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo.</i>	<i>As it gained height and wheeled away over the valley, it gave out a piping sound on three notes, which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo.</i>
3	<i>How elegant, how simple.</i>	<i>How elegant, how simple, turning the sequence round...</i>	<i>How elegant, how simple.</i>
4	<i>Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time, which he could almost hear, but not quite.</i>	<i>...turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time, which he could almost hear, but not quite.</i>	<i>Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time, which he could almost hear, but not quite.</i>
5	<i>An image came to him of a set of unfolding steps sliding and descending, from the trap door of a loft, or from the door of a light plane.</i>	<i>An image came to him of a set of unfolding steps sliding and descending, from the trap door of a loft, or from the door of a light plane.</i>	<i>An image came to him of a set of unfolding steps sliding and descending, from the trap door of a loft, or from the door of a light plane.</i>
6	<i>One note lay over and suggested the next. He heard it, he had it, then it was gone.</i>	<i>One note lay over and suggested the next, he heard it, he had it, then it was gone.</i>	<i>One note lay over and suggested the next. He heard it, he had it, then it was gone.</i>
7	<i>There was a glow of a tantalizing after-image, and the fading call of a sad little tune.</i>	<i>There was a glow of a tantalizing after-image, and the fading call of a sad little tune, ...</i>	<i>There was a glow of a tantalizing after-image, and the fading call of a sad little tune.</i>
8	<i>This synaesthesia was a torment, these notes were perfectly interdependent, little polished hinges swinging the melody through its perfect arc.</i>	<i>... this synaesthesia was a torment, these notes were perfectly interdependent little polished hinges swinging the melody through its perfect arc.</i>	<i>This synaesthesia was a torment. These notes were perfectly interdependent little polished hinges swinging the melody through its perfect arc.</i>
9	<i>It wasn't entirely sad, there was merriness there too, an optimistic, resolve-against-the-odds courage.</i>	<i>It wasn't entirely sad, there was merriness there too, an optimistic, resolve against the odds, courage.</i>	<i>It wasn't entirely sad, there was merriness there too. An optimistic, resolve against the odds, courage.</i>

Рассмотрим различия во фразировке и пунктуационном оформлении экспериментальных вариантов текста, а также сравним их с оригиналом.

Пример 1. (Оригинал: *It came as a gift; a large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached.*)

Согласно авторской расстановке знаков препинания, первое предложение в тексте разделено на две части с помощью двоеточия. Выше мы уже говорили о том, что специальные исследования выявили особую функцию этого знака препинания в художественном тексте [56]. Наличие двоеточия предполагает, что ударный слог перед знаком препинания произносится со словесным ударением (в варианте 1 – высоким нисходящим тоном), а первый ударный слог после двоеточия – с высоким ровным тоном (что подтверждается результатами инструментального анализа варианта 1 – см. рис. 1). Пауза же между двумя частями предложения будет длиннее, чем в случае с запятой, но короче, чем после точки²³. Такая просодия позволяет показать, что эти две части высказывания, хотя и достаточно независимые, все же тесно связаны между собой. И это помогает слушателю понять: именно пение птицы стало стимулом для воображения Клайва, «подарившим» ему вдохновение. Интересно, что подобный эффект утрачен в экспериментальных вариантах, где две части образуют отдельные предложения и разделены точкой. Слово «gift» произносится с низким нисходящим тоном, сигнализирующим конец высказывания, что никак не помогает установить связь между пением птицы и посетившим композитора вдохновением.

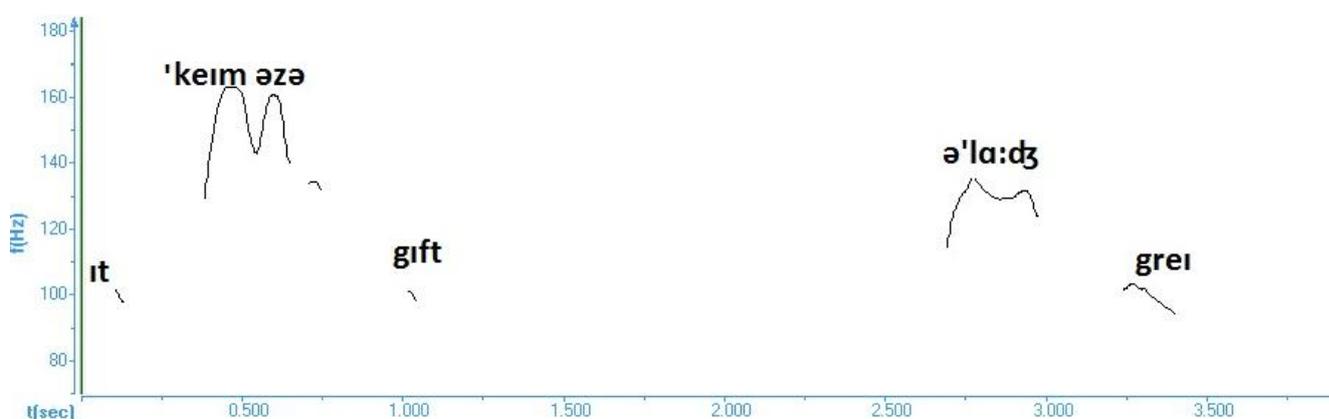


Рис. 1. Интонограмма фрагмента «*It came as a gift; a large grey bird...*» (вариант 1).

²³ Здесь и далее звуковая трактовка знаков препинания дается согласно разработанным в трудах Л.У.Арапиевой, С.В.Павловой, О.В.Александровой, Л.Л.Барановой и др. «правил чтения знаков препинания».

Пример 2. (Оригинал: *As it gained height and wheeled away over the valley_it gave out a piping sound on three notes_which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo.*)

Уделим некоторое внимание рассмотрению и примера №2, несмотря на то, что данное предложение можно отнести, скорее к речи автора, чем к несобственно-прямой речи героя. В тексте оригинала данное предложение не дробится на части. Отсутствие знаков препинания сигнализирует отсутствие пауз в устной интерпретации. Это позволяет писателю показать, насколько быстро и внезапно происходят взаимосвязанные события: с пением в небо взлетает птица, и в сознании композитора, вдохновленного этими звуками, сразу же рождается мелодия.

В некоторых экспериментальных версиях этого предложения (см. вариант 5, 7), тем не менее, можно встретить знаки препинания. Так, например, в варианте 7 помимо точки в конце предложения есть еще две запятых – на границах простых предложений в составе сложного. Такой выбор знаков препинания вполне объясним с точки зрения синтаксического строения текста. И все же, благодаря появлению запятых, говорящий делает больше пауз, из-за чего некоторые слова («valley», «notes») приобретают особый вес в устной речи, хотя с точки зрения общего контекста эпизода это представляется мало оправданным. Кроме того, описание событий становится более размеренным, теряется эффект стремительности.

Примеры 3, 4, 9. (Оригинал: *How elegant, how simple. Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time _which he could almost hear. But not quite. ... It wasn't entirely sad. There was merriness there too, an optimistic_resolve against the odds. Courage.*)

Нередко для изображения несобственно-прямой речи Клайва писатель прибегает к парцелляции: «*How elegant, how simple*». / «*But not quite*». / «*Courage*». При переводе текста из письменной формы в устную парцеллированное слово или словосочетание приобретает особую выразительность: оно обрамлено паузами и выделено словесным ударением (как правило, высоким нисходящим тоном). Пожалуй, именно в таких случаях читатель ближе всего «допускается» к сознанию героя, что делает подобные участки текста особенно важными в восприятии как

читающего, так и слушающего. Слова, выделенные в отдельное предложение, сигнализируют ключевые моменты в ходе развития мысли Клайва. Например, то, как он постепенно достигает правильного понимания мелодии, которую слышит: «*It wasn't entirely sad. There was merriness there too, an optimistic resolve against the odds. Courage*». Последнее слово здесь выделено в отдельное предложение: перед нами главный вывод, основной смысл, лейтмотив только что рожденной музыки. Это подчеркивается и просодически: «*courage*» произносится с высоким нисходящим тоном, причем падение начинается в более высоком участке диапазона по сравнению с предыдущей частью высказывания, что подтверждается результатами инструментального анализа – см. рис. 2.

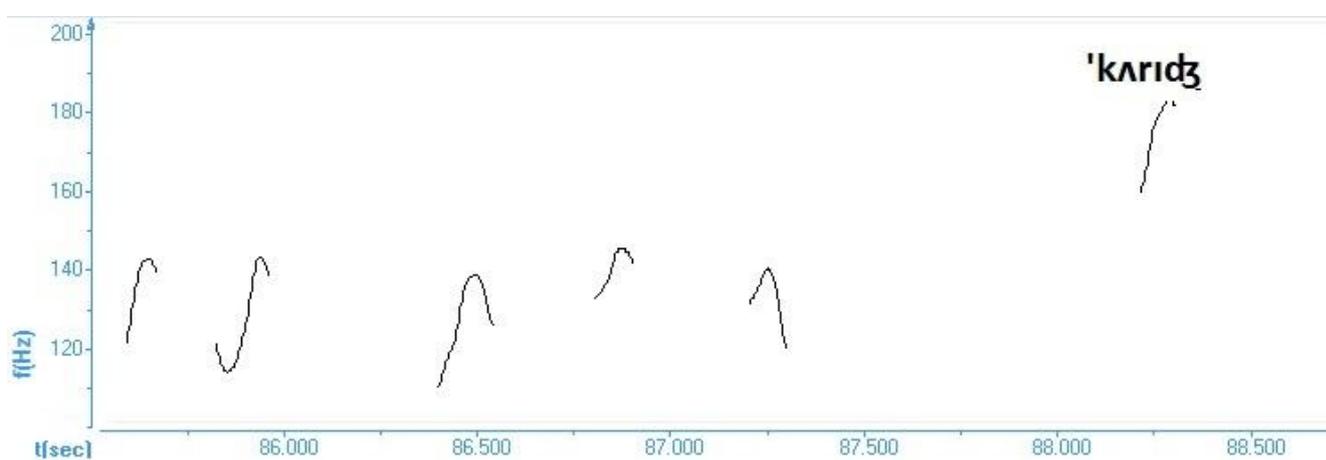


Рис. 2. Интонаграмма фрагмента «...an optimistic resolve against the odds. Courage». (вариант 1)

Если изменить знаки препинания, текст будет восприниматься совершенно по-другому, что особенно заметно при сопоставлении с одним из экспериментальных вариантов (вариант 5): «*It wasn't entirely sad, there was merriness there too, an optimistic resolve-against-the-odds courage*». При озвучивании экспериментального предложения воспроизводится просодия уподобления слову («string compound»), где отсутствует словесное ударение и цепочка «*resolve-against-the*» произносится со средним ровным тоном и с ускоренным темпом (см. рис. 3). В результате эта часть текста воспринимается не как последовательность разных мотивов (*not entirely sad – merriness – an optimistic resolve against the odds*), для которой Клайв в конце концов находит определение – «*courage*», а как своеобразное сложное определение к слову «*courage*».

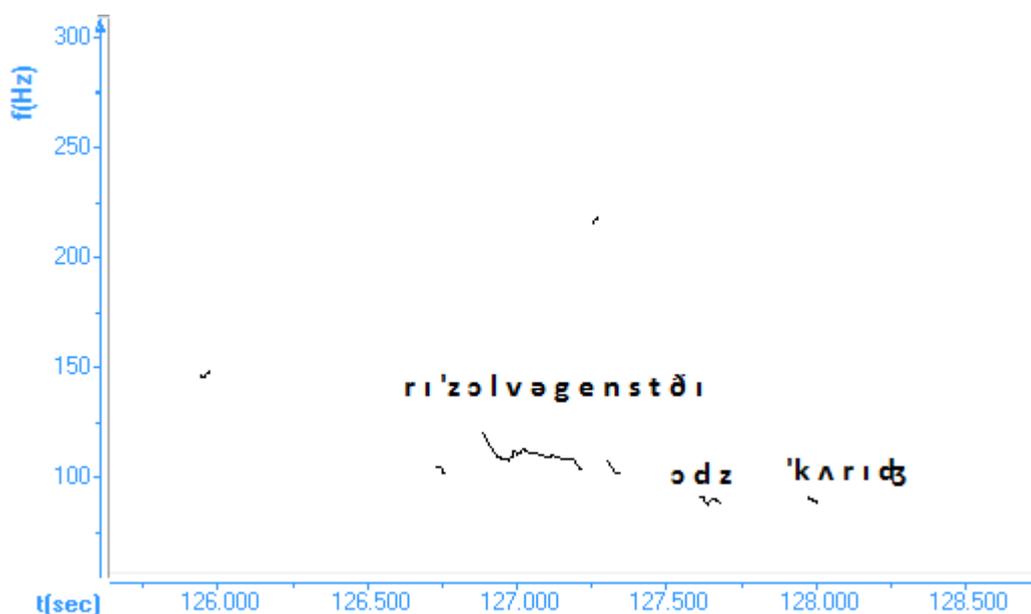


Рис. 3. Интонограмма фрагмента *...an optimistic resolve-against-the-odds courage.*
(вариант 5)

Примеры 5-8. (Оригинал: *An image came to him of a set of unfolding steps, sliding and descending — from the trap door of a loft, or from the door of a light plane. One note lay over and suggested the next. He heard it, he had it, then it was gone. There was a glow of a tantalizing after-image, and the fading call of a sad little tune. This synaesthesia was a torment. These notes were perfectly interdependent, little polished hinges swinging the melody through its perfect arc.*)

Как уже было отмечено выше, описание мелодии, которую слышит Клайв, встречается именно в тех участках текста, которые ближе всего к несобственно-прямой речи героя. Интересно, что предложения, посвященные мелодии, пришедшей на ум Клайву, как правило, дробятся писателем на множество частей. Автор использует парентетические внесения (см. пример №5), параллельные синтаксические конструкции (см. примеры №6, 8), перечисления. Благодаря этому при переводе текста в устную форму достигается значительное интонационное разнообразие. Так, например, парентетическое внесение обрамлено паузами, а ударные слоги произносятся актером с понижением тона, что сильно контрастирует с тем, как звучат соседние интонационные контуры, насыщенные словесными ударениями. И это помогает выделить очередной виток мысли героя, еще одну его попытку понять то, что пришло ему на ум.

Кроме того, «дробное» строение текста позволяет писателю поместить большое количество слов и словосочетаний в синтаксически сильную позицию. При переводе текста в устную форму они будут выделены не только паузами, но и – нередко – словесным ударением. В результате для слушателя расставляются акценты: можно заметить, как мелодия постепенно развивается в сознании композитора. Сначала это просто «нисходящие шаги», преобразующиеся в «грустный напев», настолько красивый, что для Клайва это становится приятной «пыткой».

Во всех экспериментальных вариантах количество знаков препинания существенно сокращено. Нередко это приводит к тому, что текст воспринимается читающим скорее как чьи-то замечания со стороны, чем как несобственно-прямая речь героя (см. вариант 5, пример №5). Становится сложнее проследить ход мыслей Клайва, ведь для читателя уже не так очевидно, над чем герой задумывается больше, а что быстро ускользает от него.

Для создания звучащего образа Клайва, помимо прочего, крайне важен ритм текста. Приведем еще одну сопоставительную таблицу (см. таблицу 3) для того, чтобы более подробно рассмотреть особенности ритма текста, посвященного Клайву. В нижеприведенной таблице показан ритмический состав текста: каждой сложной ритмической единице, отмеченной паузой в начале и в конце, соответствует отдельная строка, при этом с помощью условных обозначений (D – dactyl, T – trochee, M – monobeat) отмечено, какие простые ритмические единицы входят в состав сложной. В скобках указано количество простых ритмических единиц. Под каждой сложной ритмической группой имеется указание на тот участок текста, которому она соответствует. В таблице сравнивается оригинальный текст (вариант 1) с вариантами 5-7.

Таблица 3

№	Вариант 1	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	D M (2)	D M (2)	D M (2)	D M (2)
	<i>It came as a gift;</i>	<i>It came as a gift.</i>	<i>It came as a gift.</i>	<i>It came as a gift.</i>
	М М T D T D+2	T T D T M M D	M (1)	T T D T T D M

	M (7)	M (8)		(7)
	<i>a large grey bird ... as he approached.</i>	<i>A large grey bird ... as he approached.</i>	<i>A large,</i>	<i>A large grey bird ... as he approached.</i>
			M M D+1 T D+2 M (6)	
			<i>grey bird ...as he approached</i>	
	T M M T D+1 T D D+1 D D M D+1 D+1 T D D (16)	T M T D+3 T (5)	T M T T M D T D+1 M M D+3 D+1 D D D D (16)	M T T M D T (6)
2	<i>As it gained height ... he had already scored for a piccolo.</i>	<i>As it gained height and wheeled away over the valley,</i>	<i>As it gained height ... he had already scored for a piccolo.</i>	<i>As it gained height and wheeled away over the valley,</i>
		D T T M D D+3 D+1 D D D+1 T (11)		D T T M M (5)
		<i>it gave out a piping sound ... for a piccolo.</i>		<i>it gave out a piping sound on three notes,</i>
				D+3 D+1 D D D D (6)
			<i>Which he recognized ... for a piccolo.</i>	
3	D (1)	M D (2)	D (1)	D (1)
	<i>How elegant,</i>	<i>How elegant,</i>	<i>How elegant,</i>	<i>How elegant,</i>
	M T (2)	M T (2)	T (1)	T (1)
	<i>how simple.</i>	<i>how simple.</i>	<i>how simple,</i>	<i>how simple.</i>
4	D T M D+2 D T D T T M T M (12)	D T M D+2 D T D T T M D T T M M (15)	D T M D+2 D D+2 T T M T M (11)	D T M D+1 D+1 T D T T M (10)
	<i>Turning the sequence round ... almost hear.</i>	<i>Turning the sequence round ... almost hear but not quite.</i>	<i>turning the sequence round ... almost hear,</i>	<i>Turning the sequence round ... in common time,</i>
				T M (2)
				<i>which he could almost hear,</i>
	M M (2)		M M (2)	M M (2)
	<i>But not quite.</i>		<i>but not quite.</i>	<i>but not quite.</i>

5	T D+2 D T M (5)	T D+2 D T M D+1 D+1 D+1 M D D M M (13)	D+4 T D M T D+1 D+1 D+1 D M M (11)	D+1 D T D M D+1 D+1 D+1 D+1 D M M (12)
	<i>An image ... steps,</i>	<i>An image ... light plane.</i>	<i>An image ... light plane.</i>	<i>An image ... light plane.</i>
	D+1 T (2)			
	<i>sliding and descending -</i>			
	D+1 M (2)			
	<i>from the trap door of a loft,</i>			
D M M (3)				
	<i>or from the door of a light plane.</i>			
6	M T D+1 D M (5)	D D+1 D M (4)	D D+1 D M (4)	D D+1 D M (4)
	<i>One note ... suggested the next.</i>	<i>One note ... suggested the next.</i>	<i>One note ... suggested the next,</i>	<i>One note ... suggested the next.</i>
7	T (1)	T (1)	T (1)	T (1)
	<i>He heard it,</i>	<i>He heard it,</i>	<i>he heard it,</i>	<i>He heard it,</i>
	T (1)	T (1)	T (1)	T (1)
	<i>he had it,</i>	<i>he had it,</i>	<i>he had it,</i>	<i>he had it,</i>
	D M (2)	M (1)	D M (2)	D M (2)
	<i>then it was gone.</i>	<i>then it was gone.</i>	<i>then it was gone.</i>	<i>then it was gone.</i>
8	D D+1 D+1 (3)	D D+1 D+3 T D D M (7)	D D+1 D+3 T D D M (7)	D D+1 D+3 T D D M (7)
	<i>There was a glow of a tantalising after-image,</i>	<i>There was a glow ... sad little tune.</i>	<i>There was a glow ... sad little tune,</i>	<i>There was a glow ... sad little tune.</i>
	T D D M (4)			
<i>and the fading call of a sad little tune.</i>				
9	M T D T (4)	D D+2 T (3)	D+2 T (2)	T D+2 T (3)
	<i>This synaesthesia was a torment.</i>	<i>This synaesthesia was a torment,</i>	<i>this synaesthesia was a torment,</i>	<i>This synaesthesia was a torment.</i>
10	D D D T (4)	T D D T (4)	M T D D T D+1 T D D+2 T M (11)	T D D T D+1 T D D+2 T M (10)
	<i>These notes were</i>	<i>these notes were</i>	<i>These notes were</i>	<i>These notes were</i>

	<i>perfectly interdependent,</i>	<i>perfectly interdependent,</i>	<i>perfectly interdependent... perfect arc.</i>	<i>perfectly interdependent... perfect arc.</i>
	T T T D D+2 T M (7)	T T T D D+2 T M (7)		
	<i>little polished hinges ... perfect arc.</i>	<i>little polished hinges ... perfect arc.</i>		
11	T D D T D T M T T D+1 D D T (13)	T D D T D T D T D+1 D D T (12)	T D M T D T M T T D+1 D D T (13)	D+2 D T D T D T D+1 D D T (11)
	<i>He could almost hear it again ... notebook and pencil.</i>	<i>He could almost hear it again ... notebook and pencil.</i>	<i>He could almost hear it again ... notebook and pencil.</i>	<i>He could almost hear it again ... notebook and pencil.</i>
12	D T M (3)	D T M (3)	T M (2)	T M D+1 M (4)
	<i>It wasn't entirely sad.</i>	<i>It wasn't entirely sad,</i>	<i>It wasn't entirely sad;</i>	<i>It wasn't entirely sad ... merriness there too.</i>
13	D+1 M (2)	D+1 M (2)	D+1 M (2)	
	<i>There was merriness there too,</i>	<i>there was merriness there too,</i>	<i>There was merriness there too,</i>	
	T D T T M (5)	T D D+1 M T (5)	T D D+1 M (4)	T T (2)
	<i>an optimistic resolve against the odds.</i>	<i>an optimistic resolve-against-the-odds courage.</i>	<i>an optimistic resolve against the odds,</i>	<i>An optimistic,</i>
			D+1 M (2)	
			<i>resolve against the odds,</i>	
14	T (1)		T (1)	T (1)
	<i>Courage.</i>		<i>courage.</i>	<i>courage.</i>

Несложно заметить, что как для текста оригинала, так и для всех приведенных в таблице экспериментальных вариантов характерно нерегулярное чередование коротких сложных ритмических групп с более протяженным. Это создает переменный ритм, который помогает писателю передать импульсивность характера героя, неравномерное развитие его мыслей, стремительность происходящих вокруг событий.

Изменения экспериментальных текстов во фразировке и пунктуации сказываются на том, что меняется расстановка ритмических «акцентов». Так,

например, в варианте б «large» отделено паузой от последующей части предложения (см. №1). С точки зрения ритма это слово становится более заметным для слушателя (составляя одноударную простую ритмическую единицу, которая здесь одновременно является отдельной сложной ритмической группой). Кроме того, «grey», следующее сразу за запятой, также получает дополнительное ударение (ср., например, с некоторыми прочтениями оригинала – варианты 2, 4, где слово фонетически ослаблено). В тексте оригинала оба слова входят в одну и ту же сложную ритмическую группу, что вполне оправдано контекстом – для читателя не так принципиально знать, большая это была птица или маленькая, серая или черная. Гораздо важнее понимать, какова ее связь с тем, что происходит в сознании Клайва.

Приведем еще один пример. Предложение №5 в оригинале представляет собой последовательность коротких ритмических групп, отделенных друг от друга паузами: 5-2-2-3. Такое строение текста способствует определенному восприятию звучащего образа: слушатель отмечает то, как звучащий в воображении героя мотив постепенно развивается и изменяется. Подобный эффект стирается в экспериментальных вариантах, где эта последовательность объединяется в одну протяженную сложную ритмическую единицу.

* * *

Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами текста позволяет сделать ряд выводов относительно звучащего образа Клайва.

- Прежде всего, стоит отметить, что образ героя складывается во многом за счет изображения его несобственно-прямой речи. Именно те участки текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи героя, чаще всего будут особенно выделены в его звучащем варианте.

Так, например, несобственно-прямая речь Клайва насыщена ингерентно и адгерентно коннотативными лексическими единицами, которые при этом помещены писателем в синтаксически сильную позицию. В результате при переводе текста из письменной формы в устную данные лексические единицы выделяются паузами и словесным ударением.

- Кроме того, отразить в тексте несобственно-прямую речь писателю помогают пунктуация и, следовательно, фразировка, которые сказываются и на звучании. Например, парцелированные предложения выделяются паузами и – нередко – словесным ударением. Некоторые знаки препинания, отражающиеся на движении тона, помогают установить определенные логические связи внутри текста, что дает читателю и слушателю возможность лучше понимать ход мыслей героя.

- Дробление текста на нерегулярно чередующиеся короткие и протяженные участки создает переменный ритм, который отражает порывистость героя, с одной стороны, а также эмоциональное и интеллектуальное напряжение, которое он испытывает, с другой.

В результате складывается определенный звучащий образ: успешный композитор, которого слушатель застает в момент вдохновения, и для творческой природы которого свойственна порывистость и импульсивность.

2.3.2. Текст 2. Несобственно-прямая речь в изображении Вернона Холидей

Перейдем к рассмотрению результатов прагмафоностилистического сопоставления различных вариантов оригинального текста, посвященного Вернону Холидей. Всего было рассмотрено 7 экспериментальных вариантов:

1. **вариант 1** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный актером (отрывок из аудиокниги [142]);

2. **вариант 2** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);

3. **вариант 3** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 2);

4. **вариант 4** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 3);

5. **вариант 5** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);

6. **вариант 6** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 2);

7. **вариант 7** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 3).

* * *

Как и в случае с предыдущим текстом, первая часть анализа рассматриваемого ниже эпизода заключается в прагмафоностилистическом сопоставлении вариантов 1-4, не имеющих синтаксических и пунктуационных отличий. Поэтому уделим основное внимание рассмотрению того, какое воплощение в звучании одни и те же лексические единицы получают в речи различных участников эксперимента и каким образом это влияет на формирование и восприятие звучащего образа Вернона. Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Сравним то, как разные участники эксперимента реализуют в своей речи основные просодические параметры. Для этого приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 4), составленную по тому же принципу, что и таблица 1 (см. стр. 55).

Таблица 4

№	Вариант 1	Вариант 2	Вариант 3	Вариант 4
1	<u>incredible</u> (ВРТ на первом ударном слоге, ННТ на втором ударном слоге, замедление темпа, шепот)	<u>incredible</u> (ВРТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>incredible</u> (ВНТ)	<u>incredible</u> (ВНТ)
2	<u>dispelled</u> (ВНТ)	<u>suddenly (dispelled)</u> (ВП)	---	---
3	<u>waves of distinct responses</u> (СНТ на всех ударных слогах, короткая пауза перед третьим словом)	<u>waves of distinct responses</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>waves of distinct responses</u> (ВНТ на первом ударном слоге, ВП на втором ударном слоге)	<u>waves of distinct responses</u> (ВП на первом и втором ударном слоге)
4	<u>astonishment</u> (ВНТ)	<u>astonishment</u> (ВНТ)	<u>astonishment</u> (ВНТ)	<u>astonishment</u> (ВНТ)
5	<u>wild inward hilarity</u> (ВНТ на первом и втором ударном слоге, три слова разделяют)	<u>wild inward hilarity</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>wild inward hilarity</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на третьем)	<u>wild inward hilarity</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на третьем)

	короткие паузы)		ударном слоге)	ударном слоге)
6	<u>levitating from his chair</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	---	<u>levitating from his chair</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>levitating from his chair</u> (ВНТ на первом ударном слоге)
7	<u>ponderous responsibility</u> (СНТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>ponderous responsibility</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>ponderous responsibility</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на третьем ударном слоге)	<u>ponderous responsibility</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на третьем ударном слоге)
8	<u>power</u> (ВНТ)	<u>power</u> (ВНТ)	<u>power</u> (ВНТ)	<u>power</u> (ВНТ)

Как уже было отмечено выше, лексическое ядро данного текста составляют слова и словосочетания, описывающие эмоции Вернона, вызванные в нем увиденными фотографиями. Таблица 4 наглядно демонстрирует, что эта лексическая группа выделяется в речи как актера (вариант 1), так и носителей языка, участвовавших в эксперименте (варианты 2-4). При этом, конечно, нельзя не отметить некоторые особенности устной трактовки авторского текста в аудиокниге. Например, актер нередко меняет качество голоса (так, слово «incredible» произносится шепотом), участок диапазона («...or was it power?» – произносится ниже, чем соседние части контура) или громкость (следующее предложение произносится громче, чем остальные: *A man's life, or at least his career, was in his hands.*). Это не свойственно для речи других респондентов.

Кроме того, в некоторых лексических последовательностях актером акцентируется каждое слово («waves of distinct responses», «wild inward hilarity», «ponderous responsibility»), в то время как участники эксперимента обычно подчеркивают лишь одно из них (например, «waves», «wild», «ponderous»). Наконец, довольно часто актер пользуется дополнительными паузами в речи (не зависящими от знаков препинания) для того, чтобы подчеркнуть то или иное слово или словосочетание (см. вариант 1, примеры №3, 5). Респонденты 1-3 в целом в расстановке пауз руководствуются авторской пунктуацией.

И все же можно сказать, что единицы, входящие в лексическое ядро данного текста, привлекают внимание слушающего во всех рассматриваемых звучащих вариантах. Главной причиной этого, как уже было сказано, является их большой экспрессивный потенциал, а также сильная синтаксическая позиция. Кроме того, именно эти слова и словосочетания обладают особой значимостью в контексте: в том, как представлена несобственно-прямая речь Вернона, а через нее – образ героя в целом.

Помимо эмоций Вернона, в тексте, благодаря сильной синтаксической позиции и значимости в более широком контексте романа, внимание к себе привлекает также описание фотографий, которые видит герой. Так, например, актер (вариант 1) и респондент 3 (вариант 4) выделяют словесным ударением следующие слова и словосочетания: «across», «made no sense», «medium close-up», «stretched out», «head to foot», «profile». В речи респондентов 1 и 2 (варианты 2 и 3 соответственно) почти все эти лексические единицы остаются нейтральными. В первом случае в поле внимания слушателя попадает не только эмоциональный аспект описания героя, но и его действия, а также окружающие его предметы. Во втором – слушатель полностью концентрируется на описании внутреннего состояния Вернона.

Итак, исходя из различных звучащих интерпретаций авторского текста, можно отметить, что, как и в случае с Клайвом, писатель позволяет слушателю проникнуть во внутренний мир героя и испытать вместе с ним предвкушение профессионального триумфа, радость от осознания своей «власти», смешанную с «недоумением» и ощущением «ответственности» за жизнь и карьеру другого человека.

* * *

Перейдем ко второй части анализа, которая состоит в прагмафоностилистическом сопоставлении вариантов 5-7 с текстом оригинала (вариант 1). Как и в случае с первым текстом, эти экспериментальные варианты существенно отличаются в своем синтаксическом строении и пунктуационном оформлении. В связи с этим представляется необходимым выяснить, каким образом изменения в синтаксической структуре текста, а также в расстановке знаков препинания в нем, влияют на звучащий образ героя. Кроме того, можно с

уверенностью предположить, что сопоставление оригинала с текстами с экспериментально измененной пунктуацией поможет лучше понять и оценить ритмико-просодические свойства авторского текста. Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Начнем с сопоставления фразировок различных вариантов текста, при этом уделяя особое внимание отличиям в пунктуации. Для того чтобы обсуждение результатов было более наглядным, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 5), составленную по тому же принципу, что и таблица 2 (см. стр. 59).

Таблица 5

№	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	<i>For a moment it made no sense__beyond its glossy blacks and whites, then it resolved into a medium close-up.</i>	<i>...for a moment. It made no sense__beyond its glossy blacks and whites, then it resolved into a medium close-up_2 ...</i>	<i>For a moment_2 it made no sense__beyond its glossy blacks and whites, then it resolved into a medium close-up.</i>
2	<i>Incredible_2</i>	<i>..., incredible!_2</i>	<i>Incredible_2</i>
3	<i>Vernon stretched out his hand for another_2 head to foot and tightly cropped_2 and then the third, three-quarter profile.</i>	<i>Vernon stretched out his hand for another_head to foot and tightly cropped_and then the third_three-quarter profile ...</i>	<i>Vernon stretched out his hand for another_head to foot and tightly cropped_2 and then the third_three-quarter profile.</i>
4	<i>He turned back to the first, all other thoughts suddenly dispelled_2 ...</i>	<i>... he turned back to. The first_all other thoughts suddenly dispelled_2 ...</i>	<i>He turned back to the first, all other thoughts suddenly dispelled_2 ...</i>
5	<i>...then he studied the second and third again, seeing them fully now and feeling waves of distinct responses_2 astonishment first_followed by a wild inward hilarity.</i>	<i>...then he studied the second and third again_seeing them fully now and feeling waves of distinct responses_2 Astonishment_2 first followed by a wild inward hilarity_2 ...</i>	<i>...then he studied the second and third again, seeing them fully now_2 and feeling waves of distinct responses_2 astonishment first_2 followed by a wild inward hilarity.</i>
6	<i>Next, he experienced ponderous responsibility_2 or was it power?</i>	<i>Next, he experienced ponderous responsibility_or was it power?</i>	<i>Next, he experienced ponderous responsibility_2 or was it power?</i>
7	<i>A man's life, or at least his career, was in his hands and_2 who could tell, perhaps Vernon was in a position to</i>	<i>A man's life_or at least his career_was in his hands_and who could tell? Perhaps Vernon was in a position to</i>	<i>A man's life, or at least his career, was in his hands and who could tell_2 perhaps Vernon was in a position to</i>

<i>change the country's future for the better_and his paper's circulation.</i>	<i>change the country's future for the better_and his paper's circulation.</i>	<i>change the country's future for the better_and his paper's circulation.</i>
--	--	--

Рассмотрим различия во фразировке и пунктуационном оформлении экспериментальных вариантов текста, а также сравним их с оригиналом.

Примеры 1, 3. (Оригинал: *For a moment it made no sense, beyond its glossy blacks and whites, then it resolved into a medium close-up. / Vernon stretched out his hand for another; head to foot and tightly cropped; and then the third, three-quarter profile.*)

Ни один из экспериментальных вариантов примера №1 не предлагает запятую после слова «sense», в то время как в оригинальном тексте она присутствует. Такое, казалось бы, незначительное пунктуационное отличие оказывает существенное влияние на восприятие текста слушателем. Так, согласно авторской пунктуации, «sense» находится в синтаксически сильной позиции перед паузой. Кроме того, актер произносит слово со словесным ударением (средним нисходящим тоном), что указывает на определенную значимость слова в рамках всего высказывания, а также сигнализирует незаконченность мысли. Такое просодическое оформление делает слово «sense» более заметным в устной речи. В результате, внимание слушателя смещается на процесс восприятия героем фотографии (*it made no sense, beyond its glossy blacks and whites*). Автор подчеркивает, что Вернон далеко не сразу может понять, что изображено на снимке, и тем сильнее его удивление, когда он наконец видит фото достаточно четко.

Отсутствие запятой в экспериментальных вариантах включает слово «sense» в общий интонационный контур высказывания, не выделяя его так явно, как в оригинале. Следовательно, акцент с процесса смещается на причину – почему Вернон не может разглядеть фотографии сразу (*it made no sense beyond its glossy blacks and whites*).

На примере №3 также заметно, как писатель изображает постепенный процесс «вглядывания» в фотографии. Так, оригинальное предложение разделено на несколько синтагм преимущественно с помощью точек с запятой. Интересно, что в экспериментальных вариантах мы видим либо запятые (вариант 5), либо их полное или частичное отсутствие (варианты 6, 7). Сравнение различных вариантов текста

ярче проявляет особенности оригинала: использование автором точки с запятой, предполагающей в устной речи особую просодию (см. выше), позволяет читателю и слушателю прочувствовать то, как герой медленно вглядывается в каждую фотографию, пытаясь понять, что на ней изображено. Каждое фото – словно отдельная вспышка. Если отделить эти синтагмы друг от друга с помощью запятых, подобный эффект будет утерян: паузы в устной речи становятся короче (или вовсе отсутствуют – вариант 7), части предложения – менее независимыми друг от друга. Некоторые говорящие даже увеличивают темп (вариант 5) или вовсе произносят неразборчиво и фонетически ослаблено те лексические единицы, которые ранее находились в сильной позиции (вариант 6).

Примеры 4, 5. (Оригинал: *He turned back to the first, all other thoughts suddenly dispelled. Then he studied the second and third again, seeing them fully now and feeling waves of distinct responses: astonishment first, followed by a wild inward hilarity.*)

Два оригинальных предложения в экспериментальных вариантах объединены в одно. Завершенность, в авторском тексте выражаемая точкой после «dispelled», заменяется незавершенностью, которую сигнализирует запятая. Это дает свободу для различных просодических интерпретаций предложения. Так, например, в варианте 5 слово «dispelled» произносится с низким восходящим тоном, сигнализирующим незаконченность мысли. Складывается ощущение, что мы наблюдаем ситуацию со стороны, а некий рассказчик перечисляет происходящие события.

Оригинальная пунктуация подсказывает иную просодию: слово «dispelled» произносится с нисходящим тоном (актер, в частности, использует высокий нисходящий тон), после которого следует длительная пауза, свидетельствующая о конце предложения. Благодаря такой интерпретации, ощущение, что в данный момент в голове героя нет иных мыслей, кроме как об увиденных снимках, становится особенно явным для слушателя. Таким образом, точка в данном случае помогает приблизить предложение к несобственно-прямой речи героя.

Во втором из процитированных выше предложений (пример №5) в двух из трех экспериментальных вариантах (варианты 5, 6) двоеточие было заменено на запятую. Две части предложения, разделенные двоеточием, дополняют друг друга. Именно «изумление» и «веселье» являются той самой «реакцией» на увиденные

фотографии. Иными словами, «реакция» уточняется в следующей за двоеточием части предложения. При использовании запятой мы получаем простое перечисление эмоций, которые испытывает герой, без уточнения их отношения друг к другу.

Пример 2, 7. (Оригинал: *Incredible. / And his paper's circulation.*)

Для характеристики Вернона автор, как и в случае с Клайвом, иногда прибегает к парцелляции. Так, например, слово «incredible» выделено писателем в отдельное предложение. Перед нами один из наиболее эксплицитных примеров несобственно-прямой речи героя. Короткое предложение несколько выбивается из общей структуры абзаца, выровненного по длине синтагм. Это делает его заметным и при переводе текста из письменной формы в устную. Например, в исполнении актера, слово приобретает сразу два фразовых ударения («**In.credible**»), а также произносится с изменением качества голоса – шепотом. Такая звучащая интерпретация предложения помогает лучше передать эмоциональное состояние героя, его искреннее удивление тому, что он видит на фотографиях.

Короткое предложение, завершающее абзац, также существенно выделяется на общем фоне – причем не только графически, но и ритмически. В актерской интерпретации данного текста союз «and» получает фразовое ударение, чего обычно не происходит со служебными частями речи. Это делает ритм всего высказывания ясным и равномерным – четыре трохеические единицы подряд. Кроме того, отрезок оказывается более отчетливо выделенным за счет соседства с довольно протяженной сложной ритмической единицей (6-7 простых ритмических групп в различных устных интерпретациях). Таким образом, данный отрезок по-особому воспринимается как в письменной, так и в устной речи: с одной стороны, это главный вывод из предыдущих рассуждений Вернона. С другой – здесь легко уловить нотку иронии, ведь становится ясно, что помимо общественных интересов, Вернон стремится защитить и свои личные.

В экспериментальных вариантах 5-7 несколько предложений были объединены в одно. Из-за того, что точки заменены запятыми, паузы между сложными ритмическими единицами становятся существенно короче. Предложение воспринимается как единое целое, а сочетание «and his paper's circulation» становится менее выделенным, что влияет и на ритмическую структуру текста: в некоторых

звучащих вариантах (вариант 5) союз не реализуется в своей сильной форме, и вместо четырех трохеических единиц мы слышим три. В результате утрачиваются определенные оттенки смысла, заложенного в оригинальный текст – ироничность ситуации, противоречивые эмоции, которые испытывает герой.

Пример 6. (Оригинал: *Next, he experienced ponderous responsibility – or was it power?*)

Еще одним примером изображения несобственно-прямой речи Вернона может служить синтагма «or was it power», отделенная в оригинальном тексте от предыдущей части предложения с помощью тире. Тире сигнализирует резкое изменение в развитии мыслей героя, а с точки зрения просодии – резкое изменение движения тона. Ударный слог перед тире произносится с нисходящим тоном, за которым следует пауза, а следующая за тире часть предложения произносится в более низком участке диапазона (вариант 1). В то же время, предложение завершает вопросительный знак, превращая последнюю его часть в своеобразный риторический вопрос. Читатель снова оказывается рядом с героем, ему вновь открываются его мысли.

В экспериментальных вариантах текста вместо тире используется запятая (вариант 5, 7), или знаки препинания вовсе отсутствуют (вариант 6). Использование запятой в данном случае делает предложение менее выразительным. Оно больше напоминает нейтральное описание, чем несобственно-прямую речь Вернона. При переводе текста в устную форму это в первую очередь сказывается на длине паузы перед данной синтагмой – она становится значительно короче (или совсем отсутствует).

Для создания звучащего образа Вернона, помимо прочего, крайне важен ритм текста. Приведем еще одну сопоставительную таблицу (см. таблицу 6), составленную по тому же принципу, что и таблица 3 (см. стр. 65).

Таблица 6

№	Вариант 1	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	Т Т Д М (4)	Т Т Д М (4)	М Д Д Д+2 (4)	Т Т Д М (4)
	<i>He peeled one off and passed it across.</i>	<i>He peeled one off and passed it across.</i>	<i>He peeled one off and passed it across for a moment.</i>	<i>He peeled one off and passed it across.</i>

2	T D T M (4)	D T T T T M (7)	T D+1 T T M (5)	T (1)
	<i>For a moment it made no sense,</i>	<i>For a moment it made no sense ... blacks and whites,</i>	<i>It made no sense ... blacks and whites,</i>	<i>For a moment,</i>
	T T T M (4)			T D+1 T T M (5)
	<i>beyond its glossy blacks and whites,</i>			<i>it made no sense ... blacks and whites,</i>
	D D+1 D T (4)	D D+1 D T (4)	D+4 D T (3)	D+1 D T (3)
	<i>then is resolved into a medium close-up.</i>	<i>then is resolved into a medium close-up.</i>	<i>then is resolved into a medium close-up,</i>	<i>then is resolved into a medium close-up.</i>
3	M D (2)	M D (2)	D (1)	D (1)
	<i>Incredible.</i>	<i>Incredible.</i>	<i>incredible!</i>	<i>Incredible.</i>
4	T M T D T (5)	T D D T (4)	T D D+2 T T T D+1 M D D M T (12)	T D D+2 T T T M (7)
	<i>Vernon stretched out his hand for another;</i>	<i>Vernon stretched out his hand for another,</i>	<i>Vernon stretched out his hand for another ... three-quarter profile he turned back to.</i>	<i>Vernon stretched out his hand for another ... and tightly cropped,</i>
	T T T M (4)	T T T M (4)		
	<i>head to foot and tightly cropped;</i>	<i>head to foot and tightly cropped,</i>		
	M (1)	T M (2)		M D T (3)
	<i>and then the third,</i>	<i>and then the third,</i>		<i>and then the third three-quarter profile.</i>
	M T T (3)	D T (2)		
<i>three-quarter profile.</i>	<i>three-quarter profile.</i>			
5	M D M (3)	D+1 M (2)	M D D+1 M (4)	D+1 M (2)
	<i>He turned back to the first,</i>	<i>He turned back to the first,</i>	<i>The first all other thoughts suddenly dispelled,</i>	<i>He turned back to the first,</i>
	D M D+1 M (4)	D M D+1 M (4)		D M D+1 M (4)
	<i>all other thoughts suddenly dispelled.</i>	<i>all other thoughts suddenly dispelled,</i>		<i>all other thoughts suddenly dispelled,</i>
6	T D D T M (5)	D D T M (4)	T D D T M D T T T D T T (12)	D D D (3)
	<i>Then he studied the second and third again,</i>	<i>then he studied the second and third again,</i>	<i>then he studied the second and third again ... responses.</i>	<i>then he studied the second and third again,</i>

	DD+1 TDTT (6)	DTD+1 DTT (6)		DD (2)
	<i>seeing them fully now ... responses:</i>	<i>seeing them fully now ... responses,</i>		<i>seeing them fully now,</i>
	DM (2)	D+1 D+1 MDD (5)	D (1)	DTT (3)
	<i>astonishment first,</i>	<i>astonishment first followed by a wild inward hilarity.</i>	<i>Astonishment,</i>	<i>and feeling waves of distinct responses:</i>
	D+1 MDD (4)		D+2 MDD (4)	DM (2)
	<i>followed by a wild inward hilarity.</i>		<i>first followed by a wild inward hilarity,</i>	<i>astonishment first,</i>
				MDD (3)
				<i>followed by a wild inward hilarity.</i>
7	DDTD+3M (5)	DDTD+3M (5)	D+3 TD+3M (4)	TD+1 TD+3M (5)
	<i>Suppressing it ... levitating from his chair.</i>	<i>Suppressing it ... levitating from his chair.</i>	<i>suppressing it ... levitating from his chair.</i>	<i>Suppressing it ... levitating from his chair.</i>
8	M (1)	M (1)	M (1)	M (1)
	<i>Next,</i>	<i>Next,</i>	<i>Next,</i>	<i>Next,</i>
	DD+3D (3)	DD+1 TD (4)	D+1 TDTT (5)	DD+1 TD (4)
	<i>he experienced ponderous responsibility -</i>	<i>he experienced ponderous responsibility,</i>	<i>he experienced ponderous responsibility or was it power?</i>	<i>he experienced ponderous responsibility,</i>
	TT (2)	TT (2)		T (1)
	<i>or was it power?</i>	<i>or was it power?</i>		<i>or was it power?</i>
9	MM (2)	MM (2)	MD+3 D+1 D+1 M (5)	MM (2)
	<i>A man's life,</i>	<i>A man's life,</i>	<i>A man's life ... was in his hands and who could tell?</i>	<i>A man's life,</i>
	DM (2)	DM (2)		DM (2)
	<i>or at least his career,</i>	<i>or at least his career,</i>		<i>or at least his career,</i>
	M (1)	T (1)		TMTM (4)
	<i>was in his hands.</i>	<i>was in his hands and,</i>		<i>was in his hands and who could tell;</i>
10	TM (2)	TM (2)	---	---
	<i>And who could tell,</i>	<i>who could tell,</i>		

	MD+3 D T T D+1 T (7)	D+3 D D+1 D+1 T T T T (8)	D+3 D T T D+1 T T T T T (10)	D+3 D T T D+1 T T T T T (10)
	<i>perhaps Vernon ... for the better.</i>	<i>perhaps Vernon ... for the better and his paper's circulation.</i>	<i>Perhaps Vernon ... for the better and his paper's circulation.</i>	<i>perhaps Vernon ... for the better and his paper's circulation.</i>
11	T T T T (4)	---	---	---
	<i>And his paper's circulation.</i>			

В целом ритм абзаца можно охарактеризовать как монотонный, так как в оригинальном тексте регулярно чередуются сложные ритмические единицы одинаковой длительности (состоящие, в среднем, из 4 простых). Такой «равномерный» ритмический рисунок хорошо передает характер героя: Вернон предстает перед читателем как человек рассудка, который даже в моменты сильнейшего эмоционального напряжения привык анализировать ситуацию и контролировать свои ощущения.

В экспериментальных вариантах текста – во многом за счет изменения фразировки – ритм существенно меняется, становясь переменным, так как короткие сложные ритмические группы чередуются с более протяженными. Как заметно на примере текста, посвященного Клайву, автор использует переменный ритм для того, чтобы передать импульсивную натуру композитора, т.е. подчеркнуть контрастность создаваемых образов.

Кроме того, в ряде случаев изменение ритма смещает некоторые акценты в передаче несобственно-прямой речи Вернона. Так, например, из-за экспериментального объединения нескольких коротких сложных ритмических групп в более протяженные (см. вариант 6, примеры №4, 6, 8, 10; вариант 5, примеры №6, 10) последовательность реакций героя на увиденные им снимки не выявляется четко, так как, например, в варианте 5 после «first» отсутствует запятая (*...astonishment first followed by a wild inward hilarity.[5]*). Слушатель воспринимает всю совокупность испытываемых Верноном чувств нерасчлененно, в то время как в оригинальном тексте эмоции героя представлены отдельно, следующими одна за другой (между «first» и «followed» стоит запятая: *...astonishment first, [2] followed by a wild inward*

hilarity. [4]). Это еще раз помогает отразить определенные черты характера Вернона – рассудительность и рациональность.

* * *

Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами текста позволяет сделать ряд выводов относительно звучащего образа Вернона.

- Как и в случае с другим центральным героем романа Клайвом, образ Вернона складывается во многом за счет изображения его несобственно-прямой речи. Именно те участки текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи героя, чаще всего будут особенно выделены в его звучащем варианте.

- Несобственно-прямая речь Вернона, как и в случае с Клайвом, насыщена ингерентно и адгерентно коннотативными лексическими единицами, которые помещены писателем в синтаксически сильную позицию. Большинство этих лексических единиц описывают либо фотографии, предложенные герою, либо его эмоциональную реакцию на увиденное. При переводе текста из письменной формы в устную именно эти лексические единицы выделяются паузами и словесным ударением и, соответственно, для слушателя подчеркивается все то, что видит герой и как он реагирует на увиденное.

- Кроме того, отразить в тексте несобственно-прямую речь героя (а через нее – характер Вернона) писателю помогает фразировка, которая непосредственно сказывается на звучании. Например, автор делит текст на относительно короткие синтагмы, в устном варианте соответствующие непротяженным интонационным контурам, разделенным паузами. Как и для характеристики Клайва, писатель использует парцелляцию, выделяя некоторые слова или словосочетания в отдельные предложения, которые в звучащем варианте подчеркиваются паузами и – нередко – словесным ударением.

- Выразительности тексту придает и пунктуация. Нередко писатель прибегает к более «тяжелым» знакам препинания для достижения наибольшей

экспрессивности в характеристике героя (например, используется точка с запятой, двоеточие или тире вместо запятой).

- Деление текста на регулярно чередующиеся короткие сложные ритмические группы создает монотонный ритм, который отражает характер героя, его логически ориентированный склад ума, а также его последовательные эмоциональные реакции на происходящие события.

В результате складывается определенный звучащий образ: главный редактор крупной газеты пытается разрешить возникшую дилемму – преодолеть искушение и сохранить карьеру известного политика, или опубликовать скандальные фотографии, тем самым в разы увеличив тираж газеты и, вероятно, повлияв даже на политическую ситуацию в стране. При этом в попытке принять правильное решение герой во многом раскрывает перед читателем свой характер – последовательный и рассудительный.

2.4. Выводы к Главе 2

Прагмафоностилистическое сопоставление различных письменных и устных вариантов текстов, отобранных для анализа из романа Иэна Макьюэна «Амстердам», позволяет установить некоторые закономерности в отношении использования писателем ритмико-просодических средств для создания контрастных образов главных героев через их несобственно-прямую речь.

Во-первых, отметим, что в каждом из проанализированных текстов можно выделить «лексическое ядро», составляющие которого тесно связаны с несобственно-прямой речью героя. Как правило, входящие в него лексические единицы обладают большим экспрессивным потенциалом и значимостью в контексте самого эпизода и романа в целом, что сказывается на их устной интерпретации. При переводе текста в устную форму они в большинстве вариантов выделяются словесным ударением. Интересно, что почти все эти лексические единицы помещены автором в синтаксически сильную позицию перед знаком препинания или после него, а значит – до или после паузы в устной речи. Это позволяет писателю привлечь к данным словам и их последовательностям особое

внимание читателя и слушателя и, следовательно, повлиять на то, как будет восприниматься образ героя.

Тем не менее, «смысловое» наполнение «лексического ядра» для каждого героя индивидуальное. В центре внимания Клайва оказывается описание рождающейся мелодии, его попытки эту музыку понять и описать для самого себя. В случае с Верноном акцент делается на фотографиях, которые рассматривает герой, и тех сильных противоречивых чувствах, которые он при этом испытывает.

Во-вторых, писатель творчески использует фразировку текста для характеристики своих героев и для создания их звучащих образов, так как при переводе текста из письменной формы в устную фразировка оказывает непосредственное влияние на такие параметры, как паузация и ритм.

Текст, где дается характеристика Клайва, отличается нерегулярное чередование коротких и протяженных синтагм. При этом можно заметить, что именно короткие синтагмы (и в целом более дробное строение предложений) характерны для тех участков текста, которые относятся к несобственно-прямой речи героя, а более протяженные – для замечаний автора.

При переводе этого текста в устную форму в большинстве звучащих вариантов наблюдается чередование коротких (2-4 простые ритмические единицы) и протяженных (до 15 простых ритмических единиц) сложных ритмических групп в устной речи, что создает переменный ритм. Это позволяет писателю подчеркнуть непредсказуемость и импульсивность героя, творческую составляющую его натуры, а также ускорить или замедлить повествование для того, чтобы заострить внимание слушающего на том, как Клайв воспринимает ситуацию.

Текст, посвященный Вернону, наоборот, делится на синтагмы относительно равномерно, что отражается на его ритмической организации – большинство сложных ритмических единиц состоит в среднем из 3-4 простых ритмических групп. Чередование достаточно близких по протяженности сложных ритмических единиц создает монотонный ритм. Это определенным образом характеризует героя, гораздо более сдержанного и последовательного в своих действиях, чем порывистый Клайв.

В отношении фразировки общим для обоих героев является использование автором парцелляции. Парцеллированные предложения встречаются именно там, где

читатель максимально приближается к сознанию героя. Именно их можно назвать наиболее ярко выраженными элементами несобственно-прямой речи Клайва и Вернона. Такие участки текста особенно сильно выделяются на общем фоне, поэтому как в авторском, так и в экспериментальных вариантах они подчеркиваются говорящим с помощью пауз и словесного ударения (а иногда – изменением качества голоса или участка диапазона).

В-третьих, для создания звучащих образов героев крайне важна пунктуация. Знаки препинания, используемые писателем в рассматриваемых эпизодах, непосредственно влияют на просодию и ритм текста при переводе его в устную форму, тем самым помогая автору более отчетливо противопоставить своих героев.

ГЛАВА 3. ПРАГМАФОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ ГЕРОЕВ РОМАНА ИЭНА МАКЬЮЭНА «ИСКУПЛЕНИЕ»

3.1. Предварительные замечания

Роман «Искупление» («Atonement») был написан в 2001 г. и в настоящий момент является одним из самых известных произведений Иэна Макьюэна. После выхода книги некоторые литературные обозреватели назвали «Искупление» «наивысшим достижением» писателя²⁴.

Роман состоит из четырех частей, действие каждой из которых происходит в разных местах и в разное время. В целом можно сказать, что «Искупление» – это история известной писательницы, которая, еще подростком, невольно совершает трагическую ошибку, имеющую роковые последствия сразу для нескольких близких ей людей. Вся ее дальнейшая жизнь становится поиском пути искупления своей вины, и этот поиск приводит ее, в том числе, к изучению природы литературного творчества.

Композиция романа могла бы стать темой отдельного исследования – в произведении можно обнаружить сложное переплетение тем и мотивов. Кроме того, каждая из частей «Искупления» отличается от остальных: фокусом повествования, стилем изложения, описываемыми событиями и т.д. Материалом для настоящего прагмафониостилистического исследования послужила первая часть романа, в которой рассказывается о событиях, произошедших в семье Таллис летом 1935 г. Наш выбор обуславливается тем обстоятельством, что именно в этой части романа в пределах одного сюжетного пространства отчетливо противопоставлены две главные героини. И поэтому имелись все основания предполагать, что эти принципиальные различия двух характеров найдут выражение в особенностях ритмико-просодической организации их описаний.

В центре внимания читателя оказываются две сестры: Брайони, тринадцатилетняя девочка с необычайно развитым воображением и склонностью к

²⁴ См., например [94; 112]. Кроме того, роман вошел в шорт-лист Букеровской премии в 2001 г., а издание «TIME Magazine» включило «Искупление» в свой рейтинг «All-TIME 100 Greatest Novels». В 2007 г. вышла экранизация романа, в которой главные роли сыграли Кира Найтли и Джеймс Макэвой (режиссер – Джо Райт).

литературному творчеству; и Сесилия – ее старшая сестра, которая только что закончила университет и, вернувшись домой, с удивлением осознала, что испытывает чувства к своему другу детства – Робби Тёрнеру.

Однажды между Сесилией и Робби вспыхивает ссора – неловким движением Робби ломает старинную вазу, которую Сесилия принесла к фонтану, чтобы наполнить водой. Импульсивная и преувеличенная реакция девушки, во многом обусловленная ее влюбленностью в Робби, шокирует Брайони, тайком наблюдающую за происходящим из окна дома. Девочка неверно интерпретирует эту сцену, а также ряд последовавших за ней событий, в результате чего через несколько дней обвиняет Робби в якобы совершенном насилии, к которому тот на самом деле не имеет отношения.

Таким образом, «сцена у фонтана» оказывается одним из ключевых эпизодов романа, играющим важную роль в характеристике центральных героев. Интересно, что писатель показывает ее несколько раз – глазами каждого из участников. При этом, как и в случае с рассмотренным ранее романом «Амстердам», одним из ключевых приемов, используемых автором для создания контрастных образов, является несобственно-прямая речь героев.

Следует еще раз отметить, что для целей настоящего исследования представляется особенно интересным проследить, по каким просодическим характеристикам несобственно-прямая речь героев отличается от непосредственно авторского текста, а также выявить отличия по этим параметрам несобственно-прямой речи одного героя от другого. Кроме того, в исследовании предпринимается попытка выяснить, возможно ли рассматривать несобственно-прямую речь с точки зрения прагмафоностилистики для расширения стилистического раздела прагмалингвистического функционального стиля.

3.2. Лексические, синтаксические и пунктуационные особенности письменного текста оригинала в прагмафоностилистическом ракурсе

Рассмотрим более подробно тексты, отобранные для анализа, с точки зрения того, какой объем звучания можно извлечь из письменного оригинала и как это влияет на постижение авторского замысла. Для решения этой задачи проанализируем

те выразительные средства, которые используются писателем для создания контрастных звучащих образов двух сестер – Сесилии и Брайони.

Оба текста взяты из первой части романа и описывают одну и ту же сцену – «сцену у фонтана» – глазами разных героев. С точки зрения Сесилии, старшей сестры, ситуация выглядит следующим образом [143, стр. 30]. Собрав по просьбе матери букет к приезду гостей, Сесилия отправляется к фонтану во дворе дома, чтобы наполнить вазу для цветов водой. Прямо у фонтана она встречается с Робби. Молодые люди влюблены друг в друга, однако ни один из них не смеет признаться в этом даже самому себе. Из-за этого в их общении чувствуется напряженность, способствующая тому, что оба неправильно интерпретируют действия друг друга. Так, когда Робби предлагает помочь – наполнить вазу водой, Сесилия резко отказывается, что приводит к ссоре. В ходе этой ссоры от вазы откалывается ручка и падает на дно фонтана. Робби снова предлагает свою помощь, но Сесилия воспринимает это как оскорбление – намек на ее беспомощность и неумелость. В порыве негодования она срывает с себя юбку и блузку и ныряет в фонтан за осколком, оставляя Робби со смешанным чувством недоумения и восхищения.

Данный эпизод имеет особое значение с точки зрения развития сюжета и, в то же время, представляет собой яркий образец того, как строится несобственно-прямая речь Сесилии, более полно раскрывая образ героини. Рассмотрим текст оригинала:

He looked into the water, then he looked back at her, and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth. By this gesture he assumed full responsibility, but at that moment, she hated him for the inadequacy of the response. He glanced towards the basin and sighed. For a moment he thought she was about to step backwards onto the vase, and he raised his hand and pointed, though he said nothing. Instead he began to unbutton his shirt. Immediately she knew what he was about. Intolerable. He had come to the house and removed his shoes and socks – well, she would show him then. She kicked off her sandals, unbuttoned her blouse and removed it, unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear. Denying his help, any possibility of making amends, was his punishment. The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment.

She held her breath, and sank, leaving her hair fanned out across the surface. Drowning herself would be his punishment.

Лексически все слова и выражения, значимые в контексте данного эпизода, распадаются на три группы: глаголы, описывающие действия героев («shook», «raised», «glanced», «to step», «pointed», «removed», «kicked off», «unbuttoned», «unfastened», «stepped out», «went», «climbed», «sank»); слова, обозначающие предметы одежды и части тела («head», «a hand», «mouth», «shirt», «shoes and socks», «blouse», «skirt», «hands», «hips», «underwear», «hair»); а также слова, передающие чувства и эмоции («hated», «inadequacy», «intolerable», «punishment»).

Особую значимость первых двух групп слов в общем контексте можно объяснить подчеркнутой кинематографичностью [54; 55] данного эпизода. С одной стороны, действия героев и те детали, на которые они обращают внимание, описаны фотографически точно. В связи с этим важное значение в тексте приобретают конкретные существительные [55], обозначающие предметы одежды и части тела (вторая группа). С другой стороны, этот текст отличает также и динамичность повествования, что достигается во многом за счет использования глаголов [55], описывающих действия героев, которые последовательно перечисляются автором (первая группа), а также за счет некоторых синтаксических и пунктуационных средств, о которых подробнее будет сказано ниже.

Несложно заметить, что большинство из приведенных выше слов и словосочетаний занимает в тексте синтаксически сильную позицию перед знаком препинания или после него, а значит – до или после паузы в устной речи, что делает их особенно выделенными во внутренней речи читателя. Таким образом писатель привлекает внимание читающего именно к тем деталям, которые отмечает сама героиня и которые определенным образом влияют на ее эмоциональное состояние.

Кроме того, ряд составляющих «лексического ядра» данного текста – эмоционально-оценочные слова. Так, например, Сесилия не просто снимает обувь, она «скидывает» свои босоножки (в оригинале используется глагол «to kick off»), что лишний раз подчеркивает эмоциональное возбуждение героини.

Еще одним примером может служить использование глагола «to sink», обозначающего произвольное движение объекта ко дну («to go down below the

surface or towards the bottom of a liquid or soft substance» [140]). Однако в контексте рассматриваемого эпизода данный глагол приближается по значению к глаголу «to dive», обозначающему намеренное погружение («to jump into water with your head and arms going in first» [140]): *She held her breath, and sank, leaving her hair fanned out across the surface.* То, что писатель в данном контексте использует именно первый глагол, делает все предложение более эмоциональным и помогает подчеркнуть: Сесилия ожидает, что ее действия произведут своего рода драматический эффект и вызовут в Робби чувство вины. (Намерения героини подтверждаются герундием «drowning».) Кроме того, глагол «sank» отделяется от остальных частей предложения с помощью двойных запятых (двойных пауз в устной речи), что добавляет ему выразительности с точки зрения звучания.

Также можно заметить, что в рассматриваемом абзаце писатель прибегает к приему повторения. Так, слово «punishment» встречается в тексте три раза. Это позволяет усилить восприятие читателем эмоций Сесилии: девушка намерена отомстить Робби, «наказать» его, уязвив его гордость. Вполне вероятно, что настойчиво повторяющееся в несобственно-прямой речи героини слово способно привлечь особое внимание как читателя, так и говорящего, и, скорее всего, будет выделено в устной речи с помощью словесного ударения.

Итак, сильная синтаксическая позиция и экспрессивный потенциал «ключевых» слов и словосочетаний данного текста дают основание предположить, что при его переводе из письменной формы в устную это позволит говорящему подчеркивать их в речи с помощью словесного ударения и паузации. В свою очередь, выделение во внутренней речи читателя именно этих лексических единиц помогает понять, на что обращает внимание героиня, и что влияет на ее поступки. За счет этого создается своего рода кинематографический эффект «высвечивания» деталей в динамичной сцене.

Если рассмотреть этот текст в ритмико-синтаксическом ракурсе, можно заметить, что несобственно-прямая речь Сесилии складывается, в основном, из довольно коротких синтагм, т.е. с точки зрения ритма – непротяженных сложных ритмических единиц (состоящих из 1-4 простых). Относительно регулярное чередование коротких сложных ритмических единиц создает отрывистый ритм

текста. Именно такой ритм позволяет лучше передать быстрый темп, в котором развиваются события, а также непредсказуемость реакций героини, силу ее эмоций, резкость ее движений.

Фразировка текста достаточно «прямолинейна» – писатель здесь не прибегает к риторическим вопросам или сложным синтаксическим построениям. Так, для дробления текста автор использует, например, протяженную последовательность из шести однородных сказуемых (*She kicked off her sandals, unbuttoned her blouse and removed it, unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall.*).

Иногда с помощью знаков препинания выделяются те участки текста, которые оказываются особенно важными для характеристики героини. Приведем следующее предложение в качестве примера: *He had come to the house and removed his shoes and socks – well, she would show him then.* С точки зрения плана содержания, предложение распадается на две части: воспоминание о провокационном поведении Робби в доме Сесилии (*He had come to the house and removed his shoes and socks –*) и спонтанное решение героини отомстить ему за тот случай (*well, she would show him then*). Однако в плане фразировки предложение делится на три части, так как слово «well» составляет отдельную синтагму. С помощью такого деления писатель обозначает некую «поворотную точку» в поведении Сесилии, тот импульс, который был нужен героине, чтобы решиться на провокационные действия. Все это достаточно емко выражено в слове «well», отделенном от двух других частей предложения с помощью тире и запятой. Вполне вероятно, что такое строение высказывания отразится и на его просодической реализации и, следовательно, на его выделенности во внутренней речи читателя.

Кроме того, чтобы лучше передать внутреннее напряжение героини, ее эмоциональное состояние, писатель прибегает к парцелляции (*Intolerable.*) и другим средствам фразировки, о которых более подробно будет сказано ниже.

Для анализа несобственно-прямой речи второй героини был выбран текст из части 1, главы 3 [143, стр. 38-39]. Перед нами описание той же сцены, но уже глазами Брайони, младшей сестры Сесилии. Как становится известно из более широкого контекста романа, Брайони – эмоциональная и чувствительная девочка-подросток, наделенная живым воображением. Она мечтает стать писательницей и, возможно,

именно поэтому часто воспринимает происходящие вокруг нее события как элементы сюжета романа. Нередко это приводит к тому, что Брайони не может правильно оценить и интерпретировать то, что видит. «Сцена у фонтана» не становится исключением. Случайно оказавшись свидетелем происходящего и наблюдая за сестрой и Робби из окна, Брайони расценивает действия молодого человека как агрессию по отношению к Сесилии, а в своей сестре девочка видит жертву насилия. Неверная интерпретация данной сцены, а также ряда последующих событий, сыграет ключевую роль в судьбе Брайони и непосредственным образом повлияет на жизни Сесилии и Робби.

Рассмотрим текст оригинала:

What was less comprehensible, however, was how Robbie imperiously raised his hand now, as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. It was extraordinary that she was unable to resist him. At his insistence she was removing her clothes, and at such speed. She was out of her blouse, now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it, while he looked on impatiently, hands on hips. What strange power did he have over her. Blackmail? Threats? Briony raised two hands to her face and stepped back a little way from the window. She should shut her eyes, she thought, and spare herself the sight of her sister's shame. But that was impossible, because there were further surprises. Cecilia, mercifully still in her underwear, was climbing into the pond, was standing waist deep in the water, was pinching her nose – and then she was gone. There was only Robbie, and the clothes on the gravel, and beyond, the silent park and the distant, blue hills.

Предубежденность Брайони против Робби, ее восприятие молодого человека как источника опасности для старшей сестры отражены в лексическом выборе писателя. Так, слова и словосочетания, обозначающие агрессию, силу, властность, относятся именно к Робби («imperiously», «issuing a command», «insistence», «power», «blackmail», «threats»). В то же время описание действий Сесилии представляет ее в качестве жертвы этой агрессии («dared not disobey», «unable to resist», «shame», «mercifully»). Как и в уже рассмотренном тексте (см. выше), многие из перечисленных выше лексических единиц помещены в синтаксически сильную позицию, что делает их выделенными во внутренней речи читателя и помогает

последнему лучше ощутить, насколько контрастными предстают для Брайони роли старшей сестры и Робби.

Еще одна группа лексических единиц, которая оказывается выделенной на общем фоне, это слова с эмоционально-экспрессивными коннотациями («extraordinary», «strange power», «surprises» и др.). Благодаря своему выразительному потенциалу, эти слова и словосочетания, вполне вероятно, могут быть выделены в устной интерпретации текста с помощью словесного ударения. Для слушателя это подчеркнет определенные черты в образе Брайони: легко поддаваясь силе своего воображения, девочка готова ожидать худшего и, как следствие, подозревать, домысливать и обвинять.

Ритмико-синтаксическая организация текста также опирается в основном на короткие синтагмы (соответствующие сложным ритмическим единицам, состоящим из 1-3 простых). Относительно регулярное чередование коротких сложных ритмических единиц создает отрывистый ритм текста. Как и в случае с Сесилией, это передает высокую скорость, с которой разворачиваются события, а также указывает на то, что у Брайони совсем мало времени на оценку увиденного. Кроме того, короткие синтагмы (сложные ритмические единицы) передают образ мыслей героини, ее детское любопытство: *She should shut her eyes, she thought, and spare herself the sight of her sister's shame. But that was impossible, because there were further surprises.* Короткие сложные ритмические единицы, открывающие каждое из процитированных выше предложений, состоят лишь из двух простых ритмических групп. Это еще раз подчеркивает для слушателя, что решения Брайони меняются крайне быстро, во многом из-за ее любопытства. Ведь сколько бы девочка ни старалась выглядеть взрослой, по существу она все еще остается ребенком, которому не хватает жизненного опыта, чтобы правильно понять то, что она видит.

Образ поддерживается и на уровне фразировки текста. Разделяя предложения на относительно короткие синтагмы, писатель концентрирует внимание читателя и слушателя на определенных участках текста – а значит, на конкретных событиях, наблюдаемых героиней (*At his insistence she was removing her clothes, and at such speed. ... There was only Robbie, and the clothes on the gravel, and beyond, the silent park and the distant, blue hills.*). Кроме того, писатель иногда прибегает к парцелляции и

риторическим вопросам (*Blackmail? Threats?*), по-видимому, для того чтобы максимально приблизить читателя к мыслям Брайони.

Итак, предварительный анализ письменного текста оригинала позволяет выделить ряд особенностей в изображении несобственно-прямой речи главных героев романа, на которые следует обратить внимание при дальнейшем прагмафоностилистическом сопоставлении оригинала с различными экспериментальными вариантами.

- Ритмико-просодические приемы, используемые автором романа для изображения героев, функционируют на нескольких языковых уровнях.

- В каждом тексте можно выделить «лексическое ядро», которое распадается на несколько тематических групп, позволяющих наглядно продемонстрировать различия в восприятии одного и того же события двумя героинями. Многие входящие в группу «ключевых» слов лексические единицы являются ингерентно или адгерентно коннотативными.

- Как правило, почти все эти слова помещаются писателем в синтаксически сильную позицию. В совокупности это делает такие лексические единицы более заметными для читателя, а также – потенциально – для слушателя при переводе текста в устную форму. То, какие именно слова и словосочетания наделены писателем таким экспрессивным потенциалом, во многом определяет, как будет восприниматься образ героя читателем или слушателем.

- Для того, чтобы подчеркнуть особенности характера противопоставленных героев, писатель также прибегает к различными приемами фразировки текста, что непосредственно влияет не только на зрительное восприятие текста читателем, но и на его ритм, а значит, на то, какой звучащий образ будет создаваться в сознании слушателя.

3.3. Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами

3.3.1. Текст 1. Несобственно-прямая речь в изображении Сесилии Таллис

Перейдем к рассмотрению результатов прагмафоностилистического сопоставления различных вариантов оригинального текста, посвященного Сесилии Таллис. Всего было рассмотрено 7 экспериментальных вариантов:

1. **вариант 1** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный актером (отрывок из аудиокниги [148]);

2. **вариант 2** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);

3. **вариант 3** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 4);

4. **вариант 4** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 5);

5. **вариант 5** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);

6. **вариант 6** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 4);

7. **вариант 7** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 5).

* * *

Первый этап прагмафоностилистического сопоставления включает варианты 1-4. Так как данные экспериментальные варианты не имеют синтаксических и пунктуационных отличий, уделим основное внимание анализу того, какое воплощение в звучании одни и те же лексические единицы получают в речи различных участников эксперимента. В ходе первой части прагмафоностилистического анализа предпримем попытку выяснить, влияют ли отличия в устной интерпретации одного и того же письменного текста (если таковые имеются) на формирование и восприятие звучащего образа героини (Сесилии).

Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Во-первых, сравним, как разными участниками эксперимента реализуются определенные просодические параметры. Для этого необходимо сопоставить то, какое просодическое воплощение получают слова и словосочетания из «лексического ядра» текста (см. выше) в речи говорящих. Чтобы более полно и наглядно проиллюстрировать обнаруженные сходства и различия в речи участников экспериментального сопоставления, приведем сводную сопоставительную таблицу (см. таблицу 7), составленную по тому же принципу, что и таблицы 1, 4 (см. стр. 55, 71). Единственным отличием в организации нижеприведенной таблицы от тех, что представлены во второй главе, является дополнительная группировка лексических единиц по тематическим группам, описанным выше.

Таблица 7

№	Вариант 1	Вариант 2	Вариант 3	Вариант 4
<i>Глаголы, описывающие действия героев</i>				
1	<u>shook</u> (ВП)	<u>shook</u> (ВП)	<u>shook</u> (ВП)	---
2	<u>step backwards</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>step backwards</u> (ВП на втором ударном слоге)	<u>step backwards</u> (ВНТ на втором ударном слоге)	<u>step backwards</u> (ВП на первом ударном слоге)
3	<u>pointed</u> (ВНТ)	<u>pointed</u> (СНТ)	<u>pointed</u> (ВНТ)	<u>pointed</u> (ВНТ)
4	<u>removed</u> (СНТ)	<u>removed</u> (ВП)	<u>removed</u> (СНТ)	<u>removed</u> (ВП)
5	<u>stepped out</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>stepped out of it</u> (ВНТ, разделенный между «out» и «it»)	<u>stepped out</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	---
6	<u>climbed</u> (ВП)	<u>climbed</u> (ВП)	<u>climbed</u> (ВП)	---
7	<u>stared</u> (ВНТ)	<u>stared</u> (СНТ)	<u>stared</u> (ВНТ)	---
8	<u>gasp</u> (ВНТ)	<u>gasp</u> (ВНТ)	<u>gasp</u> (ВНТ)	<u>gasp</u> (ВНТ)
9	<u>sank</u> (ВНТ)	<u>sank</u> (СНТ)	<u>sank</u> (СНТ)	<u>sank</u> (ВНТ)
10	<u>drowning</u> (ВНТ)	---	<u>drowning</u> (ВНТ)	---

<i>Слова, передающие чувства и эмоции</i>				
11	<u>hated</u> (ВНТ)	<u>hated</u> (ВНТ)	<u>hated</u> (ВНТ)	<u>hated</u> (ВНТ)
12	<u>inadequacy</u> (ВП на первом слоге, ВНТ на втором слоге)	<u>inadequacy</u> (ВП)	<u>inadequacy</u> (ВНТ)	<u>inadequacy</u> (ВНТ)
13	<u>intolerable</u> (ВНТ, низкий участок диапазона, шепот)	<u>intolerable</u> (ВНТ, увеличение громкости)	<u>intolerable</u> (ВНТ на первом слоге, ВНТ на втором слоге)	<u>intolerable</u> (ВНТ на первом слоге, ВНТ на втором слоге)
14	<u>punishment</u> (ВНТ)	<u>punishment</u> (СНТ)	<u>punishment</u> (ВНТ)	<u>punishment</u> (ВНТ)
<i>Слова, обозначающие предметы одежды и части тела</i>				
15	<u>head</u> (ВНТ, короткая пауза после слова)	---	<u>head</u> (ВНТ)	<u>head</u> (ВНТ)
16	<u>hand</u> (ВНТ)	<u>hand</u> (ВП)	<u>hand</u> (ВНТ)	<u>hand</u> (ВНТ)
17	<u>mouth</u> (ВНТ)	---	---	---
18	<u>hands on his hips</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге, короткая пауза после слова «hips»)	<u>hands on his hips</u> (СНТ на втором существительном)	<u>hands on his hips</u> (СНТ на обоих существительных)	---
19	<u>shirt</u> (ВНТ)	---	---	---
20	<u>shoes and socks</u> (ВНТ на втором существительном)	<u>shoes and socks</u> (ВП на первом существительном)	---	<u>shoes and socks</u> (ВНТ на втором существительном)
21	<u>sandals</u> (В-НТ)	---	<u>sandals</u> (СНТ)	---
22	<u>underwear</u> (ВНТ)	<u>underwear</u> (СНТ)	---	---

Из таблицы видно, что речь актера более насыщена словесными ударениями по сравнению с другими участниками эксперимента. С помощью словесного ударения актер систематически выделяет слова, обозначающие части тела и предметы одежды (см. вариант 1, примеры №15-22). Выделенность данных существительных в устной интерпретации авторского текста позволяет говорящему добиться практически кинематографического эффекта: кажется, что для

слушающего, словно крупным планом при съемке на видеокамеру, высвечиваются определенные детали во внешности и поведении героев.

В речи других участников эксперимента далеко не все из упомянутых выше лексических единиц выделяются словесным ударением. Так, например, согласно одной из устных интерпретаций текста (вариант 2), в следующем предложении существительные, называющие предметы одежды Сесилии, произносятся с низким восходящим тоном: *She kicked off her sandals, unbuttoned her blouse and removed it, unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall.* Традиционная перечислительная интонация, используемая говорящим, создает несколько иной звучащий образ. Это походит уже на съемку «общим планом», когда можно наблюдать все события сразу, а не каждую деталь по отдельности.

Еще одно различие между рассматриваемыми звучащими вариантами оригинала заключается в трактовке многосложных слов. Некоторые участники эксперимента выделяют словесным ударением сразу несколько слогов в составе одного слова (см. вариант 1, пример №12; вариант 3, пример №13; вариант 4, пример №13). Так, например, в варианте 1 первый слог в слове «inadequacy» произносится с внезапным подъемом, а второй – с высоким нисходящим тоном, что подтверждается результатами инструментального анализа (см. рис. 4).

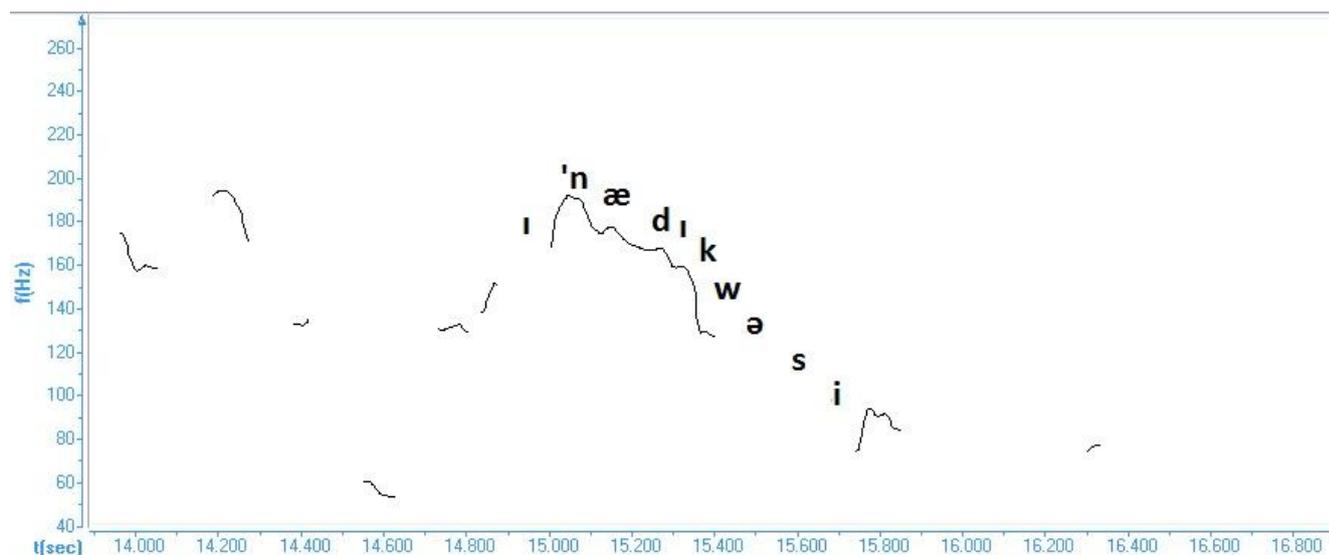


Рис. 4. Интонограмма фрагмента «...she hated him for the inadequacy of the response». (вариант 1)

В вариантах 2-4 говорящий выделяет лишь слог, несущий основное ударение, с помощью высокого нисходящего тона. Иными словами, в вариантах 2-4 реализуется

произносительная норма английского языка²⁵, и первый слог произносится со слабым второстепенным ударением. В варианте 1 первый слог («i-») произносится с сильным второстепенным ударением, в результате чего приобретает дополнительное метасемиотическое значение [30]. Это помогает говорящему лучше передать смысл всего высказывания – растущее раздражение Сесилии по отношению к Робби.

Иногда говорящие по-разному структурируют высказывание с точки зрения просодии. Рассмотрим для примера следующее предложение: *Drowning herself would be his punishment*. В варианте 1 словесное ударение (высокий нисходящий тон) падает на слова «drowning» и «punishment». Это помогает говорящему выделить действие Сесилии и одновременно подчеркнуть, что она под этим действием подразумевает. В варианте 2 словесное ударение помещается на местоимение «his», что несколько меняет звучание всего предложения. Теперь для слушателя в первую очередь подчеркивается, для кого предназначено «наказание». Даже допуская мысль о том, что она может утонуть, Сесилия уверена: страдать будет именно Робби. А в варианте 4 словесным ударением (средним нисходящим тоном) подчеркивается лишь последнее слово – «punishment». Таким образом, внимание слушателя концентрируется именно на той цели, которую Сесилия преследует своими действиями.

И все же, несмотря на существенные различия в просодической интерпретации авторского текста участниками эксперимента, нельзя не отметить, что звучащие варианты, рассмотренные выше, выявляют некоторые общие тенденции. Так, основной просодический «фокус» говорящих оказывается именно на тех словах и словосочетаниях, которые особенно значимы с точки зрения содержания и которые входят в «лексическое ядро» текста. Благодаря выделенности данных лексических единиц в речи говорящего, складывается определенный звучащий образ героини. Через несобственно-прямую речь Сесилии, а также изображение ее быстрых и порывистых действий слушателю открывается ее эмоциональное состояние, смешанные чувства, которые переполняют ее и, возможно, мешают ей правильно оценить ситуацию, подталкивая девушку на принятие импульсивных решений.

²⁵ Согласно произносительному словарю [139], данное слово в норме произносится следующим образом: *inadequacy* – [i'næd.ɪ.kwə.sɪ]

Перейдем ко второй части анализа, которая состоит в прагмафоностилистическом сопоставлении вариантов 5-7 с текстом оригинала (вариант 1). Данные экспериментальные варианты существенно отличаются в своем синтаксическом строении и пунктуационном оформлении, так как каждому из участников эксперимента было предложено самому расставить знаки препинания в тексте (см. описание эксперимента выше). В связи с этим представляется необходимым выяснить, каким образом изменения в синтаксической структуре текста, а также в расстановке знаков препинания в нем, влияют на звучащий образ героини. Кроме того, можно с уверенностью предположить, что сопоставление оригинала с текстами с экспериментально измененной пунктуацией поможет лучше понять и оценить ритмико-просодические свойства авторского текста. Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Представляется необходимым начать с сопоставления фразировок различных вариантов текста, при этом уделяя особое внимание и отличиям в пунктуации. Для того, чтобы обсуждение результатов было более наглядным, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 8), составленную по тому же принципу, что и таблицы 2, 5 (см. стр. 59, 74).

Таблица 8

№	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	<i>He looked into the water then__he looked back at her and simply shook his head.</i>	<i>He looked into the water. Then,_he looked back at her and simply shook his head ...</i>	<i>He looked into the water._ Then__he looked back at her and simply shook his head.</i>
2	<i>... and simply shook his head._ As he raised a hand to cover his mouth, ...</i>	<i>... and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth._</i>	<i>... and simply shook his head._ As he raised a hand to cover his mouth...</i>
3	<i>... by this gesture he assumed full responsibility._ but at that moment___she hated him for the inadequacy of the response.</i>	<i>By this gesture,_ he assumed full responsibility._ but at that moment,_ she hated him for the inadequacy of the response.</i>	<i>... by this gesture he assumed full responsibility._ but at that moment___she hated him for the inadequacy of the response.</i>

4	<i>He glanced towards the basin and <u>sighed for a moment</u>. He thought she was about to step backwards onto the vase ...</i>	<i>He glanced towards the basin and <u>sighed</u>. <u>For a moment</u>, he thought she was about to step backwards onto the vase ...</i>	<i>He glanced towards the basin and <u>sighed for a moment</u>. He thought she was about to step backwards onto the vase ...</i>
5	<i>He thought she was about to step backwards onto the vase and he raised his hand and pointed, ...</i>	<i>...he thought she was about to step backwards onto the vase_ and he raised his hand and pointed; ...</i>	<i>He thought she was about to step backwards onto the vase and he raised his hand and pointed_...</i>
6	<i>Immediately_ she knew what he was about. <u>Intolerable</u>, ...</i>	<i>Immediately, she knew what he was about <u>– intolerable</u>.</i>	<i>Immediately_ she knew what he was about. <u>Intolerable</u> – ...</i>
7	<i>... he had come to the house and removed his shoes and socks. <u>Well</u>, she would show him. <u>Then</u> she kicked off her sandals, ...</i>	<i>He had come to the house and removed his shoes and socks. <u>Well</u>, she would show him. <u>Then</u> she kicked off her sandals, ...</i>	<i>... he had come to the house and removed his shoes and socks. <u>Well</u>, she would show him! <u>Then</u> she kicked off her sandals, ...</i>
8	<i>He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear, denying his help. Any possibility of making amends was his punishment, the unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment.</i>	<i>He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear, denying his help, any possibility of making amends, was his punishment. The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment.</i>	<i>He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear. Denying his help = any possibility of making amends was his punishment = the unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment.</i>
9	<i>She held her breath__ and sank, leaving he hair fanned out across the surface.</i>	<i>She held her breath__ and sank, leaving he hair fanned out across the surface.</i>	<i>She held her breath__ and sank_ leaving he hair fanned out across the surface.</i>

Рассмотрим различия во фразировке и пунктуационном оформлении экспериментальных вариантов текста, а также сопоставим их с оригиналом.

Пример 1, 2, 5. (Оригинал: *He looked into the water, then he looked back at her, and simply shook his head_ as he raised a hand to cover his mouth. / For a moment he thought she was about to step backwards onto the vase, and he raised his hand and pointed, though he said nothing.*)

Нередко экспериментальные изменения в расстановке знаков препинания и, следовательно, во фразировке текста наглядно демонстрируют то, как меняется восприятие событий, описанных в тексте, для слушателя. Рассмотрим, например,

следующее предложение оригинала: *He looked into the water, then he looked back at her, and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth.* Авторская расстановка знаков препинания в тексте предполагает, что в устной интерпретации предложение составляют три просодических контура (и, соответственно, три сложных ритмических группы), разделенных паузами. Дробя высказывание на несколько частей, автор заставляет слушателя вместе с героиней последовательно концентрироваться на каждом движении Робби.

То же предложение в экспериментальных вариантах 6, 7 лишь отчасти совпадает во фразировке с оригиналом (см. пример №1), а в варианте 5 данное предложение и вовсе не делится на части. Следовательно, в устной версии последнего будет присутствовать лишь пауза в конце всего высказывания. Для слушателя это будет означать, что героиня не отмечает для себя каждое действие Робби, а, скорее, воспринимает всю картину в целом.

Изменение пунктуации дает и обратный эффект в отношении «точки наблюдения» слушателя. Согласно оригинальному тексту, последняя синтагма (и, следовательно, сложная ритмическая единица) первого предложения в абзаце довольно протяженная (7 простых ритмических единиц): *...and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth.* Так как глаголы «shook» и «raised» не разделены знаками препинания (паузами в устной речи), у слушателя складывается ощущение, что эти действия происходят одновременно.

В экспериментальных вариантах 5, 7 данное предложение заканчивается более короткой синтагмой: *...and simply shook his head.* Последняя синтагма оригинального предложения теперь открывает второе предложение экспериментального текста и выделена запятой: *As he raised a hand to cover his mouth, ...* В результате, в звучащей интерпретации данного экспериментального предложения действия «shook» и «raised» воспринимаются как последовательные, а не одновременные.

Вместе с тем, изменения во фразировке текста могут влиять на смысл некоторых предложений. Рассмотрим примеры №4, 7. (Оригинал: *For a moment he thought she was about to step backwards onto the vase, ... / He had come to the house and removed his shoes and socks – well, she would show him then.*)

В оригинальном предложении примера №4, а также в экспериментальном варианте 6 фраза «for a moment» открывает предложение, в то время как варианты 5, 7 предлагают иную фразировку – данная фраза примыкает к предыдущему высказыванию (*He glanced towards the basin and sighed for a moment. He thought she was about to step backwards onto the vase ...*). Изменения во фразировке затрагивают не только ритмическую структуру высказывания (см. ниже), но и меняют общий смысл предложения. Если в оригинале читатель видит, что Робби пытается предупредить Сесилию об опасности (*For a moment he thought she was about to step backwards onto the vase, and he raised his hand and pointed, though he said nothing.*), то в экспериментальном варианте 5 на первый план выходит замешательство героя (*He glanced towards the basin and sighed for a moment.*).

Похожие изменения происходят и со следующим предложением: *He had come to the house and removed his shoes and socks – well, she would show him then.* Слово «then» в оригинале принадлежит последней синтагме процитированного предложения. Данное слово не несет на себе фразового ударения и произносится с низким ровным тоном, ритмически «примыкая» к предыдущему слогу. Это слово позволяет подчеркнуть растущее раздражение Сесилии по отношению к Робби и ее желание спровоцировать его. В варианте 7 этот эффект усилен с помощью восклицательного знака, а в устной интерпретации – последовательностью словесных ударений (слова «she», «show» произносятся с высоким нисходящим тоном).

В экспериментальных вариантах 5-7 данное слово начинает новое предложение (см. пример №7), в результате чего меняется его лексическое значение. Теперь «then» указывает на очередность действий героини. Кроме того, так как слово оказывается в самом начале предложения, оно становится первым ударным слогом в соответствующем интонационном контуре, обретая фразовое ударение (варианты 5, 6). Таким образом, изменение во фразировке текста приводит к существенным изменениям в лексическом значении отдельных слов, а также напрямую влияет на ритмико-просодическую организацию текста.

Отдельного рассмотрения требует также пример №6. (Оригинал: *Intolerable.*).

В оригинальном тексте слово «intolerable» составляет отдельное предложение, что отражается на устной интерпретации оригинала (см. варианты 1-4): слово обрамлено протяженными паузами и произносится с высоким нисходящим тоном. В результате короткое предложение звучит подчеркнуто обособленно и воспринимается слушающим как элемент несобственно-прямой речи Сесилии.

В экспериментальных текстах данное слово становится частью более протяженного предложения (ср.: *Intolerable, he had come to the house and removed his shoes and socks. / Immediately, she knew what he was about – intolerable. / Intolerable – he had come to the house and removed his shoes and socks.*). Предложенные в вариантах 5-7 знаки препинания, безусловно, позволяют говорящим выделять данное слово в потоке речи. «Intolerable» все так же окружают паузы, и произносится оно со словесным ударением (высоким нисходящим тоном). Более того, чтобы подчеркнуть экспрессивный потенциал данного слова, один из участников эксперимента меняет качество голоса (в варианте 6 «intolerable» произносится шепотом), другой – перемещается в более высокий участок диапазона (вариант 7).

И все же, как тире, так и запятая, выделяющие данное слово в текстах с экспериментально измененной пунктуацией, сигнализируют незавершенность высказывания. Кроме того, длительность одной из пауз, отделяющих его от остальной части предложения (в варианте 5 это пауза после слова, в варианте 6 – пауза, предшествующая слову), сокращается. Таким образом, слово звучит менее независимо, чем в случае парцеллированного предложения, и, вероятно, может быть интерпретировано как авторская ремарка, а не как элемент несобственно-прямой речи героини.

Перейдем теперь к примерам №7, 9. (Оригинал: *He had come to the house and removed his shoes and socks – well, she would show him then. / She held her breath, and sank, leaving her hair fanned out across the surface.*)

Некоторые участки текста, выделенные в оригинале особо, в экспериментальных вариантах отчасти теряют свою экспрессивность. Например, рассмотрим более подробно следующее предложение: *She held her breath, and sank, leaving her hair fanned out across the surface.* Как уже было отмечено выше, глагол «sank» в оригинале выделен двойными запятыми и, соответственно, двумя паузами в

устной речи. Такая фразировка и пунктуация текста помогают писателю передать мгновение нерешительности Сесилии, которая, задержав дыхание, готовится нырнуть в холодную воду.

В экспериментальных вариантах 5, 6 присутствует лишь одна запятая – после глагола (*She held her breath and sank, leaving he hair fanned out across the surface*), а в варианте 7 она и вовсе отсутствует. В устных интерпретациях глаголу не предшествует пауза, в результате чего слово отчасти теряет ту экспрессивность, которая была ярче выражена в оригинале, и все высказывание звучит как простое перечисление действий героини.

Отметим особо, что для создания звучащего образа Сесилии крайне важен ритм текста. Приведем еще одну сопоставительную таблицу (см. таблицу 9), составленную по тому же принципу, что и таблицы 3, 6 (см. стр. 65, 78), для того, чтобы более подробно рассмотреть особенности ритма текста, посвященного Сесилии.

Таблица 9

№	Вариант 1	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	D+1 T (2)	D+1 T D D+1 T T M (7)	D+1 T (2)	D+1 T (2)
	<i>He looked into the water,</i>	<i>He looked into the water then he looked back at her and simply shook his head.</i>	<i>He looked into the water.</i>	<i>He looked into the water.</i>
	D T M (3)		M (1)	D T T T M (5)
	<i>then he looked back at her,</i>		<i>then,</i>	<i>then he looked back at her and simply shook his head.</i>
	T T M T T D M(7)	D+1 T D M (4)	D T T M T T D M (8)	
	<i>and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth.</i>	<i>As he raised a hand to cover his mouth, ...</i>	<i>he looked back at her and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth.</i>	T T D D D+1 M T T D (9)
M D+1 M T T D (6)	D+2 M T T D (5)	T T (2)	<i>As he raised a hand to cover his mouth by this gesture he assumed full responsibility,</i>	

	<i>By this gesture he assumed full responsibility,</i>	<i>by this gesture he assumed full responsibility,</i>	<i>By this gesture,</i>	
	MT (2)	MD D+3 D+4 M (5)	MTTD (4)	D+1 D+1 D+4 M (4)
	<i>but at that moment,</i>	<i>but at that moment she hated him for the inadequacy of the response.</i>	<i>he assumed full responsibility,</i>	<i>but at that moment she hated him for the inadequacy of the response.</i>
	D+2 MD+4 M (4)		MT (2)	
	<i>she hated him for the inadequacy of the response.</i>		<i>but at that moment,</i>	
			MD D+4 M (4)	
			<i>she hated him for the inadequacy of the response.</i>	
3	D+1 DM (3)	TTDDT (5)	TTDM (4)	D+1 DDT (4)
	<i>He glanced towards the basin and sighed.</i>	<i>He glanced towards the basin and sighed for a moment.</i>	<i>He glanced towards the basin and sighed.</i>	<i>He glanced towards the basin and sighed for a moment.</i>
4	D+6 MD+2 M (4)	D+1 DD+2 MT TT (7)	T (1)	D+1 DD+2 DT TTDT (9)
	<i>For a moment he thought she was about to step backwards onto the vase,</i>	<i>he thought she was about to step backwards onto the vase and he raised his hand and pointed,</i>	<i>For a moment,</i>	<i>He thought she was about to step backwards onto the vase and he raised his hand and pointed though he said nothing.</i>
	TTT (3)		MMDTMTD MTTT (11)	
	<i>and he raised his hand and pointed,</i>	<i>he thought she was about to step backwards onto the vase and he raised his hand and pointed,</i>		
	D (1)	DT (2)	T (1)	
	<i>though he said nothing.</i>	<i>though he said nothing.</i>	<i>though he said nothing.</i>	
5	MDDM (4)	DDDM (4)	MM (2)	DDDM (4)
	<i>Instead he began to unbutton his shirt.</i>	<i>Instead he began to unbutton his shirt.</i>	<i>Instead,</i>	<i>Instead he began to unbutton his shirt.</i>
			DDM (3)	
			<i>he began to unbutton his shirt.</i>	

6	D+2 D+2 M (3)	D+2 M D+1 M (4)	D+1 (1)	D+2 D+2 M (3)
	<i>Immediately she knew what he was about.</i>	<i>Immediately she knew what he was about.</i>	<i>Immediately,</i>	<i>Immediately she knew what he was about.</i>
			T D M (3)	
		<i>she knew what he was about –</i>		
7	D+1 (1)	D+1 (1)	D+1 (1)	D+1 (1)
	<i>Intolerable.</i>	<i>Intolerable,</i>	<i>intolerable.</i>	<i>Intolerable –</i>
8	D D T T M (5)	D D T T M (5)	D D T T M (5)	D D T T M (5)
	<i>He had come to the house and removed his shoes and socks –</i>	<i>he had come to the house and removed his shoes and socks.</i>	<i>He had come to the house and removed his shoes and socks.</i>	<i>he had come to the house and removed his shoes and socks.</i>
	M (1)	M (1)	M (1)	---
	<i>well,</i>	<i>Well,</i>	<i>Well,</i>	<i>Well,</i>
	T T M (3)	T (1)	T T (2)	T T (2)
	<i>she would show him then.</i>	<i>she would show him.</i>	<i>she would show him.</i>	<i>she would show him!</i>
9	D T (2)	T D T (3)	T D T (3)	D T (2)
	<i>She kicked off her sandals,</i>	<i>Then she kicked off her sandals,</i>	<i>Then she kicked off her sandals,</i>	<i>Then she kicked off her sandals,</i>
	D D T (3)	D D T (3)	D M (2)	D M T (3)
	<i>unbuttoned her blouse and removed it,</i>	<i>unbuttoned her blouse and removed it,</i>	<i>unbuttoned her blouse,</i>	<i>unbuttoned her blouse and removed it,</i>
	D T M T T D T M (8)	D T M D+1 D T M (7)	T (1)	D D T T D T M (7)
	<i>unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall.</i>	<i>unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall.</i>	<i>and removed it,</i>	<i>unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall.</i>
D T M D M T M (7)				
		<i>unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall.</i>		
10	M T D M D D+1 D+1 D (8)	T D T D D+1 D+1 D (7)	M D M M D+1 D+1 D (7)	T T T D D+1 D+1 D (7)
	<i>He stood with hands on his hips and stared as she</i>	<i>He stood with hands on his hips and stared as she</i>	<i>He stood with hands on his hips and stared as she</i>	<i>He stood with hands on his hips and stared as she</i>

	<i>climbed into the water in her underwear.</i>	<i>climbed into the water in her underwear,</i>	<i>climbed into the water in her underwear,</i>	<i>climbed into the water in her underwear.</i>
11	D M (2)	D M (2)	D M (2)	DDTD+1DD D (7)
	<i>Denying his help,</i>	<i>denying his help.</i>	<i>denying his help,</i>	<i>Denying his help any possibility of making amends was his punishment –</i>
	TTD+4M (4)	TTD+1DDD (6)	TTD+1DM (5)	
	<i>any possibility of making amends,</i>	<i>any possibility of making amends was his punishment,</i>	<i>any possibility of making amends,</i>	
	D (1)		D (1)	
<i>was his punishment.</i>	<i>was his punishment.</i>			
12	TD TDDDD (7)	TD TDDT D+1 (7)	TD TDDMD (7)	TD TDDDD (7)
	<i>The unexpectedly freezing water ... was his punishment.</i>	<i>the unexpectedly freezing water ... was his punishment.</i>	<i>The unexpectedly freezing water ... was his punishment.</i>	<i>the unexpectedly freezing water ... was his punishment.</i>
13	T M (2)	T T M (3)	T T M (3)	TTMD+1D+2 T (6)
	<i>She held her breath,</i>	<i>She held her breath and sank,</i>	<i>She held her breath and sank,</i>	
	M (1)			
	<i>and sank,</i>			
D+1 D T T (4)	D M D+2 T (4)	D M D T T (5)		
<i>leaving her hair fanned out across the surface.</i>	<i>leaving her hair fanned out across the surface.</i>	<i>leaving her hair fanned out across the surface.</i>		
14	DD+1D (3)	DM TMD (5)	DDMD (4)	DTTD (4)
	<i>Drowning herself would be his punishment.</i>			

Из приведенной выше таблицы видно: в авторском тексте преобладают относительно короткие сложные ритмические единицы (состоящие в среднем из 1-4 простых ритмических групп), что создает отрывистый ритм всего текста. Такой ритм помогает писателю, с одной стороны, лучше передать быстроту и стремительность происходящих с героиней событий, а с другой – через несобственно-прямую речь

Сесилии, изобразить героиню в момент, когда ее переполняют сильные, постоянно сменяющие друг друга эмоции.

Интересно, что ритмическое строение экспериментальных текстов довольно близко к оригиналу. Тем не менее, в некоторых случаях длина сложных ритмических единиц существенно увеличена (например, вариант 5, №1, 2, 4, 11 и др.) или, наоборот, уменьшена по сравнению с оригиналом (например, вариант 6, №2, 4, 5, 9 и др.). В результате в экспериментальных вариантах ритм становится скорее переменным, так как сложные ритмические группы, существенно отличающиеся по своей длине, чередуются в тексте без какой-либо заметной регулярности.

Кроме того, можно отметить, что, хотя в тексте активно используются все виды простых ритмических единиц, чаще всего сложную ритмическую группу завершает именно короткая (одноударная или двуударная) простая ритмическая единица. Это позволяет писателю расставить определенные «ритмические акценты», концентрируя внимание слушателя именно на тех деталях, которые помогают лучше понять состояние героини и являются для нее особенно важными. Интересно, что эта тенденция сохраняется и в текстах с экспериментально измененной пунктуацией.

Тем не менее, завершает абзац наиболее протяженная простая ритмическая единица – дактиль: *Drowning herself would be his **punishment***. Такая ритмическая структура финального высказывания словно передает напряженную тишину, повисшую в воздухе на несколько секунд после того, как Сесилия нырнула в воду.

* * *

Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами текста позволяет сделать ряд выводов относительно звучащего образа Сесилии.

- Прежде всего, стоит отметить, что образ героини складывается во многом за счет изображения ее несобственно-прямой речи. Именно те участки текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи Сесилии, отражают то, как героиня воспринимает все происходящее в «сцене у фонтана», и чаще всего будут выделяться в его устном воплощении.

- В «лексическом ядре» рассмотренного текста преобладают те лексические единицы, которые наиболее ярко характеризуют поведение Сесилии, ее внутреннее состояние, а также те детали (например, внешности героини), которые являются особенно важными для ее изображения. Такие лексические единицы, как правило, помещаются автором в синтаксически сильную позицию до или после паузы и выделяются говорящим с помощью словесного ударения.

- Отразить в тексте несобственно-прямую речь героини писателю помогают также пунктуация и фразировка, которые сказываются и на ритмико-просодической организации текста. Писатель намеренно использует относительно короткие синтагмы для того, чтобы подчеркнуть для читателя и слушателя те моменты в эпизоде, которые в общем контексте абзаца (и, нередко, романа в целом) имеют особое значение. Фразировка текста помогает отразить резкие движения героини, ее преувеличенную реакцию на происходящее, постоянно меняющиеся эмоции. Поддаваясь чувствам, Сесилия действует импульсивно, не успевая должным образом оценить ситуацию и осознать последствия своих действий. Кроме того, фразировка, пунктуация и ритм текста позволяют писателю менять «точку восприятия» событий для слушателя: некоторые детали берутся «крупным планом», в то время как другие изображаются словно издалека.

- Дробление текста на регулярно чередующиеся короткие сложные ритмические единицы создает отрывистый ритм, который отражает импульсивность героини и большую скорость, с которой разворачиваются события.

В результате складывается определенный звучащий образ. В изображении Сесилии акцент делается на ее эмоциональности – возможно, потому что девушка еще очень юна, а также впервые влюблена. Именно чувства определяют ее поведение и восприятие «сцены у фонтана»: Сесилия нервничает рядом с молодым человеком, которого тайно любит (хотя до конца и не осознает этого), и это провоцирует ее резкую, граничащую с истерической реакцию на все, что он говорит или делает. Именно поэтому, описывая сцену с точки зрения Сесилии, автор постоянно привлекает внимание читателя и слушателя к ее движениям, жестам, предметам одежды, но, в то же время, непрерывно указывает на связь этих деталей с чувствами, которые испытывает героиня.

3.3.2. Текст 2. Несобственно-прямая речь в изображении Брайони Таллис

Перейдем к рассмотрению результатов прагмафоностилистического сопоставления различных вариантов оригинального текста, посвященного Брайони Таллис. Всего было рассмотрено 7 экспериментальных вариантов:

1. **вариант 1** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный актером (отрывок из аудиокниги [148]);

2. **вариант 2** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);

3. **вариант 3** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 4);

4. **вариант 4** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 5);

5. **вариант 5** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);

6. **вариант 6** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 4);

7. **вариант 7** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 5).

* * *

Первый этап прагмафоностилистического сопоставления включает варианты 1-4. Так как данные экспериментальные тексты не имеют синтаксических и пунктуационных отличий, уделим основное внимание анализу того, какое воплощение в звучании одни и те же лексические единицы получают в речи различных участников эксперимента. В ходе первой части прагмафоностилистического анализа предпримем попытку выяснить, влияют ли отличия в устной интерпретации одного и того же письменного текста (если таковые имеются) на формирование и восприятие звучащего образа героини (Брайони). Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Во-первых, сравним, как разными участниками эксперимента реализуются основные просодические параметры. Для этого необходимо сопоставить то, какое просодическое воплощение получают слова и словосочетания из «лексического ядра» текста (см. выше) в речи говорящих. Чтобы более полно и наглядно проиллюстрировать обнаруженные сходства и различия в речи участников экспериментального сопоставления, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 10), составленную по тому же принципу, что и таблицы 1, 4, 7 (см. стр. 55, 71, 96). Так же, как и в таблице 7, лексические единицы дополнительно распределены по тематическим группам, описанным выше.

Таблица 10

№	Вариант 1	Вариант 2	Вариант 3	Вариант 4
<i>Слова, передающие агрессию Робби по отношению к Сесилии</i>				
1	---	<u>imperiously</u> (ВП)	<u>imperiously</u> (ВНТ)	<u>imperiously</u> (ВП)
2	<u>command</u> (ВНТ)	---	<u>command</u> (ВНТ)	---
3	<u>insistence</u> (ВНТ)	<u>insistence</u> (В-НТ)	<u>insistence</u> (В-НТ)	<u>insistence</u> (В-НТ)
4	<u>impatiently</u> (ВНТ)	<u>impatiently</u> (ВНТ)	---	<u>impatiently</u> (ВНТ)
5	<u>power</u> (ВНТ)	<u>strange power</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>what strange power</u> (каждое слово получает фразовое ударение)	<u>power</u> (ВНТ)
<i>Слова, передающие роль жертвы, в которой выступает Сесилия</i>				
6	<u>dared not disobey</u> (ВП на первом глаголе, ВНТ на втором глаголе)	<u>dared not disobey</u> (ВНТ на первом глаголе)	<u>dared not disobey</u> (ВП на отрицательной частице)	---
7	<u>unable to resist</u> (СНТ на втором ударном слоге)	<u>unable to resist</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>unable to resist</u> (ВНТ на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)	<u>unable to resist</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)
8	<u>shame</u> (ВНТ)	<u>shame</u> (СНТ)	<u>shame</u> (СНТ)	<u>shame</u> (СНТ)
9	<u>mercifully</u> (ВНТ)	<u>mercifully</u> (ВНТ)	<u>mercifully</u> (ВНТ)	<u>mercifully</u> (ВНТ)
<i>Слова, передающие чувства и эмоции</i>				
10	<u>less comprehensible</u>	<u>less comprehensible</u>	<u>less comprehensible</u>	<u>less comprehensible</u>

	(ВНТ на первом ударном слоге)	(ВНТ на третьем ударном слоге)	(ВНТ на третьем ударном слоге)	(ВНТ на первом ударном слоге)
11	<u>extraordinary</u> (ВНТ)	<u>extraordinary</u> (ВНТ)	<u>extraordinary</u> (ВНТ)	<u>extraordinary</u> (ВНТ)
12	<u>impossible</u> (ВНТ, шепот)	<u>impossible</u> (В-НТ)	<u>impossible</u> (СРТ на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)	<u>impossible</u> (ВНТ)
13	<u>further surprises</u> (ВНТ на первом ударном слоге, шепот)	<u>further surprises</u> (ВНТ на первом и втором ударном слоге)	<u>further surprises</u> (ВНТ на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)	<u>further surprises</u> (ВНТ на втором ударном слоге)
<i>Слова, обозначающие предметы одежды</i>				
14	<u>clothes</u> (ВНТ)	---	<u>clothes</u> (ВНТ)	<u>clothes</u> (ВНТ)
15	<u>blouse</u> (ВНТ)	---	<u>blouse</u> (СНТ)	---
16	<u>skirt</u> (ВНТ)	---	<u>skirt</u> (ВНТ)	---
17	<u>underwear</u> (В-НТ)	<u>underwear</u> (В-НТ)	<u>underwear</u> (ВНТ)	<u>underwear</u> (В-НТ)

Представленные в таблице лексические единицы обладают особой значимостью в контексте рассматриваемого эпизода и романа в целом. Именно от того, как воспринимает происходящее юная Брайони, на какие детали она обращает свое внимание и каким образом интерпретирует их, окрашивая происходящее своими собственными чувствами, будет зависеть дальнейшая судьба всех участников «сцены у фонтана». Вероятно, именно поэтому писатель уделяет особое внимание словам и словосочетаниям, которые входят в состав «лексического ядра» данного текста: они находятся в сильной синтаксической позиции (например, «disobey», «impatiently», «shame» и др.), обладают эмоционально-экспрессивными коннотациями («imperiously», «extraordinary», «power» и др.), особенно важны в общем контексте («clothes», «blouse», «underwear» и др.), а иногда сочетают в себе все отмеченные выше свойства («shame», «extraordinary», «impossible» и др.).

По-видимому, именно поэтому в устных вариантах текста эти лексические единицы оказываются выделенными. Практически все представленные в таблице №10 слова и словосочетания выделяются словесным ударением (нередко

сопровождаемым паузой). Исключение составляет, пожалуй, лишь четвертая группа (предметы одежды): например, в вариантах 2, 4 практически все слова этой группы произносятся с низким восходящим тоном, т.е. с нейтральной перечислительной интонацией.

Таким образом, в поле внимания слушателя попадают именно те детали звучащего образа, которые важны для восприятия событий с точки зрения Брайони, а также для создания образа самой героини. В воображении восприимчивой девочки, не до конца понимающей смысл действий молодых людей, Робби и Сесилия противопоставляются друг другу как агрессор и его жертва. От осознания этого Брайони переполняют сильные эмоции, основанные, главным образом на недоумении, удивлении и страхе за сестру.

Отдельно стоит отметить, что в тексте присутствуют некоторые «поэтические» элементы. Из более широкого контекста романа известно, что в будущем Брайони станет писательницей, и именно в подростковом возрасте, в котором героиня находится в первой части произведения, в ней просыпается тяга к сочинительству. К тому же, юная Брайони – личность отзывчивая и восприимчивая, наделенная живым воображением. Возможно, из-за этого она склонна романтизировать и поэтизировать происходящее вокруг, во всем видя сюжет для очередной драмы.

Об этой особенности характера Брайони свидетельствует последнее предложение в рассматриваемом абзаце: *There was only Robbie, and the clothes on the gravel, and beyond, the silent park and the distant, blue hills.* Легко заметить, что данное предложение звучит довольно поэтично. Брайони, словно делая в уме зарисовку для нового произведения, отмечает все детали, которые являются «декорациями» к происходящим событиям: она видит и «гравий», и «парк», персонифицируемый ею («silent»), и словно по закону перспективы окрашенные в синий цвет холмы вдалеке.

Данный стилистический эффект усилен автором за счет фразировки и пунктуации текста: предложение разбито на несколько коротких синтагм, что позволяет поместить все отмечаемые героиней детали в синтаксически сильную позицию до или после паузы. Это прямым образом отражается в речи участников эксперимента, которые, следуя авторской пунктуации, делают паузы на границах синтагм (т.е. эквивалентных им сложных ритмических единиц) и акцентируют

каждое слово, находящееся в сильной синтаксической позиции: *There was only Robbie, and the clothes on the gravel, and beyond, the silent park and the distant, blue hills.* (Исключение здесь составляет лишь вариант 4.)

Также отметим, что из-за организации последних трех слов в предложении нарушается так называемое «правило трех слогов», согласно которому слово «blue», теоретически рассуждая, должно быть фонетически ослаблено [5]. Однако цветообозначение, наоборот, оказывается максимально подчеркнутым – оно выделено паузой и несет на себе фразовое ударение (см. рис. 5, где представлены результаты инструментального анализа варианта 1). С одной стороны, это объясняется тем, что слово «blue» является частью особого синтактико-просодического построения, которое получило название синонимической конденсации. Как было показано в специальных исследованиях, подобные синтаксические конструкции нередко используются говорящим в качестве особых средств выразительности, и в устной речи, как правило, просодически выделяются [57]. С другой стороны, цветообозначения сами по себе тяготеют к выделенности в любых синтагматических последовательностях и в устной интерпретации, чаще всего, выделяются словесным ударением [52]. Таким образом, повествование несколько «замедляется», что придает ему поэтичности, и, в то же время, определенным образом характеризует героиню, чье творческое начало напоминает о себе даже в такой ситуации.

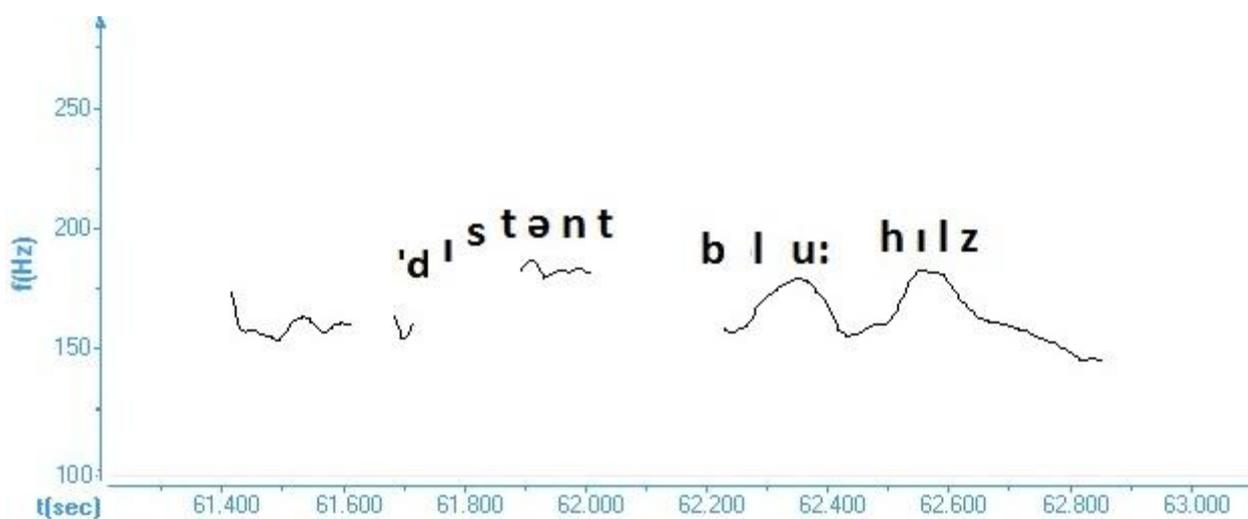


Рис. 5. Интонограмма фрагмента «... and the distant, blue hills». (вариант 1)

Итак, благодаря выделенности определенных лексических единиц в устных вариантах текста, складывается звучащий образ героини. В несобственно-прямой речи Брайони отражается то, как она воспринимает «сцену у фонтана» и реагирует на увиденное. Пусть девочка не понимает всего, что происходит у нее на глазах, ее воображение легко дорисовывает недостающие детали, добавляя событиям драматизма и, в то же время, поэтичности.

* * *

Перейдем ко второй части анализа, которая состоит в прагмафоностилистическом сопоставлении вариантов 5-7 с текстом оригинала (вариант 1). Данные экспериментальные варианты существенно отличаются в своем синтаксическом строении и пунктуационном оформлении, так как каждому из участников эксперимента было предложено самому расставить знаки препинания в тексте (см. описание эксперимента выше). В связи с этим представляется необходимым выяснить, каким образом изменения в синтаксической структуре текста, а также в расстановке знаков препинания в нем, влияют на звучащий образ героини. Кроме того, можно с уверенностью предположить, что сопоставление авторского текста с текстами с экспериментально измененной пунктуацией поможет лучше понять и оценить ритмико-просодические свойства оригинала. Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Начнем с сопоставления фразировок различных вариантов текста, при этом уделяя особое внимание отличиям в пунктуации. Для того, чтобы обсуждение результатов было более наглядным, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 11), составленную по тому же принципу, что и таблицы 2, 5, 8 (см. стр. 59, 74, 100).

Таблица 11

№	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	<i>At his insistance₂ she was removing her clothes_and at such speed_she was out of</i>	<i>At his insistance₂ she was removing her clothes_and at such speed_she was out of</i>	<i>At his insistance_she was removing her clothes_and at such speed_she was out of</i>

	<i>her blouse.</i>	<i>her blouse.</i>	<i>her blouse.</i>
2	<i>Now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it_while he looked on impatiently, hands on hips.</i>	<i>Now_ she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it__while he looked on impatiently, hands on hips.</i>	<i>Now_she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it_while he looked on impatiently_hands on hips.</i>
3	<i>What strange power did he have over <u>her blackmail threats?</u></i>	<i>What strange power did he have over <u>her blackmail threats?</u></i>	<i>What strange power did he have over <u>her blackmail threats.</u></i>
4	<i>She should shut her eyes she thought_and spare herself the sight of her sister's shame, ...</i>	<i>She should shut her eyes_ she thought_and spare herself the sight of her sister's shame, ...</i>	<i>She should shut her eyes_ she thought_and spare herself the sight of her sister's shame, ...</i>
5	<i>... but that was impossible__because there were further surprises.</i>	<i>... but that was impossible__because there were further surprises.</i>	<i>... but that was impossible__because there were further surprises.</i>
6	<i>Cecilia, mercifully still in her underwear, was climbing into the pond, was standing waist deep in the water, was pinching her nose_and then she was gone.</i>	<i>Cecilia, mercifully still in her underwear, was climbing into the pond, was standing waist deep in the water, was pinching her nose and then_ she was gone.</i>	<i>Cecilia, mercifully still in her underwear, was climbing into the pond, was standing waist deep in the water, was pinching her nose_and then she was gone.</i>
7	<i>There was only Robbie__and the clothes on the gravel, and beyond_the silent park and the distant_blue hills.</i>	<i>There was only Robbie__and the clothes on the gravel_and_ beyond,__the silent park and the distant_blue hills.</i>	<i>There was only Robbie__and the clothes on the gravel_and_ beyond,__the silent park and the distant_blue hills.</i>

Рассмотрим различия во фразировке и пунктуационном оформлении экспериментальных вариантов текста, а также сравним их с оригиналом.

Примеры №1, 3. (Оригинал: *At his insistence she was removing her clothes, **and at such speed.** She was out of her blouse, ... / What strange power did he have over her. **Blackmail? Threats?**)*

Прежде всего, отметим, что экспериментальные изменения в пунктуации оригинального текста нередко приводят к искажению изначального смысла высказывания. Так, например, состав следующего предложения был изменен в ходе эксперимента (см. варианты 5-7, пример №1), ср.: *At his insistence she was removing her clothes, and at such speed. She was out of her blouse,...* // *At his insistence (,) she was*

removing her clothes and at such speed she was out of her blouse. Now (,) she had let her skirt drop to the ground ...

В оригинальном тексте синтагма «*and at such speed*» принадлежит первому из процитированных выше предложений и в его составе выделяется двойными запятыми. В устной интерпретации текста знакам препинания соответствуют паузы, что несколько выделяет данный текстовый отрезок на общем фоне. Слушатель воспринимает эти слова не как авторскую речь, а, скорее, как мысли самой героини. Перед нами – элемент несобственно-прямой речи Брайони. Включение в описательное предложение мыслей героини позволяет в общем звучащем образе особо подчеркнуть крайнее удивление, которое испытывает в данный момент Брайони. По ее мнению, Сесилия снимает с себя одежду с «невероятной скоростью», что приводит девочку в полное недоумение, и она не сразу может объяснить, почему сестра так поступает.

В экспериментальных вариантах 5-7 синтагма «*and at such speed*» включена в состав более протяженного предложения и по смыслу, скорее, примыкает к его финальной части. С одной стороны, это существенно меняет смысл всего высказывания: Брайони удивляет то, что Сесилия очень быстро снимает именно блузку. Кроме того, оставшись невыделенной в устной речи из-за отсутствия знаков препинания в письменном тексте, данная часть высказывания частично теряет свою выразительность, так как перестает восприниматься слушающим как элемент несобственно-прямой речи Брайони.

То, какое существенное влияние оказывают изменения в пунктуации на смысл всего высказывания, наглядно демонстрирует и пример №3 (см. варианты 5-7). Три изначально независимых предложения, согласно экспериментальной пунктуации, объединены в одно: *What strange power did he have over her blackmail threats?* Исходя из авторской пунктуации, предложение можно интерпретировать следующим образом: Брайони недоумевает, что за «странная сила» позволяет Робби так манипулировать Сесилией. Однако экспериментальные варианты предлагают иную трактовку: Брайони хочет понять, какая «странная сила» помогает Робби контролировать «ее шантаж и угрозы». Безусловно, экспериментальное предложение звучит несколько туманно, не совсем понятно, что имеется в виду.

Кроме того, как и в примере №1, при экспериментальной расстановке знаков препинания остается невыраженным элемент несобственно-прямой речи героини. Так, в оригинале три предложения могут расцениваться как мысли Брайони, а не как замечания со стороны. Девочка пытается найти объяснение происходящему и задается рядом риторических вопросов, два из которых являются при этом парцеллированными предложениями: *What strange power did he have over her. Blackmail? Threats?* Отметим, что первый из вопросов, хотя грамматически полностью соответствует форме вопросительного предложения, пунктуационно оформлен точкой, а не знаком вопроса. Это позволяет расценивать данное предложение как своего рода восклицание, несколько «смягченное» точкой, что отражается и на звучащем образе. В устной интерпретации оригинала (см., например, вариант 1) вопросительное слово «what» не несет на себе фразового ударения, а существительное «power» произносится с высоким нисходящим тоном. В варианте 1 выразительность данных предложений также усилена говорящим за счет изменения качества голоса – они произносятся шепотом. Напротив, в устных интерпретациях некоторых текстов с экспериментально измененной пунктуацией (например, варианты 5, 6) слово «what» приобретает фразовое ударение, благодаря чему все высказывание звучит уже более «вопросительно», чем «восклицательно».

Пример №2. (Оригинал: *...now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it, while he looked on impatiently, hands on hips.*)

В звучащем образе Брайони важное место занимает то, как показано восприятие девочкой «сцены у фонтана». Как уже было отмечено выше, Брайони четко определяет те роли, которые, по ее мнению, играют в сцене Сесилия и Робби: юноша – источник агрессивной силы, в то время как старшая сестра девочки представляется ей беззащитной жертвой. Такое разделение поддерживается писателем, помимо прочего, на уровне фразировки и пунктуации текста.

Так, например, действия Робби нередко «отделяются» от действий Сесилии с помощью знаков препинания: *... now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it, while he looked on impatiently, hands on hips.* Запятая (пауза в устной речи), отделяющая синтагму «*while he looked on impatiently*» от предыдущей части предложения, сигнализирует границу, которую проводит Брайони между молодыми

людьми в своем восприятии происходящего (ср. с вариантами 5-7, где данная запятая отсутствует).

Примеры №5, 6, 7. (Оригинал: *She should shut her eyes, she thought, and spare herself the sight of her sister's shame. But that was impossible, because there were further surprises. / Cecilia, mercifully still in her underwear, was climbing into the pond, was standing waist deep in the water, was pinching her nose — and then she was gone. / There was only Robbie, and the clothes on the gravel, and beyond, the silent park and the distant, blue hills.*)

С помощью фразировки текста писатель также передает характер своей героини и, главным образом, такие его черты, как склонность к творчеству и любопытство. Последнее можно проиллюстрировать с помощью примера №5. Брайони настолько шокирована происходящим, что решает закрыть глаза, чтобы не видеть, как будет опозорена ее сестра: *She should shut her eyes, she thought, and spare herself the sight of her sister's shame.* Решение кажется твердым и окончательным – в оригинале предложение завершается точкой, которой в устной интерпретации соответствует нисходящий тон (высокий нисходящий тон в варианте 1, средний нисходящий тон в вариантах 2-4), и продолжительная пауза (варианты 1-4), что в целом сигнализирует завершенность мысли.

Тем не менее, это решение меняется в ту же секунду, и в этом проявляется ее детское любопытство подростка: *But that was impossible, because there were further surprises.* Показательно, что в актерском варианте чтения меняется качество голоса: в поисках большей выразительности актер переходит на шепот, что дополнительно выделяет несобственно-прямую речь на фоне остального текста.

В экспериментальных текстах два предложения объединены в одно (см., варианты 5-7), а точка заменена запятой. В результате укорачивается пауза после слова «shame», и завершенность заменяется незавершенностью. Таким образом создается иной звучащий образ героини: этот участок текста становится менее экспрессивным, и воспринимается как более отстраненное перечисление ее действий.

Рассмотрим в связи со сказанным также пример №6. Интересно, что фразировка и пунктуация оригинала и экспериментальных вариантов в данном

случае практически полностью совпадают. Единственным существенным отличием является оформление последней синтагмы предложения. В оригинале она отделена тире (*...was pinching her nose — and then she was gone.*), в то время как в экспериментальных вариантах здесь либо используется запятая (вариант 6), либо знак препинания вовсе отсутствует (варианты 5, 7).

Как уже отмечалось ранее, тире сигнализирует внезапное изменение в линии повествования, а также изменение в движении тона в устной речи. Кроме того, пауза, соответствующая тире, имеет большую длительность по сравнению с паузой, соответствующей запятой. Наиболее наглядно это демонстрирует одна из устных интерпретаций оригинала – вариант 1 (см. рис. 6). Актер, озвучивая данное предложение, произносит его как непрерывный контур, тем самым, по-видимому, стремясь показать, как быстро разворачиваются события. Продолжительной паузой отделяется лишь последняя синтагма, контрастируя с предыдущей частью высказывания. Кроме того, произнося ее, актер перемещается в более низкий участок диапазона.

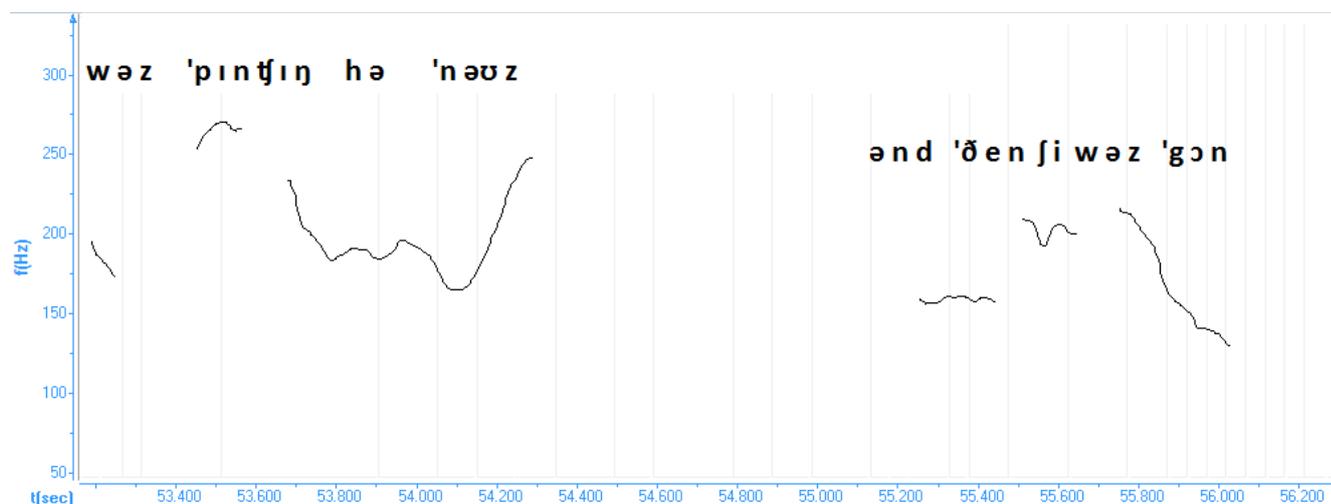


Рис. 6. Интонограмма фрагмента «...was pinching her nose – and then she was gone».
(вариант 1)

Такая просодия, с одной стороны, помогает практически перевести движение Сесилии в «зрительный ряд», визуализировать его – перед тем, как нырнуть в холодную воду, девушка на секунду медлит, задерживая дыхание. С другой стороны, эта просодия отражает и то, насколько озадачена Брайони поведением своей сестры.

Кажется, будто у Брайони от удивления захватывает дыхание за мгновение до того, как Сесилия скрывается под водой.

В связи с данной просодической интерпретацией предложения отметим один интересный момент. В 2007 г. роман «Искушение» был экранизирован. Эпизод, описанный выше, передан в фильме следующим образом: за секунду до того, как Сесилия ныряет в воду, Брайони, шокированная поведением сестры, от удивления задерживает дыхание. Этот момент фактически совпадает с приведенным выше предложением, что является яркой иллюстрацией того, как пунктуация помогает писателю добиваться практически визуального художественного эффекта, который легко «переводится» на экран.

Если же знак препинания здесь отсутствует, то рассмотренный эффект утрачивается. В таком случае при чтении вслух исчезает пауза, а также нивелируются резкие изменения в движении тона. Так, например, в варианте 5 говорящий произносит все части высказывания как однотипные интонационные контуры (сочетание высокого тона в начале контура и низкого нисходящего тона в конце), словно нейтрально перечисляя все действия Сесилии, не соотнося их с эмоциями Брайони.

Для создания звучащего образа Брайони, помимо прочего, крайне важен ритм текста. Приведем еще одну сопоставительную таблицу (см. таблицу 12), составленную по такому же принципу, что и таблицы 3, 6, 9 (см. стр. 65, 78, 105), для того, чтобы более подробно рассмотреть особенности ритма текста, посвященного Брайони.

Таблица 12

№	Вариант 1	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	М T D (3)	T M T D (4)	T M T D (4)	М T D (3)
	<i>What was less comprehensible,</i>			
	T (1)	T (1)	T (1)	T (1)
	<i>however,</i>	<i>however,</i>	<i>however,</i>	<i>however,</i>
	D D T T (4)	D D+3 T (3)	T D+3 M (3)	D D+1 T M M D+2 D D+1 D M (10)

	<i>was how Robbie imperiously raised his hand now,</i>	<i>was how Robbie imperiously raised his hand now,</i>	<i>was how Robbie imperiously raised his hand,</i>	<i>was how Robbie imperiously raised his hand now as though issuing a command ... disobey.</i>
	D+2 D D D+1 M (5)	D+2 D D D+1 M (5)	M (1)	
	<i>as though issuing a command ... disobey.</i>	<i>as though issuing a command ... disobey.</i>	<i>now,</i>	
			D+2 M D+1 D M (5)	
			<i>as though issuing a command ... disobey.</i>	
2	D+5 D+1 T (3)	D+5 D+1 T (3)	D+5 D+1 T (3)	D+5 D+1 T (3)
	<i>It was extraordinary that she was unable to resist him.</i>	<i>It was extraordinary that she was unable to resist him.</i>	<i>It was extraordinary that she was unable to resist him.</i>	<i>It was extraordinary that she was unable to resist him.</i>
3	T D+2 D M (4)	D T (2)	T T (2)	D+2 D D M D D M (7)
	<i>At his insistance she was removing her clothes,</i>	<i>At his insistance,</i>	<i>At his insistance,</i>	<i>At his insistance she was removing her clothes and at such speed she was out of her blouse.</i>
	M M (2)	D D M D D M (6)	D D M M M D M (7)	
	<i>and at such speed.</i>	<i>she was removing her clothes and at such speed she was out of her blouse.</i>	<i>she was removing her clothes and at such speed she was out of her blouse.</i>	
4	D M (2)	D T M D M T D D D (9)	M (1)	D T M D D T D+1 M D D T M (12)
	<i>She was out of her blouse,</i>	<i>Now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it while he looked on impatiently,</i>	<i>Now,</i>	<i>Now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it while he looked on impatiently hands on hips.</i>
	D+2 M D D T D (6)		T M D D T D M T D (9)	
	<i>now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it,</i>		<i>she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it while he looked on impatiently,</i>	
	M T D (3)			
	<i>while he looked on impatiently,</i>			

	T M (2)	T M (2)	M M M (3)	
	<i>hands on hips.</i>	<i>hands on hips.</i>	<i>hands on hips.</i>	
5-7	M D+1 D (3)	M M D+1 D+1 T M (6)	M M D T T M (6)	M D+1 M D T M (6)
	<i>What strange power did he have over her.</i>	<i>What strange power did he have over her blackmail threats?</i>	<i>What strange power did he have over her blackmail threats?</i>	<i>What strange power did he have over her blackmail threats.</i>
	T (1)			
	<i>Blackmail?</i>			
	M (1)			
	<i>Threats?</i>			
8	T M M D T M D+4 T (8)	T T D T D+2 D T (7)	D M D D D+1 D T (7)	T M D+1 T D+2 D T (7)
	<i>Briony raised two hands to her face and stepped back a little was from the window.</i>	<i>Briony raised two hands to her face and stepped back a little was from the window.</i>	<i>Briony raised two hands to her face and stepped back a little was from the window.</i>	<i>Briony raised two hands to her face and stepped back a little was from the window.</i>
9	T M (2)	D T T D+1 D T M (7)	T T M (3)	T M (2)
	<i>She should shut her eyes,</i>	<i>She should shut her eyes she thought and spare herself the sight of her sister's shame,</i>	<i>She should shut her eyes,</i>	<i>She should shut her eyes,</i>
	M (1)		M (1)	M (1)
	<i>she thought,</i>		<i>she thought,</i>	<i>she thought,</i>
	D+1 D T M (4)		D+1 D T M (4)	T T D T M (5)
	<i>and spare herself the sight of her sister's shame.</i>		<i>and spare herself the sight of her sister's shame,</i>	<i>and spare herself the sight of her sister's shame,</i>
10	D D (2)	D D+4 D T (4)	D D D T (4)	D D+4 D T (4)
	<i>But that was impossible,</i>	<i>but that was impossible because there were further surprises.</i>	<i>but that was impossible because there were further surprises.</i>	<i>but that was impossible because there were further surprises.</i>
	D T (2)			
	<i>because there were further surprises.</i>			
11	D (1)	D (1)	D (1)	D (1)
	<i>Cecilia,</i>	<i>Cecilia,</i>	<i>Cecilia,</i>	<i>Cecilia,</i>
	D+4 T M (3)	D+4 T M (3)	D+1 D D (3)	D+4 D (2)
	<i>mercifully still in</i>	<i>mercifully still in</i>	<i>mercifully still in</i>	<i>mercifully still in</i>

	<i>her underwear,</i>	<i>her underwear,</i>	<i>her underwear,</i>	<i>her underwear,</i>
	T D M (3)	D+2 M (2)	D+2 M (2)	D+2 M (2)
	<i>was climbing into the pond,</i>	<i>was climbing into the pond,</i>	<i>was climbing into the pond,</i>	<i>was climbing into the pond,</i>
	T M D T (4)	T D+1 T (3)	T M D T (4)	T D+1 T (3)
	<i>was standing waist deep in the water,</i>	<i>was standing waist deep in the water,</i>	<i>was standing waist deep in the water,</i>	<i>was standing waist deep in the water,</i>
	D M (2)	D T D M (4)	D M M (3)	D T D M (4)
	<i>was pinching her nose –</i>	<i>was pinching her nose and then she was gone.</i>	<i>was pinching her nose and then,</i>	<i>was pinching her nose and then she was gone.</i>
	D M (2)		M (1)	
	<i>and then she was gone.</i>		<i>she was gone.</i>	
12	T (1)	D+1 D T (3)	T T D T M (5)	D+1 D T M (4)
	<i>There was only Robbie,</i>	<i>There was only Robbie and the clothes on the gravel,</i>	<i>There was only Robbie and the clothes on the gravel and,</i>	<i>There was only Robbie and the clothes on the gravel and,</i>
	D T (2)			
	<i>and the clothes on the gravel,</i>			
	M (1)	T T D D M (5)	M (1)	M (1)
	<i>and beyond,</i>	<i>and beyond the silent park and the distant blue hills.</i>	<i>beyond,</i>	<i>beyond,</i>
	T D T (3)		T M T M M (5)	D+2 D M (3)
	<i>the silent park and the distant,</i>		<i>the silent park and the distant blue hills.</i>	<i>the silent park and the distant blue hills.</i>
	M M (2)			
	<i>blue hills.</i>			

Как видно из таблицы, в оригинальном тексте преобладают короткие синтагмы, ритмически соответствующие коротким сложным ритмическим группам (состоящие в среднем из 1-4 простых ритмических групп). Благодаря регулярному чередованию коротких сложных ритмических групп, создается отрывистый ритм текста. Как и в случае с Сесилией, такой ритм помогает передать то, что события, в которые вовлечена Брайони, происходят крайне стремительно. Кроме того, именно отрывистый ритм дополняет звучащий образ самой героини: слушатель ощущает

эмоциональное напряжение, которое испытывает Брайони, чувствует, как лихорадочно работает ее воображение.

Стилистическая роль ритма особенно ярко проявляется при сравнении оригинала с экспериментальными вариантами, в которых длина отдельных сложных ритмических единиц существенно увеличена (см., например, вариант 5, №3, 4, 9, 10; вариант 7, №1, 3, 4 и др.). Чередование сложных ритмических групп различной длины создает переменный ритм текста, который придает звучанию больше размерности по сравнению с отрывистым ритмом оригинала.

В оригинальном тексте сложные ритмические группы состоят из простых ритмических единиц различной длины, однако, как правило, перед паузой оказываются именно короткие простые ритмические единицы – одно- или двудударные. Одним из самых ярких примеров этого является последнее предложение в абзаце: *There was only Robbie, and the clothes on the gravel, and beyond, the silent park and the distant, **blue hills***. Последняя сложная ритмическая группа (*blue hills*) состоит из двух одноударных единиц, что обусловлено пунктуацией текста – благодаря запятой, цветообозначение «blue» произносится со средним ровным тоном и становится отдельной простой ритмической единицей.

Писатель намеренно выделяет последние слова синтаксически, пунктуационно и, следовательно, ритмически. С одной стороны, это, как уже было сказано выше, отражает характер Брайони. Творчески развитая девочка даже в такой напряженной ситуации не может не отметить некоторые «поэтические» детали – например, «синие холмы». С другой стороны, с помощью своеобразного замедления ритма к концу абзаца (последнее предложение дробится писателем на 5 сложных ритмических групп) и его «утяжеления» (следующие сразу друг за другом две одноударные единицы в конце высказывания звучат весьма весомо) автор передает напряженное молчание, секундное оцепенение, которое овладевает героиней после того, как ее сестра ныряет в воду. Брайони сбита с толку и напугана. Она с нетерпением ждет того, чем закончится эта сцена, но ничего не происходит.

В некоторых экспериментальных текстах этот эффект несколько размыт, поскольку в них отсутствует запятая перед цветообозначением «blue». Так, например, в вариантах 5, 7, «blue» воспроизводится в соответствии с известным

«правилом трех слогов» [30; 70] – т.е. как фонетически ослабленный элемент. Оно не образует самостоятельной ступени в просодическом контуре, а продолжает предшествующее прилагательное «distant» на том же уровне. Кроме того, вместе с предшествующим ему прилагательным, «blue» становится частью дактилической простой ритмической единицы («distant blue»), лишаясь таким образом своей ритмической «самостоятельности» – и, соответственно, определенной доли стилистической выразительности, заложенной в тексте оригинала.

* * *

Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами текста позволяет сделать ряд выводов относительно звучащего образа Брайони.

- Прежде всего, стоит отметить, что образ героини складывается во многом за счет изображения ее несобственно-прямой речи. Участки текста, относящиеся к несобственно-прямой речи Брайони, где отражается то, как героиня воспринимает все происходящее в «сцене у фонтана», чаще всего будут особенно выделены в его звучащем варианте.

- В «лексическом ядре» рассмотренного текста преобладают те лексические единицы, которые наиболее ярко характеризуют натуру Брайони, ее внутреннее состояние, а также то, как она интерпретирует увиденное. Такие лексические единицы, как правило, помещаются автором в синтаксически сильную позицию до или после паузы и выделяются говорящим с помощью словесного ударения.

- Отразить в тексте несобственно-прямую речь героини писателю помогают также пунктуация и фразировка, которые сказываются и на звучании текста. Автор последовательно подчеркивает – синтаксически и пунктуационно – те участки текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи героини, благодаря чему они приобретают особую выразительность как в письменном тексте, так и в его устной интерпретации. Кроме того, с помощью фразировки и пунктуации в звучащем «портрете» героини выделяются определенные черты ее характера: богатое воображение и склонность к творчеству, любопытство, а также стремление домысливать, придумывать свое объяснение тому, что Брайони не может понять.

- Дробление текста на регулярно чередующиеся короткие сложные ритмические единицы создает отрывистый ритм, который отражает как эмоциональное напряжение, в котором пребывает героиня, так и большую скорость, с которой разворачиваются наблюдаемые ей события. Особые ритмические «акценты» также используются писателем для того, чтобы лучше передать некоторые черты характера Брайони.

В результате складывается определенный звучащий образ. В первую очередь, Брайони – будущая писательница, и при характеристике героини основное внимание уделяется именно этой грани ее натуры. Для Брайони мир наполнен художественными образами и сюжетами романов, а там, где девочке не хватает опыта для правильного понимания происходящего вокруг, ей на помощь приходит воображение. Именно поэтому Брайони довольно быстро распределяет роли в «сцене у фонтана» (Робби – классический злодей, Сесилия – его невинная жертва) и помещает происходящее в романтические «декорации» (молчаливый парк и синие холмы), домысливая за своих «героев» то, что они чувствуют и как действуют.

3.4. Выводы к Главе 3

Прагмафоностилистическое сопоставление различных письменных и устных вариантов текстов, выбранных для анализа из романа «Искушение», позволяет установить некоторые закономерности в отношении использования писателем ритмико-просодических средств для создания контрастных образов главных героинь через их несобственно-прямую речь.

Во-первых, отметим, что в каждом из проанализированных текстов можно выделить «лексическое ядро», составляющие которого тесно связаны с несобственно-прямой речью героини. Чаще всего это лексические единицы, которые обладают большим экспрессивным потенциалом и приобретают особое значение в контексте не только данного эпизода, но и романа в целом. Это, как правило, сказывается на их устной реализации. При переводе текста в устную форму они произносятся со словесным ударением.

Почти все такие лексические единицы помещены автором в синтаксически сильную позицию перед знаком препинания или после него, а значит – до или после

паузы при чтении текста вслух. Это позволяет писателю привлечь к данным словам и их последовательностям особое внимание читателя и слушателя и, следовательно, повлиять на то, как будет восприниматься звучащий образ той или иной героини.

Кроме того, составляющие «лексического ядра» в каждом из рассмотренных случаев могут быть тематически разделены. При этом для каждой из героинь характерно свое «наполнение» данных лексических групп. Так, с одной стороны, центральными для характеристики Сесилии оказываются те детали, на которые героиня обращает внимание. К ним относятся движения и жесты, а также предметы одежды и части тела героев. Таким образом достигается кинематографичность описания сцены: для слушающего, словно крупным планом при съемке на видеокамеру, высвечиваются определенные детали во внешности и поведении героев.

С другой стороны, в несобственно-прямой речи Сесилии отражается и ее эмоциональное состояние. Описывающие его слова, также можно отнести к «ключевым» для данного текста. Кроме того, некоторые лексические единицы, раскрывающие эмоциональное состояние Сесилии, усилены писателем с помощью повторения.

Что касается образа Брайони (в будущем – писательницы), то автор стремится передать «художественное» восприятие ею действительности. В центре внимания слушателя оказываются именно те детали, которые лучше всего отражают эту сторону характера героини. Так, в большинстве вариантов просодически выделенными оказываются слова, описывающие то, как Брайони воспринимает роли сестры и Робби в «сцене у фонтана»: Робби – источник агрессии, а Сесилия – его жертва. Кроме того, говорящими особо подчеркиваются лексические единицы, передающие испуг и смятение Брайони.

Во-вторых, писатель творчески использует фразировку текста для характеристики своих героинь и для создания их звучащих образов, так как при переводе текста из письменной формы в устную фразировка оказывает непосредственное влияние на такие параметры, как паузация и ритм.

Для характеристики Сесилии свойственно постоянное изменение «фокуса» наблюдения – некоторые детали освещены подробно, что подчеркивается более

дробным строением предложения, которое при устном прочтении будет делиться на несколько интонационных контуров. При этом ряд событий изображен как бы «общим планом» – с помощью протяженных синтагм, которым в устных вариантах соответствуют протяженные просодические контуры и сложные ритмические единицы. В звучащем образе Брайони с помощью фразировки подчеркнута ее детское любопытство, а также образное восприятие ею происходящего.

Поскольку оба текста посвящены описанию одного и того же события, с точки зрения их ритмико-синтаксической организации в них обнаруживается много общего. Так, например, автор – синтаксически и пунктуационно – последовательно выделяет элементы несобственно-прямой речи героинь (например, с помощью парцелляции и, в целом, дробного строения сложных предложений). Именно через несобственно-прямую речь раскрывается внутреннее состояние героинь, эмоциональное напряжение, которое они, по разным причинам, испытывают во время «сцены у фонтана». В аудиовариантах такие участки текста нередко подчеркиваются говорящим с помощью пауз и словесного ударения (а иногда – изменением качества голоса или участка диапазона).

Сказанным объясняется особая роль ритмической организации текста. Изображение обеих героинь характеризуется отрывистым ритмом, который помогает передать эмоциональный накал, а также высокую скорость, с которой разворачиваются события. Большинство сложных ритмических единиц оканчиваются короткой (трохеической или одноударной) простой ритмической единицей, что позволяет придать высказыванию большую «весомость» и даже категоричность, а также определенным образом расставить ритмические «акценты».

В-третьих, для создания звучащих образов героинь особенно важна пунктуация. Знаки препинания, используемые писателем, непосредственно влияют на просодию и ритм текста, тем самым позволяя автору определенным образом расставить акценты при создании звучащих образов противопоставленных героинь.

ГЛАВА 4. ПРАГМАФОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ ГЕРОЕВ РОМАНА ИЭНА МАКБЮЭНА «НА БЕРЕГУ»

4.1. Предварительные замечания

«На берегу» («On Chesil Beach») [144], десятый роман Иэна Макьюэна, был написан в 2007 г. Как и большинство зрелых произведений писателя, он был хорошо встречен критиками и даже вошел в шорт-лист Букеровской премии в 2007 г.

Этот небольшой роман посвящен описанию одного эпизода из жизни главных героев: первые несколько часов после их свадьбы, которые юные Флоренс Понтинг и Эдвард Мэйхью (обоим едва за двадцать) проводят в маленьком отеле на побережье Дорсета. Хотя основной фокус произведения составляют чувства и переживания новобрачных, из ряда ретроспективных эпизодов читатель узнает больше об их детстве и истории знакомства. Выясняется, что у молодых людей разное социальное происхождение и непохожие интересы: Флоренс, дочь богатого предпринимателя, находится в начале успешной музыкальной карьеры, а происходящий из семьи скромного школьного учителя Эдвард страстно увлечен историей. Однако это не мешает им полюбить друг друга и пожениться.

Флоренс и Эдвард, вступающие в брак в начале 1960-х гг., как кажется, являются одними из последних представителей уходящего времени, описанного самим автором следующим образом: «This was still the era – it would end later in that famous decade – when to be young was a social encumbrance, a mark of irrelevance, a faintly embarrassing condition for which marriage was the beginning of a cure»²⁶. Несложно заметить, что молодые люди во многом живут по старым канонам и еще не готовы к наступлению «свингующих шестидесятых» («the swinging sixties») – времени культурных и общественных революций, бурного развития молодежной культуры и снятия многих социальных табу. Они слишком закрепощены даже для того, чтобы обсуждать друг с другом свои переживания и страхи, связанные с началом супружеской жизни.

²⁶ «Это все еще была эпоха – она закончится к исходу того славного десятилетия, – когда молодость считалась социальным обременением, признаком несущественности, состоянием несколько неудобным, а женитьба – началом избавления от него». (Перевод В.П. Гольшева)

Возможно, именно поэтому уже в первые часы своего существования их брак дает трещину. Преследуемые своими страхами, комплексами и желаниями, Флоренс и Эдвард стараются скрыть их друг от друга, хотя в сложившейся ситуации, как кажется, им следует как раз откровенно их обсудить. Между влюбленными нарастает взаимное непонимание, которое выливается в крупную ссору, подталкивающую пару к скорому разводу. Об этом каждый будет сожалеть всю оставшуюся жизнь, но исправить ничего не сможет – и, как ни странно, даже не станет пытаться.

Подчеркнем, что и Флоренс, и Эдвард – герои рефлексии. Писатель особенно тщательно рисует манеру думать каждого из них. Неудивительно поэтому, что одним из ключевых приемов для создания образов главных героев в этом произведении служит их несобственно-прямая речь. Это позволяет автору сопоставлять и противопоставлять героев, их видение ситуации, что, в целом, не только создает художественную ткань произведения, но и наиболее полно характеризует каждого персонажа.

Отметим еще раз, что для целей настоящего исследования представляется особенно интересным проследить, какими просодическими характеристиками несобственно-прямая речь героев отличается от непосредственно авторского текста, а также выявить отличия по этим параметрам несобственно-прямой речи одного героя от другого. Кроме того, в исследовании предпринимается попытка выяснить, возможно ли рассматривать несобственно-прямую речь с точки зрения прагмафоностилистики для расширения стилистического раздела прагмалингвистического функционального стиля. Отметим особо, что данный роман представляет собой особую ценность для прагмафоностилистического исследования, так как его аудиоверсия записана самим автором.

4.2. Лексические, синтаксические и пунктуационные особенности письменного текста оригинала в прагмафоностилистическом ракурсе

Рассмотрим более подробно тексты, отобранные для анализа, с точки зрения того, какой объем звучания можно извлечь из письменного оригинала и как это влияет на постижение авторского замысла. Для решения этой задачи проанализируем те выразительные средства, которые используются писателем для создания контрастных звучащих образов главных героев – Флоренс и Эдварда.

Оба текста взяты из пятой части романа и описывают одну и ту же сцену в восприятии главных героев. В самом начале пятой части романа [144, стр. 139] читатель застаёт Флоренс, идущую вдоль берега моря. За несколько минут до этого она поссорилась с Эдвардом. В одно мгновение все страхи и переживания Флоренс вырвались наружу, и, не в силах выдержать этого, девушка убегает из номера, оставляя молодого мужа в недоумении и наедине с нарастающим чувством обиды. Чтобы хоть немного успокоиться и привести мысли в порядок, Флоренс решает прогуляться вдоль берега, но вскоре замечает фигуру мужа, медленно приближающегося к ней. Девушка с ужасом думает о том, какой разговор им предстоит, и понимает, что она к нему не готова. Кажется, героиня предчувствует, что от этой сцены на берегу будет зависеть ее дальнейшая судьба, как и участь их с Эдвардом брака.

Данный эпизод имеет особое значение с точки зрения общего контекста романа и, в то же время, представляет собой яркий образец того, как строится несобственно-прямая речь Флоренс, более полно раскрывая образ героини. Рассмотрим текст оригинала:

She watched him coming along the strand, his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle, sometimes appearing motionless, flickering and dissolving at its outlines, and at others suddenly closer, as though moved like a chess piece a few squares towards her. The last glow of daylight lay along the shore, and behind her, away to the east, there were points of light on Portland, and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town. She watched him, willing him to go slower, for she was guiltily afraid of him, and was desperate for more time to herself. Whatever conversation they were about to have, she dreaded it. As she understood it, there were no words to name what had happened, there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other. And to argue about it was even further beyond her imagining. There could be no discussion. She did not want to think about it, and she hoped he felt the same. But what else were they to talk about? Why else were they out here? The matter lay between them, as solid as a geographical feature, a mountain, a headland. Unnameable, unavoidable. And she was ashamed. The aftershock of her own behavior reverberated through her, and even seemed to sound in her ears. That

was why she had run so far along the beach, through the heavy shingle in her going-away shoes, to flee the room and all that had happened in it, and to escape herself. She had behaved abominably. Abominably. She let the clumsy, sociable word repeat itself in her thoughts several times. It was ultimately a forgiving term – she played tennis abominably, her sister played the piano abominably – and Florence knew that it masked rather than described her behaviour.

В смысловом плане текст распадается на две части: большая из них посвящена непосредственной передаче переживаний Флоренс, меньшая – описанию окружающего пейзажа, как бы перекликающегося с ее чувствами. Эмоции героини выражаются главным образом с помощью оценочных слов и словосочетаний («to dread», «desperate», «ashamed», «an aftershock», «abominably», «unnameable», «guiltily afraid»), которые помещаются писателем в синтаксически сильную позицию до или после знака препинания. Большой экспрессивный потенциал отобранных писателем лексических единиц, описывающих эмоциональное состояние героини, позволяет предположить, что они, скорее всего, будут выделяться в устной речи с помощью словесного ударения. Кроме того, благодаря своей сильной синтаксической позиции они, вероятнее всего, будут дополнительно подчеркнуты паузами.

Описывая окружающий героиню пейзаж, автор главным образом использует лексические единицы, передающие оттенки света: «an indigo stain», «darkening», «flickering and dissolving», «outlines», «last glow of daylight», «points of light», «dully», «a yellowish glow». При этом большинство из них находится в синтаксически сильной позиции. С помощью этих слов и словосочетаний автор рисует постоянно меняющуюся картину вечернего морского берега, слабо освещаемого заходящим солнцем. Именно такой «фон» как нельзя лучше гармонирует с внутренними ощущениями героини: она запуталась в собственных чувствах и мыслях, и теперь для нее неясно, чего следует ждать в будущем. Можно сказать, что с помощью описания пейзажа автор дополняет образ Флоренс, раскрывая его более полно. В связи с этим можно с уверенностью предположить, что указанные выше лексические единицы могут выделяться в устном варианте текста с помощью словесного ударения и паузации.

Особая выразительность звучания текста «подсказана» также его синтаксическим построением – и, следовательно, своеобразием ритмического рисунка. В тексте преобладают короткие сложные ритмические единицы, состоящие из 1–4 простых ритмических единиц. С одной стороны, такой ритм способствует передаче внутреннего состояния героини: одно ощущение сменяется другим, и тем сложнее становится подобрать слова, чтобы описать его. С другой стороны, благодаря этому значительное количество слов оказывается в синтаксически сильной позиции перед паузой или после нее. Как правило, это и есть те «ключевые» слова, о которых было сказано выше. Поэтому во внутренней речи читателя, а также при переводе текста из письменной формы в устную, будет выделяться описание внутреннего состояния героини, вызывая стремление понять мотивы ее поведения и поступков.

Кроме того, оригинальный текст отличает особая фразировка. Автор употребляет бессоюзные пунктуированные последовательности однородных членов предложения («*a geographical feature, a mountain, a headland*»), а также синтаксически и лексически параллельных конструкций («*...there were no words..., there existed no shared language...*»). Они приобретают особое значение с точки зрения звучания, показывая растерянность и отчаяние героини, и, безусловно, привлекают внимание читающего, выделяясь в его внутренней речи. Это дает основания полагать, что при устном прочтении оригинала данные участки текста могут «привлекать» словесные ударения, а также другие модификации основных просодических параметров.

Звучащий образ героини поддерживается, помимо прочего, как парентетическими внесениями в сдвоенных типе («*– she played tennis abominably, her sister played the piano abominably –*»), так и риторическими вопросами, где настойчиво повторяется слово «else» («*But what else were they to talk about? Why else were they out here?*»). В просодическом плане они «разбивают» текст, поскольку, как было установлено предшествующими исследованиями [32; 49; 65], парентетическое внесение, как правило, смещается в низкий участок диапазона, темп речи при его произнесении ускоряется, а риторические вопросы нередко изобилуют различными

разновидностями словесного ударения и, произнося их, говорящий может намеренно менять участок диапазона или качество голоса.

Для создания образа Флоренс автор также прибегает к парцелляции (так, например, слова «*Unnameable, unavoidable*» выделены в отдельное предложение, что позволяет воспринимать их как мысли самой героини, прорывающиеся сквозь авторскую речь; при этом «unnameable» является «авторским», образованным по абсолютно продуктивной словообразовательной модели с помощью суффикса «-able») и некоторым другим приемам, о которых более подробно будет сказано ниже.

Для анализа несобственно-прямой речи второго героя был также выбран текст из части 5 – заключительный абзац романа [144, стр. 165-166]. Перед нами описание той же сцены, но уже в восприятии Эдварда. От событий, произошедших на берегу, героя теперь отделяют многие годы. За его плечами осталась большая часть жизни. Читатель узнает, Эдвард пережил еще один развод и встречает старость в одиночестве. На склоне лет герой все чаще мысленно возвращается к тому вечеру, когда они с Флоренс приняли решение расстаться, и все чаще сожалеет об этом. Как это ни парадоксально, ему понадобились годы, чтобы понять: Флоренс – единственная женщина, которую он любил, и лишь неопытность и недопонимание помешали им быть счастливыми.

Рассмотрим текст оригинала:

When he thought of her, it rather amazed him, that he had let that girl with her violin go. Now, of course, he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant. All she had needed was the certainty of his love, and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them. Love and patience – if only he had had them both at once – would surely have seen them both through. And then what unborn children might have had their chances, what young girl with an Alice band might have become his loved familiar? This is how the entire course of a life can be changed – by doing nothing. On Chesil Beach he could have called out to Florence, he could have gone after her. He did not know, or would not have cared to know, that as she ran away from him, certain in her distress that she was about to lose him, she had never loved him more, or more hopelessly, and that the sound of his voice would have been a deliverance, and she would have turned back. Instead, he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk, watching her hurry

along the shore, the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, until she was a blurred, receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light.

Как и в предыдущем абзаце, здесь обнаруживается несколько лексико-тематических групп: характеристика чувств героя («amazed», «self-effacing», «irrelevant», «certainty of his love», «reassurance», «love and patience», «loved familiar», «never loved him more», «cold and righteous silence»); описание окружающего пейзажа («a blurred, receding point», «immense straight road of shingle», «gleaming», «pallid light»); а также выражение сожаления (*And then what unborn children **might have had** their chances, what young girl with an Alice band **might have become** his loved familiar? / On Chesil Beach he **could have called** out to Florence, he **could have gone** after her. He did not know, or **would not have cared** to know, that ...*).

Входящие в эти группы слова и словосочетания, вполне вероятно, будут выделяться словесным ударением в устной речи. Это объясняется не только значением этих слов и сочетаний с ними в общем контексте эпизода и романа, но и, с одной стороны, ингерентной коннотативностью («amazed», «cold silence»), а с другой – синтаксически сильной позицией перед паузой или после нее («certainty of his love», «love and patience», «amazed him», «his loved familiar», «hopelessly»). В результате внимание слушающего привлекается к основным мотивам повествования. Однако, в отличие от первого текста, здесь появляется нечто новое: подчеркивается временная дистанция между героем и теми событиями, которые он вспоминает, а также передается ощущение потери, упущенных возможностей, сожаления (что выражено, в основном, с помощью модальных глаголов: «could», «would», «might»).

Ритм данного текста в целом можно охарактеризовать как отрывистый с элементами переменного. Такой «рисунок» достигается, с одной стороны, за счет использования писателем коротких сложных ритмических групп (от 1 до 4 простых ритмических единиц), особенно тогда, когда непосредственно описываются чувства и воспоминания Эдварда (см. предложения № 7 и 8, где наблюдается следующий ритмический рисунок: [5] / [2] / [2] / [3] / [2] / [3] / [2] / [2] / [3] / [3]²⁷). С другой стороны, к концу абзаца сложные ритмические группы значительно удлиняются –

²⁷ В квадратных скобках указано количество простых ритмических единиц в составе сложной ритмической группы.

вплоть до 8 простых ритмических единиц, как в завершающем абзац (и весь роман) предложении: [1] / [6] / [4] / [7] / [2] / [8]. В данном случае с помощью ритма создается эффект постепенно растворяющегося в сумерках «убывающего пятнышка» («receding point») – через много лет Эдварду представляется лишь размытый образ идущей по берегу молодой женщины.

Фразировка текста также участвует в создании звучащего образа героя. Большая часть предложений в тексте разделена на короткие синтагмы, для чего используются различные синтаксические конструкции: парентетические внесения (*Love and patience – if only he had had them both at once – would surely have seen them both through.*), риторические вопросы (*And then what unborn children might have had their chances, what young girl with an Alice band might have become his loved familiar?*), части предложения, разделенные с помощью тире (*This is how the entire course of a life can be changed – by doing nothing*). Такая фразировка текста помогает писателю передать то, как развиваются мысли героя, какие чувства он испытывает, что в его воспоминаниях выходит на первый план, а что остается на периферии и т.п.

Нельзя не отметить, что фразировки рассмотренных текстов «перекликаются». Это можно объяснить тем, что оба героя показаны в момент осмысления одних и тех же событий. Безусловно, и для Флоренс, и для Эдварда данный эпизод – ссора на берегу – является ключевым в жизни, и поэтому неудивительно, что оба реагируют на события довольно эмоционально, что и передает фразировка текстов.

Итак, предварительный анализ письменного текста оригинала позволяет выделить ряд особенностей в изображении несобственно-прямой речи главных героев романа, на которые следует обратить внимание при дальнейшем прагмафоностилистическом сопоставлении оригинала с различными экспериментальными вариантами.

- Ритмико-просодические приемы, используемые автором романа для изображения героев, функционируют на нескольких языковых уровнях.

- В каждом тексте можно выделить «лексическое ядро», которое распадается на несколько тематических групп, позволяющих наглядно продемонстрировать различия в восприятии одного и того же события двумя героями. Многие входящие в группу «ключевых» слов лексические единицы являются ингерентно или адгерентно

коннотативными. Как правило, почти все они помещаются писателем в синтаксически сильную позицию. В совокупности это делает такие лексические единицы более заметными для читателя, а также – потенциально – для слушателя при переводе текста в устную форму. То, какие именно слова и словосочетания наделены писателем таким экспрессивным потенциалом, во многом определяет, как будет восприниматься образ героя читателем или слушателем.

- Для того, чтобы подчеркнуть особенности характера противопоставленных героев и, в то же время, описать некоторые сходства в их оценке описываемых событий, писатель также прибегает к различным приемам фразировки текста, что непосредственно влияет не только на зрительное восприятие текста читателем, но и на ритм, а значит, на то, какой звучащий образ будет создаваться в сознании слушателя.

4.3. Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами

4.3.1. Несобственно-прямая речь в изображении Флоренс Понтинг

Перейдем к рассмотрению результатов прагмафоностилистического сопоставления различных вариантов оригинального текста, посвященного Флоренс Понтинг. Всего было рассмотрено 7 экспериментальных вариантов:

1. **вариант 1** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный самим автором (отрывок из аудиокниги [149]);
2. **вариант 2** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);
3. **вариант 3** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 6);
4. **вариант 4** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 7);
5. **вариант 5** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);

6. **вариант 6** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 6);

7. **вариант 7** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 8).

* * *

Первый этап прагмафоностилистического сопоставления включает варианты 1-4. Так как данные экспериментальные варианты не имеют синтаксических и пунктуационных отличий, уделим основное внимание анализу того, какое воплощение в звучании получают одни и те же лексические единицы в речи различных участников эксперимента. В ходе первой части прагмафоностилистического анализа предпримем попытку выяснить, влияют ли отличия в устной интерпретации одного и того же письменного текста (если таковые имеются) на формирование и восприятие звучащего образа героини (Флоренс). Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Во-первых, сравним, как разными участниками эксперимента реализуются определенные просодические параметры. Для этого необходимо сопоставить то, какое просодическое воплощение получают слова и словосочетания из «лексического ядра» текста (см. выше) в речи говорящих. Чтобы более полно и наглядно проиллюстрировать обнаруженные сходства и различия в речи участников экспериментального сопоставления, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 13), составленную по тому же принципу, что и таблицы 1, 4, 7, 10 (см. стр. 55, 71, 96, 112). Как и в главе 3 лексические единицы дополнительно распределены по тематическим группам.

Таблица 13

№	Вариант 1	Вариант 2	Вариант 3	Вариант 4
<i>Слова, описывающие чувства героини</i>				
1	(no) words (ВНТ)	---	---	(no) words (ВНТ)
2	<u>no shared language</u> (ВП на первом ударном слоге,	<u>no shared language</u> (ВП на первом	<u>no shared language</u> (ВП на первом	<u>no shared language</u> (ВП на первом

	ВНТ на третьем ударном слоге)	ударном слоге)	ВНТ на третьем ударном слоге)	ВНТ на третьем ударном слоге)
3	<u>a mountain</u> (ВНТ)	---	<u>a mountain</u> (ВНТ)	---
4	<u>a headland</u> (ВНТ)	<u>a headland</u> (СНТ)	<u>a headland</u> (ВНТ)	<u>a headland</u> (СНТ)
5	<u>willing (him to go slower)</u> (ВНТ)	---	---	<u>willing (him to go slower)</u> (ВНТ)
6	<u>dreaded</u> (ВНТ)	<u>dreaded</u> (ВНТ)	<u>dreaded</u> (ВНТ)	<u>dreaded</u> (ВНТ)
7	<u>ashamed</u> (ВНТ, понижение громкости, понижение участка диапазона)	<u>ashamed</u> (ВНТ, понижение громкости)	<u>ashamed</u> (ВНТ)	<u>ashamed</u> (ВНТ)
8	<u>to escape herself</u> (ВНТ на обоих ударных слогах)	<u>to escape herself</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	<u>to escape herself</u> (ВНТ на втором ударном слоге)	<u>to escape herself</u> (ВНТ на втором ударном слоге)
9	---	<u>to flee</u> (ВНТ)	---	---
10	<u>desperate</u> (ВНТ)	<u>desperate</u> (ВНТ)	<u>desperate</u> (ВНТ)	<u>desperate</u> (ВНТ)
11	<u>unnamable</u> (ВНТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	---	---	<u>unnamable</u> (ВНТ)
12	<u>unavoidable</u> (ВНТ)	---	---	<u>unavoidable</u> (ВНТ)
13	---	---	<u>clumsy</u> (ВНТ)	---
14	<u>guiltily afraid</u> (ВНТ на обоих ударных слогах)	<u>guiltily afraid</u> (ВНТ на втором ударном слоге)	<u>guiltily afraid</u> (ВНТ на обоих ударных слогах)	<u>guiltily afraid</u> (СНТ на втором ударном слоге)
15	<u>abominably</u> (ВНТ на первом слоге, ВНТ на втором слоге, шепот)	<u>abominably</u> (ВНТ)	<u>abominably</u> (ВНТ)	<u>abominably</u> (ВНТ)
Слова, описывающие окружающий пейзаж				
16	<u>an indigo stain</u> (ВНТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>an indigo stain</u> (ВНТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>an indigo stain</u> (ВНТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>an indigo stain</u> (ВНТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)
17	<u>the darkening</u>	<u>the darkening</u>	<u>the darkening</u>	<u>the darkening</u>

	<u>shingle</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>shingle</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>shingle</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>shingle</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)
18	<u>outlines</u> (ВНТ)	---	<u>outlines</u> (СНТ)	<u>outlines</u> (СНТ)
19	<u>daylight</u> (ВНТ)	---	<u>daylight</u> (ВНТ)	---
20	<u>points of light</u> (ВНТ на втором ударном слоге)	---	---	---
21	<u>the cloud base</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	<u>the cloud base</u> (ВНТ на втором ударном слоге)	<u>the cloud base</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	<u>the cloud base</u> (ВНТ на первом ударном слоге)
22	<u>street lamps</u> (ВНТ на первом ударном слоге)	<u>street lamps</u> (СНТ на втором ударном слоге)	<u>street lamps</u> (ВП на первом ударном слоге)	<u>street lamps</u> (ВНТ на первом ударном слоге)
23	<u>reflected dully</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>reflected dully</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>reflected dully</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>reflected dully</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)
24	<u>motionless</u> (ВНТ)	<u>motionless</u> (ВНТ)	<u>motionless</u> (ВНТ)	<u>motionless</u> (СНТ)
25	<u>flickering</u> (ВНТ)	---	<u>flickering</u> (ВНТ)	---
26	<u>dissolving</u> (ВНТ)	---	<u>dissolving</u> (ВНТ)	---
27	<u>yellowish</u> (ВП)	<u>yellowish</u> (ВП)	<u>yellowish glow</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>yellowish glow</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)
28	<u>distant</u> (ВП)	<u>distant</u> (ВП)	---	<u>distant</u> (ВП)

Несмотря на определенные различия, в целом можно сказать, что в звучащих вариантах текста словесным ударением выделяются, в первую очередь, те лексические единицы, которые помогают передать внутреннее состояние героини. Это не только слова, непосредственно называющие чувства и эмоции, но и описание окружающего Флоренс пейзажа. Тусклый свет сумерек словно гармонирует со смятением и страхом героини. Это отражается и в ее звучащем образе, так как

благодаря своей сильной синтаксической позиции большинство из составляющих «лексического ядра» текста подчеркивается не только словесным ударением, но и с помощью пауз.

Тем не менее, экспериментальные прочтения несколько уступают авторскому в выразительности. Рассмотрим, например, следующее предложение: *The matter lay between them, as solid as a geographical feature, a mountain, a headland. Unnameable, unavoidable.* Оно выражает одну из ключевых идей текста: главной проблемой для Флоренс является то, что она не в силах обсудить свои страхи и переживания с мужем, и это становится непреодолимой преградой на пути к взаимопониманию между молодыми людьми. Концентрируя в «одной точке» сразу несколько рядов однородных членов предложения (второй из которых также может также служить примером паронимической аттракции), писатель добавляет этим словам выразительности. Слова «a mountain», «a headland», «unnameable», «unavoidable» в устном варианте текста самим автором выделяются с помощью словесного ударения (высокого нисходящего тона) и пауз.

Однако эти слова подчеркнуты далеко не во всех экспериментальных вариантах. Так, например, в вариантах 2, 3 словесным ударением не выделяются «unnameable», «unavoidable», а в вариантах 2, 4 – слово «a mountain». Кроме того, говорящие нередко пренебрегают паузами, произнося эту часть текста как единый контур (см., например, варианты 2, 3). В результате данные элементы текста воспринимаются как нейтральные перечисления.

Еще одним примером может служить следующее предложение: *Abominably.* Именно так определяет свое поведение сама Флоренс – ее поступок кажется ей «отвратительным». Чтобы показать, что эта часть текста принадлежит именно несобственно-прямой речи героини, писатель прибегает к всевозможным графическим средствам выразительности – слово составляет отдельное предложение и дополнительно выделено курсивом. Безусловно, это отражается и на устном варианте текста. Автор произносит «abominably» с высоким нисходящим тоном, а также переходит на шепот, что делает этот элемент несобственно-прямой речи героини особенно заметным в ее звучащем образе. Участники эксперимента также «реагируют» на выделенность слова в письменном тексте, однако все устные

варианты ограничиваются лишь словесным ударением (высоким нисходящим тоном) и паузой, никто из говорящих не изменяет качество голоса.

И все же, несмотря на различия в просодической организации авторского текста участниками эксперимента, нельзя не отметить, что рассмотренные звучащие варианты обнаруживают некоторые общие тенденции. Так, благодаря использованию словесных ударений, паузации, а также – иногда – изменениям качества голоса говорящих, в звучащем образе героини отчетливо выделяются определенные черты. Через несобственно-прямую речь Флоренс, а также описание окружающего ее пейзажа, исключительно точно отражающего ее эмоциональное состояние, писатель показывает, что девушка растеряна. Ее преследуют страхи и сомнения, и несмотря на любовь, которую она испытывает к Эдварду, она не в силах объяснить ему, что ее тревожит. Все, что она может сделать, это молчаливо корить себя за свое поведение и с ужасом ждать предстоящего ей разговора с мужем.

* * *

Перейдем ко второй части анализа, которая состоит в прагмафоностилистическом сопоставлении вариантов 5-7 с текстом оригинала (вариант 1). Данные экспериментальные варианты существенно отличаются в своем синтаксическом строении и пунктуационном оформлении, так как каждому из участников эксперимента было предложено самому расставить знаки препинания в тексте (см. описание эксперимента выше). В связи с этим представляется необходимым выяснить, каким образом изменения в синтаксической структуре текста, а также в расстановке знаков препинания в нем, влияют на звучащий образ героини. Кроме того, можно с уверенностью предположить, что сопоставление оригинала с текстами с экспериментально измененной пунктуацией поможет лучше понять и оценить ритмико-просодические свойства авторского текста. Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Представляется необходимым начать с сопоставления фразировки в различных вариантах текста, при этом уделяя особое внимание отличиям в пунктуации. Для того, чтобы обсуждение результатов было более наглядным, приведем

сопоставительную таблицу (см. таблицу 14), составленную по тому же принципу, что и таблицы 2, 5, 8, 10 (см. стр. 59, 74, 100, 112).

Таблица 14

№	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	<i>... and at others suddenly closer, as though moved like a chess piece. A few squares towards her, the last glow of daylight lay along the shore and behind her, away to the east, there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town.</i>	<i>...and at others, suddenly closer as though moved like a chess piece a few squares towards her. The last glow of daylight lay along the shore, and behind her away to the east there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town.</i>	<i>...and at others suddenly closer as though moved like a chess piece a few squares towards her. The last glow of daylight lay along the shore and behind her, away to the east, there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town.</i>
2	<i>She watched him, willing him to go slower, for she was guiltily afraid of him and was desperate for more time to herself.</i>	<i>She watched him, willing him to go slower, for she was guiltily afraid of him and was desperate for more time to herself.</i>	<i>She watched him, willing him to go slower, for she was guiltily afraid of him and was desperate for more time to herself.</i>
3	<i>Whatever conversation they were about to have, she dreaded it.</i>	<i>Whatever conversation they were about to have, she dreaded it.</i>	<i>Whatever conversation they were about to have she dreaded it!</i>
4	<i>... there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other, and to argue about it was even further beyond her imagining.</i>	<i>There existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other, and to argue about it was even further beyond her imagining.</i>	<i>... there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other, and to argue about it was even further beyond her imagining.</i>
5	<i>There could be no discussion, she did not want to think about it and she hoped he felt the same.</i>	<i>There could be no discussion; she did not want to think about it and she hoped he felt the same.</i>	<i>There could be no discussion. She did not want to think about it and she hoped he felt the same, ...</i>
6	<i>But what else were they to talk about, why else were they out here?</i>	<i>But what else were they to talk about? Why else were they out here?</i>	<i>... but what else were they to talk about? Why else were they out here?</i>
7	<i>The matter lay between them as solid as a geographical feature, a mountain, a headland, unnameable, unavoidable and she was</i>	<i>The matter lay between them as solid as a geographical feature; a mountain, a headland – unnamable, unavoidable – and she was ashamed...</i>	<i>The matter lay between them as solid as a geographical feature; a mountain, a headland. Unnameable, unavoidable and she was ashamed.</i>

	<i>ashamed.</i>		
8	<i>The aftershock of her own behavior reverberated through her__and even seemed to sound in her ears.</i>	<i>... the aftershock of her own behavior₂ reverberated through her__and even seemed to sound in her ears.</i>	<i>The aftershock of her own behaviour reverberated through her__and even seemed to sound in her ears.</i>
9	<i>That was why she had run so far along the beach__through the heavy shingle in her going-away shoes₂ to flee the room and all that had happened in it__and to escape herself.</i>	<i>That was why she had run so far along the beach through the heavy shingle in her going-away shoes__to flee the room and all that had happened in it₂ and to escape herself.</i>	<i>That was why she had run so far along the beach₂ through the heavy shingle₂ in her going-away shoes₂ to flee the room and all that had happened in it__and to escape herself.</i>
10	<i>She had behaved abominably. <u>Abominably</u> - she let the clumsy sociable word repeat itself in her thoughts several times.</i>	<i>She had behaved abominably. («Abominably» не повторяется второй раз.)</i>	<i>She had behaved abominably! Abominably!</i>
11	<i>It was ultimately a forgiving term₂. She played tennis abominably, her sister played the piano abominably₂ and Florence knew that it masked rather than described her behaviour.</i>	<i>It was ultimately a forgiving term__she played tennis abominably, her sister played the piano abominably__and Florence knew that it masked rather than described her behaviour.</i>	<i>It was ultimately a forgiving term₂; she played tennis abominably₂; her sister played the piano abominably and Florence knew that it masked₂ rather than described₂ her behaviour.</i>

Рассмотрим различия во фразировке и пунктуационном оформлении экспериментальных вариантов текста, а также сравним их с оригиналом.

Нередко из-за экспериментальных изменений в расстановке знаков препинания и фразировке текста некоторые участки оригинала, изначально наделенные писателем особой выразительностью, теряют в своей экспрессивности. Проиллюстрируем это несколькими примерами.

Пример №2, 8. (Оригинал: *She watched him, willing him to go slower, for she was guiltily afraid of him₂ and was desperate for more time to herself. / The aftershock of her own behavior reverberated through her₂ and even seemed to sound in her ears.*)

В авторском тексте знаки препинания делят предложения на относительно короткие синтагмы, в результате чего большое количество слов оказывается в синтаксически сильной позиции, т.е. до или после паузы в устной речи (например, “watched”, “willing”, “slower”, “afraid”, “desperate”). Это позволяет подчеркнуть в

звучащем образе героини то, что она чувствует, как пытается отыскать выход из сложившейся ситуации или хотя бы найти объяснение случившемуся.

В некоторых экспериментальных версиях данных предложений количество знаков препинания либо существенно сокращено (см. варианты 5-7, №2), либо они отсутствуют полностью (см. варианты 5, 7, №8). Такие предложения произносятся говорящими как практически непрерывные контуры (иногда можно встретить паузы минимальной длины), в результате чего в сильной позиции оказывается гораздо меньше лексических единиц (“watched”, “willing”, “slower”), и они не так явно привлекают внимание слушающего.

Пример №9. (Оригинал: *That was why she had run so far along the beach, through the heavy shingle in her going-away shoes, to flee the room and all that had happened in it, and to escape herself.*)

В авторском тексте предложение состоит из четырех синтагм, а экспериментальные варианты предлагают разнообразные способы «разделения» данного высказывания. Так, например, в варианте 5 количество синтагм сокращается до двух (см. вариант 5, №9). Такая расстановка знаков препинания не изменяет смысл высказывания, но, как и в описанном выше случае, здесь утрачивается определенная выразительность. Из-за большого числа пауз при устном прочтении оригинала особо подчеркивается несколько деталей. Слушатель отмечает, что Флоренс невероятно тяжело идти по гальке в свадебных туфлях («*through the heavy shingle in her going-away shoes*»), и что изначально это явно не входило в ее планы. Но смятение от того, что произошло в номере, настолько велико, что у девушки возникает желание как можно дальше убежать оттуда (*to flee the room and all that had happened in it*) и, как кажется, этим освободить себя от ответственности (*and to escape herself*). В экспериментальном варианте, из-за сокращения числа знаков препинания, эти детали не акцентируются.

В варианте 6 аналогичное предложение состоит из трех синтагм, при этом первая и вторая из них разделены тире, которое ярче, чем запятая, указывает на причинно-следственную связь между происходящими событиями.

А в варианте 7 количество синтагм еще больше – их четыре, как и в авторском тексте. Однако их «границы» находятся в других местах (см. вариант 7, №8). За счет

того, что появляется запятая (и, следовательно, пауза в устной речи) после слов «shingle» и «shoes», изображение с трудом идущей по гальке героини практически визуализируется. Кроме того, говорящий подчеркивает это, используя один и тот же интонационный контур для обеих синтагм – высокий ровный тон на первом ударном слоге и низкий восходящий тон на последнем ударном слоге.

Однако синтагма «*and to escape herself*» в варианте 6 примыкает к предшествующей, что делает ее звучание менее обособленным (соответствующий интонационный контур отделяется от предыдущей части высказывания минимально короткой паузой). Это сказывается и на общем звучащем образе героини. Можно сказать, что согласно оригинальной фразировке и пунктуации, Флоренс не сразу может признаться себе в том, что убегает она не столько от произошедшего в номере, сколько от собственной ответственности за это. Экспериментальное построение предложения подсказывает несколько иную интерпретацию, позволяя предположить, что в данном случае героиня сразу понимает все мотивы своего поведения.

В результате экспериментальных изменений более «тяжелые» знаки препинания могут заменяться на более «легкие». Поясним сказанное на некоторых примерах.

Пример №4, 5. (Оригинал: ... *there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other. And to argue about it was even further beyond her imagining. / There could be no discussion. She did not want to think about it, and she hoped he felt the same.*)

Точки в оригинальном тексте заменяются либо запятыми (см. варианты 5-7, №4, вариант 5, №5), либо точкой с запятой (см. вариант 6, №5). В первую очередь, конечно, это сказывается на сокращении длительности пауз между частями высказывания. Кроме того, в просодическом плане точка помогает передать завершенность высказывания: последний ударный слог перед точкой произносится с низким ровным тоном или с низким нисходящим тоном (см. вариант 1). Для слушателя становится понятно, насколько категорично настроена героиня – случившееся невозможно описать и, более того, это даже не следует обсуждать. В экспериментальных вариантах завершенность заменяется незавершенностью, и части

высказывания звучат менее независимо друг от друга, в результате чего «категоричность» позиции Флоренс несколько смягчается.

Для создания образа Флоренс писатель также прибегает к парцелляции. Именно этот прием играет важную роль в построении несобственно-прямой речи героини.

Пример №7. (Оригинал: *The matter lay between them, as solid as a geographical feature, a mountain, a headland. Unnameable, unavoidable. And she was ashamed.*)

Данный участок текста является одним из самых ярких примеров использования несобственно-прямой речи Флоренс в тексте для создания ее звучащего образа. В нем присутствует и основной лейтмотив романа: неспособность высказаться, которая роковым образом приводит к расставанию главных героев. Самой Флоренс крайне тяжело придать своим мыслям и чувствам словесную форму. Это подчеркивается писателем с помощью ряда однородных членов предложения: *The matter lay between them, as solid as a geographical feature, a mountain, a headland.* В устном варианте текста (вариант 1) это отражается, во-первых, в последовательном разделении слов «a feature», «a mountain», «a headland» с помощью пауз средней длины. Кроме того, в авторском прочтении с помощью словесного ударения дополнительно выделяются все элементы этой последовательности (см. рис. 7, на котором представлены результаты инструментального анализа).

Этот эффект усилен писателем за счет последующего предложения, в котором использован прием парцелляции: *Unnameable, unavoidable.* Эти слова выделены в отдельное предложение, что позволяет воспринимать их, наряду с предшествующим высказыванием, как мысли самой героини. Показательно, что, как и в авторском устном прочтении (вариант 1), так и в некоторых экспериментальных звучащих вариантах (см. варианты 4, 7) они выделяются паузами и словесным ударением.

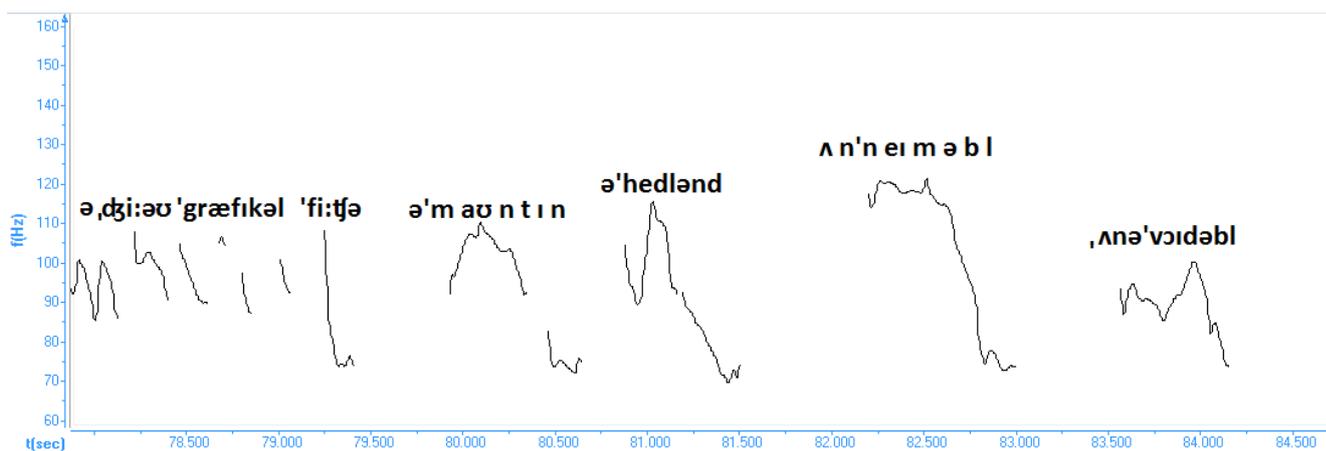


Рис. 7. Интонограмма фрагмента «...a geographical feature, a mountain, a headland. Unnamable, unavoidable». (вариант 1)

Однако в варианте 6 слова «unnamable, unavoidable» были восприняты участником эксперимента как парентетическое внесение и заключены в двойные тире (см. вариант 6, №7). И хотя, воспроизводя этот отрезок текста в устной речи, говорящий не перемещается в более низкий участок диапазона и не ускоряет темп речи, одновременно понижая громкость, – что характерно для просодии парентетических внесений – все же данная информация не представляется им как особенно важная для слушателя. Так, слова «unnamable, unavoidable» не выделяются словесным ударением, а произносятся с ровным высоким тоном и низким нисходящим тоном соответственно. В результате слушающим это воспринимается как нейтральное замечание, сделанное со стороны, а не как мысли самой героини.

Пример №10. (Оригинал: *She had behaved abominably. Abominably. She let the clumsy, sociable word repeat itself in her thoughts several times.*)

После долгих попыток отыскать подходящее выражение для того, что произошло, Флоренс находит нужное слово – «abominably». То, что это заключение сделано самой героиней, подчеркивается писателем с помощью парцелляции, а также дополнительного графического выделения слова. «Abominably» составляет отдельное предложение и в оригинальном тексте выделено курсивом. В устной интерпретации автор произносит его с высоким нисходящим тоном, меняя при этом качество голоса и переходя на шепот. Кроме того, слово обрамляют длительные паузы. Все это делает его выделенным в звучащем образе героини – это своеобразный приговор, который она сама себе выносит.

В некоторых экспериментальных текстах выразительность даже усилена. Так, например, в варианте 7 парцеллированное предложение (как и предшествующее ему) завершает не точка, а более экспрессивный восклицательный знак, что заставляет говорящего несколько увеличить громкость при произнесении «abominably».

Однако есть и такие экспериментальные варианты, в которых слово несколько теряет в своей экспрессивности²⁸. Например, в варианте 5 оно становится частью более протяженного предложения и отделяется с помощью тире. Пауза после «abominably» становится существенно короче, а само высказывание звучит из-за этого менее независимо.

Для создания звучащего образа Флоренс, помимо прочего, крайне важен ритм текста. Приведем еще одну сопоставительную таблицу (см. таблицу 15), составленную по аналогии с таблицами 3, 6, 9, 12 (см. стр. 65, 78, 105, 122), для того, чтобы более подробно рассмотреть особенности ритма текста, посвященного Флоренс.

Таблица 15

№	Вариант 1	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	T D T M (4)	T D+2 M (3)	T D+2 M (3)	T D+2 M (3)
	<i>She watched him coming along the strand,</i>			
	T T M D D+1 D T (7)	T T D D D+1 D T (7)	D+1 D D D+1 D T (6)	T T D D D+1 D T (7)
	<i>his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle,</i>	<i>his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle,</i>	<i>his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle,</i>	<i>his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle,</i>
	D+2 D (2)	D+2 D (2)	D+2 D (2)	D+2 D (2)
	<i>sometimes appearing motionless,</i>	<i>sometimes appearing motionless,</i>	<i>sometimes appearing motionless,</i>	<i>sometimes appearing motionless,</i>

²⁸ Отметим, что один из участников эксперимента (см. вариант 6) решил вовсе отказаться от повторения слова «abominably». Внося собственные изменения в авторский текст, он опустил парцеллированное предложение в своем варианте экспериментальной пунктуации.

	D+2 D+1 M M (4)	D+2 D+1 T (3)	D+2 D+1 D+1 T (4)	D+2 D+1 T T D D+1 D D M T T (11)
	<i>flickering and dissolving at its outlines,</i>	<i>flickering and dissolving at its outlines,</i>	<i>flickering and dissolving at its outlines and at others,</i>	<i>flickering and dissolving at its outlines and at others suddenly closer as though moved like a chess piece a few squares towards her.</i>
	T D T (3)	T D T (3)	D D+1 D D M T T (7)	
	<i>and at others suddenly closer,</i>	<i>and at others suddenly closer,</i>	<i>suddenly closer as though moved like a chess piece a few squares towards her.</i>	
	D D M T T (5)	D T (2)		
	<i>as though moved like a chess piece a few squares towards her.</i>	<i>as though moved like a chess piece.</i>		
		M T T (3)		
		<i>A few squares towards her,</i>		
2	M T T D+1 M (5)	D T D+1 M T (5)	M T T D+1 M (5)	M T M M D+1 M T (7)
	<i>The last glow of daylight lay along the shore,</i>	<i>the last glow of daylight lay along the shore and behind her,</i>	<i>The last glow of daylight lay along the shore,</i>	<i>The last glow of daylight lay along the shore and behind her,</i>
	M M (2)		D D D T T T D D+2 D T D+1 T T M (14)	
	<i>and behind her,</i>		<i>and behind her away to the east there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town.</i>	
	D M (2)	D+1 (1)		D M (2)
	<i>away to the east,</i>	<i>away to the east,</i>		<i>away to the east,</i>
	T T T (3)	T T D+1 M T T T D T D+1 T M (12)		T T D+1 M T T D D T D+1 T M (12)
	<i>there were points of light on Portland,</i>	<i>there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of</i>		<i>there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of</i>
	D T D D T D+1 T M (8)			

	<i>and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town.</i>	<i>street lamps from a distant town.</i>		<i>street lamps from a distant town.</i>
3	T (1)	T (1)	T (1)	T (1)
	<i>She watched him,</i>	<i>She watched him,</i>	<i>She watched him,</i>	<i>She watched him,</i>
	D+2 T (2)	D+2 T (2)	D+2 T (2)	D+2 T (2)
	<i>willing him to go slower,</i>	<i>willing him to go slower,</i>	<i>willing him to go slower,</i>	<i>willing him to go slower,</i>
	D+1 D (2)	D+1 D+2 D+2 D M (5)	D+1 D+2 D+1 M D M (6)	D+1 D D+1 M D M (6)
	<i>for she was guiltily afraid of him,</i>	<i>for she was guiltily afraid of him and was desperate for more time to herself.</i>	<i>for she was guiltily afraid of him and was desperate for more time to herself.</i>	<i>for she was guiltily afraid of him and was desperate for more time to herself.</i>
	D+1 M D M (4)			
<i>and was desperate for more time to herself.</i>				
4	T T D+2 T M (5)	T T D+2 T M (5)	T T D+2 T M (5)	T T D+2 T T D (6)
	<i>Whatever conversation they were about to have,</i>	<i>Whatever conversation they were about to have,</i>	<i>Whatever conversation they were about to have,</i>	<i>Whatever conversation they were about to have she dreaded it!</i>
	M D (2)	D (1)	D (1)	
	<i>she dreaded it.</i>	<i>she dreaded it.</i>	<i>she dreaded it.</i>	
5	D T (2)	D+1 T (2)	D+1 D+1 M T D T (6)	M M (2)
	<i>As she understood it,</i>	<i>As she understood it,</i>	<i>As she understood it there were no words to name what had happened.</i>	<i>As she understood it,</i>
	M T D T (4)	D D T (3)		M T D T (4)
	<i>there were no words to name what had happened,</i>	<i>there were no words to name what had happened,</i>		<i>there were no words to name what had happened,</i>
	T M M D+1 M M D+1 D D T (10)	T T T T D+1 D D T (8)	T T D+1 T D+1 D D T (8)	T M M T M M D+1 D D T (10)
<i>there existed no shared language in which two sane adults could describe such events</i>	<i>there existed no shared language in which two sane adults could describe such events</i>	<i>There existed no shared language in which two sane adults could describe such events</i>	<i>there existed no shared language in which two sane adults could describe such events</i>	

	<i>to each other.</i>	<i>to each other,</i>	<i>to each other,</i>	<i>to each other,</i>
6	D D+2 D+3 D (4)	D+1 D+1 D+3 D (4)	D+3 T D D D (5)	D+3 T D D D (5)
	<i>And to argue about it was even further beyond her imagining.</i>	<i>and to argue about it was even further beyond her imagining.</i>	<i>and to argue about it was even further beyond her imagining.</i>	<i>and to argue about it was even further beyond her imagining.</i>
7	T T T (3)	T T (2)	T T (2)	T T (2)
	<i>There could be no discussion.</i>	<i>There could be no discussion,</i>	<i>There could be no discussion;</i>	<i>There could be no discussion.</i>
8	T T D+1 (3)	D T D+1 T T M (6)	D T D+1 T T M (6)	D T D+1 T T M (6)
	<i>She did not want to think about it,</i>	<i>she did not want to think about it and she hoped he felt the same.</i>	<i>she did not want to think about it and she hoped he felt the same.</i>	<i>she did not want to think about it and she hoped he felt the same,</i>
	T T M (3)			
<i>and she hoped he felt the same.</i>				
9	M D+1 D (3)	D+1 D (2)	D+1 D (2)	D+1 T M (3)
	<i>But what else were they to talk about?</i>	<i>But what else were they to talk about,</i>	<i>But what else were they to talk about?</i>	<i>but what else were they to talk about?</i>
10	D+1 T (2)	D+1 T (2)	D T (2)	M D T (3)
	<i>Why else were they out here?</i>	<i>why else were they out here?</i>	<i>Why else were they out here?</i>	<i>Why else were they out here?</i>
11	T T T (3)	D+1 D D+1 T D T (6)	T T D D+1 T D T (7)	T T D D+1 T D T (7)
	<i>The matter lay between them,</i>	<i>The matter lay between them as solid as a geographical feature,</i>	<i>The matter lay between them as solid as a geographical feature:</i>	<i>The matter lay between them as solid as a geographical feature;</i>
	D+1 T D T (4)			
	<i>as solid as a geographical feature,</i>			
	T (1)	T (1)	T (1)	T (1)
	<i>a mountain,</i>	<i>a mountain,</i>	<i>a mountain,</i>	<i>a mountain,</i>
	T (1)	T (1)	T (1)	T (1)
<i>a headland.</i>	<i>a headland,</i>	<i>a headland –</i>	<i>a headland.</i>	
12	M D (2)	D (1)	D (1)	D (1)
	<i>Unnamable,</i>	<i>unnamable,</i>	<i>unnamable,</i>	<i>Unnamable,</i>
	D (1)	D D M (3)	D (1)	D+1 D M (3)

	<i>unavoidable.</i>	<i>unavoidable and she was ashamed.</i>	<i>unavoidable –</i>	<i>unavoidable and she was ashamed.</i>
13	D M (2)		D D D+2 T T (5)	
	<i>And she was ashamed.</i>		<i>and she was ashamed of the aftershock of her own behaviour,</i>	
14	D+2 T D D+2 M (5)	T D T D D+1 T D+1 D M (9)	D+1 T T T D M (6)	T D T D D+1 T T T D M (10)
	<i>The aftershock of her own behaviour reverberated through her,</i>	<i>The aftershock of her own behaviour reverberated through her and even seemed to sound in her ears.</i>	<i>reverberated through her and even seemed to sound in her ears.</i>	<i>The aftershock of her own behaviour reverberated through her and even seemed to sound in her ears.</i>
	T T T M M (5)			
	<i>and even seemed to sound in her ears.</i>			
15	T D T D+1 M (5)	D+2 T D+1 D T D+1 D+1 M (8)	T D T T T D T D+1 D M M (11)	T D T D+1 M (5)
	<i>That was why she had run so far along the beach,</i>	<i>That was why she had run so far along the beach through the heavy shingle in her going-away shoes,</i>	<i>That was why she had run so far along the beach through the heavy shingle in her going-away shoes –</i>	<i>That was why she had run so far along the beach,</i>
	T D+1 D T (4)			T T (2)
	<i>through the heavy shingle in her going-away shoes,</i>			<i>through the heavy shingle,</i>
	T T D D+1 (4)	D+1 D D D+1 T M (6)	T T D D+1 (4)	D T (2)
	<i>to flee the room and all that had happened in it,</i>	<i>to flee the room and all that had happened in it and to escape herself.</i>	<i>to flee the room and all that had happened in it,</i>	<i>in her going-away shoes,</i>
	T M (2)		T M (2)	T M D D+1 T M (6)
<i>and to escape herself.</i>		<i>and to escape herself.</i>	<i>to flee the room and all that had happened in it and to escape herself.</i>	
16	T D+1 (2)	T T D+1 (3)	T D+1 (2)	T D+1 (2)
	<i>She had behaved abominably.</i>	<i>She had behaved abominably.</i>	<i>She had behaved abominably.</i>	<i>She had behaved abominably!</i>
17	M D+1 (2)	D+1 (1)		D+1 (1)
	<i>Abominably.</i>	<i>Abominably –</i>		<i>Abominably!</i>

18	TT (2)	TDTTDDMD M (8)	TDTD+2MD M (7)	TT (2)
	<i>She let the clumsy,</i>	<i>She let the clumsy sociable word repeat itself in her thought several times.</i>	<i>She let the clumsy sociable word repeat itself in her thought several times.</i>	<i>She let the clumsy,</i>
	DTD+2MDM (6)			DTD+2MDM (6)
	<i>sociable word repeat itself in her thought several times.</i>			<i>sociable word repeat itself in her thought several times.</i>
19	MD+3TM (4)	D+3D (2)	D+3TM (3)	D+3TM (3)
	<i>It was ultimately a forgiving term –</i>	<i>It was ultimately a forgiving term.</i>	<i>It was ultimately a forgiving term –</i>	<i>It was ultimately a forgiving term:</i>
	MDD+1 (3)	MDD+1 (3)	DD+1 (2)	MDD+1 (3)
	<i>she played tennis abominably,</i>	<i>She played tennis abominably,</i>	<i>she played tennis abominably,</i>	<i>she played tennis abominably;</i>
	TTDD+1 (4)	TTDD+1 (4)	TTDD+1 (4)	TTDD+1TM M (7)
	<i>her sister played the piano abominably –</i>	<i>her sister played the piano abominably,</i>	<i>her sister played the piano abominably –</i>	<i>her sister played the piano abominably and Florence knew that it masked,</i>
	TDMD+1DT (6)	TDMD+1DT (6)	TDMD+1DT (6)	D+1M (2)
<i>and Florence knew that it masked rather than described her behaviour.</i>	<i>and Florence knew that it masked rather than described her behaviour.</i>	<i>and Florence knew that it masked rather than described her behaviour.</i>	<i>rather than described,</i>	
			T (1)	
			<i>her behaviour.</i>	

Ритм оригинала хорошо проявляется в сопоставлении с экспериментально разработанными вариантами. Ритм последних в некоторых участках текста становится переменным, так как длина ряда синтагм увеличена по сравнению с оригиналом (см., например, вариант 5, №2, 11, 14, 18). В оригинале же в целом преобладают короткие сложные ритмические группы, состоящие из 1–4 простых ритмических единиц. Это создает отрывистый ритм, особенно в тех участках текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи Флоренс. Как уже было сказано выше, такой ритм способствует передаче внутреннего состояния героини, ее смятение и лихорадочные попытки найти объяснение тому, что с ней произошло.

Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами текста позволяет сделать ряд выводов относительно звучащего образа Флоренс.

- Образ героини складывается во многом за счет изображения ее несобственно-прямой речи. Именно те участки текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи Флоренс, отражают то, как героиня переживает ссору с мужем, какое объяснение дает произошедшему, какие чувства испытывает. Именно эти участки текста чаще всего будут выделяться в его устном прочтении.

- В «лексическом ядре» рассмотренного текста преобладают те лексические единицы, которые наиболее ярко характеризуют внутреннее состояние Флоренс, а также детали окружающего ее вечернего морского пейзажа, гармонирующего с ее настроением. Такие лексические единицы, как правило, помещаются автором в синтаксически сильную позицию до или после паузы и выделяются в устной речи с помощью словесного ударения.

- Отразить в тексте несобственно-прямую речь героини писателю помогают также пунктуация и фразировка, которые сказываются и на звучании текста. Писатель определенным образом делит на части протяженные предложения или, наоборот, выделяет в качестве предложений отдельные слова, чтобы подчеркнуть те или иные детали в образе героини для читателя и слушателя. Фразировка текста помогает отразить эмоциональное напряжение, в котором пребывает героиня и которое во многом сказывается на ее неспособности объясниться с Эдвардом.

- Дробление текста на регулярно чередующиеся короткие сложные ритмические единицы (главным образом, в тех участках текста, которые относятся к несобственно-прямой речи героини) создает отрывистый ритм, отражающий смятение Флоренс и ее нервное стремление объяснить для себя то, что произошло в номере.

В результате складывается определенный звучащий образ. В изображении Флоренс акцент делается на ее внутреннем состоянии. Девушке крайне тяжело

обсуждать с кем-либо свои сокровенные страхи – даже с собственным мужем. Именно поэтому, чтобы понимать мотивы ее поведения, важно знать, какие внутренние порывы, какие мысли провоцируют ее на тот или иной поступок. Раскрывая перед читателем внутренний мир Флоренс, писатель показывает, насколько глубоко ее переживания. Она больше всего боится потерять Эдварда, и в том, что между ними произошла ссора, винит лишь себя. Но одновременно с этим девушка изо всех сил старается удержать переживания в себе, не признаваясь мужу в том, что ее волнует, и, как известно из более широкого контекста романа, именно это станет причиной разрыва ее отношений с Эдвардом.

4.3.2. Несобственно-прямая речь в изображении Эдварда Мэйхью

Перейдем к рассмотрению результатов прагмафоностилистического сопоставления различных вариантов оригинального текста, посвященного Эдварду Мэйхью. Всего было рассмотрено 7 экспериментальных вариантов:

1. **вариант 1** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный самим автором (отрывок из аудиокниги [149]);
2. **вариант 2** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);
3. **вариант 3** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 6);
4. **вариант 4** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 7);
5. **вариант 5** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 1);
6. **вариант 6** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 6);
7. **вариант 7** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка (респондент 8).

* * *

Первый этап прагмафоностилистического сопоставления включает варианты 1-4. Поскольку данные экспериментальные тексты не имеют синтаксических и пунктуационных отличий, уделим основное внимание анализу того, какое воплощение в звучании одни и те же лексические единицы получают в речи различных участников эксперимента. В ходе первой части прагмафоностилистического анализа предпримем попытку выяснить, влияют ли отличия в устной интерпретации одного и того же письменного текста (если таковые имеются) на формирование и восприятие звучащего образа героя (Эдварда). Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Во-первых, сравним, как разными участниками эксперимента реализуются основные просодические параметры. Для этого необходимо сопоставить то, какое просодическое воплощение получают слова и словосочетания из «лексического ядра» текста (см. выше) в речи говорящих. Чтобы более полно и наглядно проиллюстрировать обнаруженные сходства и различия в речи участников экспериментального сопоставления, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 16), составленную по тому же принципу, что и таблицы 1, 4, 7, 10, 13 (см. стр. 55, 71, 96, 112, 140). Так же, как и в таблице 13, лексические единицы дополнительно распределены по тематическим группам, описанным выше.

Таблица 16

№	Вариант 1	Вариант 2	Вариант 3	Вариант 4
<i>Слова, описывающие чувства героя</i>				
1	<u>certainty of his love</u> (ВНТ на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)	<u>certainty of his love</u> (ВП на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	<u>certainty of his love</u> (ВП на первом ударном слоге, ННТ на втором ударном слоге)	<u>certainty of his love</u> (ВП на первом ударном слоге, СНТ на втором ударном слоге)
2	<u>reassurance</u> (ВНТ)	---	<u>reassurance</u> (ВНТ)	<u>reassurance</u> (ВНТ)
3	<u>love and patience</u> (ВРТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)	---	---	<u>love and patience</u> (ВРТ на первом ударном слоге, ВНТ на втором ударном слоге)

4	<u>amazed</u> (BHT)	<u>amazed</u> (BHT)	<u>amazed</u> (BHT)	<u>amazed</u> (BHT)
5	<u>loved</u> (familiar) (BHT)	<u>loved</u> (familiar) (BП)	<u>loved</u> (familiar) (BП)	<u>loved</u> (familiar) (BП)
6	<u>cold and righteous</u> (BHT на первом ударном слоге, BП на втором ударном слоге)	<u>cold and righteous</u> (BП на первом ударном слоге, ровный тон на втором ударном слоге)	<u>cold and righteous</u> (BHT на первом ударном слоге, BП на втором ударном слоге)	<u>cold and righteous</u> (BП на обоих ударных слогах)
7	---	<u>distress</u> (B-HT)	<u>distress</u> (BHT)	<u>distress</u> (BHT)
Слова, выражающие сожаление				
8	<u>might have had</u> (BП на модальном глаголе)	<u>might have had</u> (BП на модальном глаголе)	<u>might have had</u> (BП на модальном глаголе)	<u>might have had</u> (BП на глаголе «had»)
9	<u>might have become</u> (BП на модальном глаголе)	---	<u>might have become</u> (BП на модальном глаголе)	<u>might have become</u> (BП на модальном глаголе)
10	<u>could have gone</u> (BHT на модальном глаголе)	---	<u>could have gone</u> (BП на модальном глаголе)	<u>could have gone</u> (BП на модальном глаголе)
11	<u>surely</u> (<i>would surely have seen them both through</i>) (BHT)	<u>surely</u> (<i>would surely have seen them both through</i>) (BHT)	<u>surely</u> (<i>would surely have seen them both through</i>) (BHT)	---
Слова, описывающие окружающий пейзаж				
12	<u>summer's dusk</u> (BП на первом ударном слоге, CHT на втором ударном слоге)	<u>summer's dusk</u> (BП на первом ударном слоге, CHT на втором ударном слоге)	<u>summer's dusk</u> (BП на первом ударном слоге, CHT на втором ударном слоге)	<u>summer's dusk</u> (BП на первом ударном слоге, BHT на втором ударном слоге)
13	<u>shore</u> (CHT)	---	<u>shore</u> (CHT)	---
14	<u>the breaking of small waves</u> (BHT на первом ударном слоге, BП на втором ударном слоге)	<u>the breaking of small waves</u> (BП на первом ударном слоге)	<u>small waves</u> (BП на первом ударном слоге, BHT на втором ударном слоге)	<u>the breaking of small waves</u> (BП на первом ударном слоге)
15	<u>point</u> (BHT)	<u>point</u> (BHT)	<u>point</u> (BHT)	<u>point</u> (BHT)
16	<u>shingle</u> (BHT)	---	<u>shingle</u> (BHT)	<u>shingle</u> (BHT)
17	<u>pallid light</u> (BП на первом ударном	---	---	<u>pallid light</u> (BП на первом ударном

	слоге, СНТ на втором ударном слоге)			слоге)
18	<u>gleaming</u> (ВНТ)	<u>gleaming</u> (ВП)	<u>gleaming</u> (ВП)	<u>gleaming</u> (ВНТ)

Из таблицы видно, что количество «ключевых» слов, выделяемых говорящими словесным ударением, примерно одинаково во всех рассмотренных звучащих вариантах, хотя, безусловно, самым экспрессивным является авторское прочтение.

Так, например, гораздо больше лексических единиц, относящихся к описанию пейзажа, выделяется именно в варианте 1 (авторском). Как и в случае с первым текстом, это делается намеренно: пейзаж как нельзя лучше гармонирует с внутренним настроением героя. По мере того, как Флоренс растворяется в «летних сумерках» («the summer's dusk»), исчезает и надежда Эдварда на примирение, а также постепенно угасает само воспоминание об этом вечере. В речи участников эксперимента некоторые лексические единицы из этой группы произносятся без словесного ударения (см., например, вариант 2, №13, 16, 17; вариант 3, №17; вариант 4, №13), что делает описание пейзажа более нейтральным и «фоновым».

Также стоит отметить, что автор в своем прочтении большое внимание уделяет модальным глаголам, которые, в сочетании с перфектной формой инфинитива, выражают сожаление героя об упущенных возможностях. В варианте 1 они произносятся со словесным ударением (как правило, с внезапным подъемом или высоким нисходящим тоном). В некоторых экспериментальных вариантах эта тенденция не настолько сильна (см., например, вариант 2, 4), что неудивительно, так как в нейтральной речи модальные глаголы часто употребляются в своих слабых формах и не несут на себе фразового ударения. Однако намеренное просодическое выделение модальных глаголов писателем придает им особую художественную выразительность и подсказывает слушателю, что данные участки текста относятся к несобственно-прямой речи героя. Таким образом, в звучащем образе Эдварда на первый план выступает горькое сожаление о том, чего он не сделал «на берегу», но что могло бы спасти его брак.

Что же касается третьей группы – лексических единиц, передающих эмоциональное состояние Эдварда – они выделяются всеми участниками

эксперимента одинаково часто. С одной стороны, это обусловлено значимостью данных слов и словосочетаний в общем контексте романа. С другой – их коннотативностью (например, «amazed», «cold silence» и др.), а также сильной синтаксической позицией до или после паузы (например, «certainty of his love», «love and patience», «amazed him», «his loved familiar», «hopelessly» и др.).

Таким образом, «высвечивая» определенные детали в звучащем варианте текста, автор создает определенный звучащий образ героя. Так как восприятие Эдвардом сцены «на берегу», в отличие от Флоренс, показывается через призму прошедших лет, главными мотивами здесь становятся ностальгия и сожаление. Получив определенный жизненный опыт, Эдвард переоценивает произошедшие события, понимая наконец истинные мотивы поведения Флоренс во время роковой ссоры на пляже («*she had never loved him more, or more hopelessly*»), и недоумевая, каким образом он мог упустить единственную любовь в своей жизни.

* * *

Перейдем ко второй части анализа, которая состоит в прагмафоностилистическом сопоставлении вариантов 5-7 с текстом оригинала (вариант 1). Данные экспериментальные варианты существенно отличаются в своем синтаксическом строении и пунктуационном оформлении, так как каждому из участников эксперимента было предложено самому расставить знаки препинания в тексте (см. описание эксперимента выше). В связи с этим представляется необходимым выяснить, каким образом изменения в синтаксической структуре текста, а также в расстановке знаков препинания в нем, влияют на звучащий образ героя. Кроме того, можно с уверенностью предположить, что сопоставление оригинала с текстами с экспериментально измененной пунктуацией поможет лучше понять и оценить ритмико-просодические свойства авторского текста. Полная тонетическая транскрипция экспериментальных вариантов представлена в Приложении 1.

Начнем с сопоставления фразировок различных вариантов текста, при этом уделяя особое внимание отличиям в пунктуации. Для того, чтобы обсуждение

результатов было более наглядным, приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 17), составленную по тому же принципу, что и таблицы 2, 5, 8, 11, 14 (см. стр. 59, 74, 100, 116, 145).

Таблица 17

№	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	<i>When he thought of her, it rather amazed him__that he had let that girl with her violin go.</i>	<i>When he thought of her, it rather amazed him__that he had let that girl with her violin go.</i>	<i>When he thought of her, it rather amazed him__that he had let that girl with her violin go.</i>
2	<i>All she had needed was the certainty of his love__and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them.</i>	<i>All she had needed was the certainty of his love__and patience,__and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them of love and patience.</i>	<i>All she had needed was the certainty of his love__and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them.</i>
3	<i>Love and patience, if only he had had them both at once, would surely have seen them both through__and then what unborn children might have had their chances, what young girl with an Alice band might have become his loved familiar.</i>	<i>If only he had had them both at once, he would surely have seen them both through,__and then what? Unborn children might have had their chances; what young girl with an Alice band might have become his loved familiar?</i>	<i>Love and patience, if only he had had them both at once, would surely have seen them both through__and then what unborn children might have had their chances? What young girl with an Alice band might have become his loved familiar?</i>
4	<i>This is how the entire course of a life can be changed__by doing nothing on Chesil Beach. He could have called out to Florence, ...</i>	<i>This is how the entire course of a life can be changed__by doing nothing. On Chesil Beach he could have called out to Florence, ...</i>	<i>This is how the entire course of a life can be changed__by doing nothing! On Chesil Beach he could have called out to Florence; ...</i>
5	<i>... he could have gone after her, he did not know__or would not have cared to know__that as she ran away from him, certain in her distress that she was about to lose him, she had never loved him more__or more hopelessly, and that the sound of his voice would have been a deliverance__and she would have turned back.</i>	<i>... he could have gone after her. He did not know,__or would not have cared to know__that as she ran away from him, certain in her distress that she was about to lose him, she had never loved him more,__or more hopelessly, and that the sound of his voice would have been a deliverance__and she would have turned back.</i>	<i>... he could have gone after her. He did not know,__or would not have cared to know,__that as she ran away from him, certain in her distress that she was about to lose him, she had never loved him more,__or more hopelessly, and that the sound of his voice would have been a deliverance__and she would have turned back.</i>

6	<i>... watching her hurry along the shore, the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves until she was a blurred_____receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light.</i>	<i>... watching her hurry along the shore, the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, until she was a blurred_____receding point against the immense straight road of shingle, gleaming in the pallid light.</i>	<i>... watching her hurry along the shore, the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, until she was a blurred, receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light.</i>
---	--	--	--

Рассмотрим различия во фразировке и пунктуационном оформлении экспериментальных вариантов текста, а также сравним их с оригиналом.

Фразировка и пунктуация текста творчески используются писателем для достижения определенного эстетического эффекта и создания образа Эдварда. Кроме того, синтаксическая структура текста непосредственно влияет на звучащий образ героя. Рассмотрим некоторые примеры.

Пример №5. (Оригинал: *He did not know, or would not have cared to know, that as she ran away from him, certain in her distress that she was about to lose him, she had never loved him more, or more hopelessly, and that the sound of his voice would have been a deliverance, and she would have turned back.*)

В оригинале предложение дробится на восемь относительно коротких синтагм с помощью запятых. Это значит, что соответствующие им в устной речи просодические контуры будут разделены паузами значительной длины. Кроме того, регулярное чередование коротких сложных ритмических групп создает отрывистый ритм предложения.

Описанные выше модификации ритмико-просодических параметров помогают создать звучащий образ Эдварда. Мы видим как, вспоминая Флоренс, он постепенно начинает задумываться: что можно было бы сделать для того, чтобы удержать ее? Большая протяженность предложения подсказывает, что, с одной стороны, от описываемого вечера Эдварда отделяет большой временной промежуток, и это дает ему возможность вдумываться и рассуждать. С другой стороны, воспоминания не могут оставить героя равнодушным, вызывая в нем определенное волнение и, конечно, чувство сожаления. Это подчеркивается короткими синтагмами, чередование которых создает отрывистый ритм. Именно такие наиболее

«эмоциональные» участки текста в описании Эдварда больше всего сближают его изображение с изображением Флоренс.

Некоторые экспериментальные варианты данного предложения довольно близки по своему пунктуационному оформлению и фразировке к оригиналу (см. вариант 7). Но вариант 5, например, существенно отличается от авторского текста. Длина синтагм здесь значительно увеличена (см. вариант 5, №5), а значит, увеличена протяженность сложных ритмических групп, что создает переменный ритм. Такой ритм позволяет трактовать манеру рассуждений Эдварда несколько иным образом: они движутся «единым» потоком, и в целом тон рассуждений Эдварда кажется более спокойным.

Пример №4. (Оригинал: *This is how the entire course of a life can be changed – by doing nothing. On Chesil Beach he could have called out to Florence, ...*)

Особо выделяя некоторые части предложения, автор обращает внимание читателя (и слушателя) на определенные детали. Так, например, в следующем предложении вторая синтагма отделена от первой с помощью тире: *This is how the entire course of a life can be changed – by doing nothing.* В устном прочтении тире предполагает продолжительную паузу, а также изменение в движении тона после нее (см., например, вариант 1), в результате чего разрывается интонационная «плавность» высказывания. Такая просодия в данном случае помогает передать изменения в развитии мысли героя, а также выделить главный вывод, к которому его приводят рассуждения. Благодаря этому внимание читателя привлекается к основному мотиву текста и романа в целом – мотиву бездействия.

В экспериментально разработанных текстах (см. варианты 6, 7) это предложение состоит только из одной синтагмы, и перед сочетанием «by doing nothing» нет знака препинания, а значит, и паузы в устных вариантах. В варианте 7 участник эксперимента несколько усилил выразительность высказывания с помощью восклицательного знака, что, по-видимому, обусловлено особой значимостью данного предложения в общем контексте. Однако в обоих экспериментальных текстах оригинальная синтагма «by doing nothing» синтаксически и просодически примыкает к предшествующей части предложения. Следовательно, эти слова особым образом не подчеркиваются ни в письменной речи, ни в устной. Предложение звучит

как более общее замечание. И если авторский выбор знаков препинания позволяет предположить, что данный участок текста относится к несобственно-прямой речи Эдварда, то в экспериментальных вариантах это становится ближе к замечаниям автора.

Кроме того, помимо просодических и ритмических изменений, в варианте 5 экспериментальная пунктуация существенно искажает оригинальный смысл предложения: *This is how the entire course of a life can be changed__by doing nothing on Chesil Beach.* Такая структура предложения сужает его значение: судьбу Эдварда изменило не его «глобальное» бездействие, а неспособность что-то сделать в конкретной ситуации «на берегу». Таким образом, согласно экспериментальной расстановке знаков препинания и фразировке, ошибка Эдварда заключается лишь в том, что он не сумел обсудить конкретную проблему с Флоренс. Однако из общего контекста романа известно, что сложности в отношениях молодых людей обусловлены гораздо более глубинными причинами – их неспособностью к обсуждению и разрешению взаимных переживаний и страхов в целом.

Пример №3. (Оригинал: *Love and patience _if only he had had them both at once _would surely have seen them both through.* And then what unborn children might have had their chances, what young girl with an Alice band might have become his loved familiar?)

Как видно из таблицы (см. пример №3), данный участок текста в экспериментальных вариантах претерпел существенные изменения. Пожалуй, кардинальнее всего с текстом поступил респондент 6 (вариант 6), который внес в него, помимо пунктуационных, и лексические изменения (см. также, вариант 6, пример №2)²⁹. Конечно, такие действия несколько затрудняют прагмафоностилистическое сопоставление. Но это одновременно является ярким свидетельством того, насколько своеобразным и эстетически наполненным является синтаксическое строение художественного текста, а также подчеркивает существенную роль знаков препинания в произведении словесно-художественного творчества. Без них понимание авторского замысла существенно затрудняется, что,

²⁹ Такие действия не предусматривались условиями эксперимента.

по-видимому, заставило участника эксперимента домысливать некоторые идеи там, где содержание непунктуированного текста казалось ему особенно непонятным.

В варианте 5 два предложения оригинала были объединены в одно. Утверждение и риторический вопрос здесь составляют единое предложение: *Love and patience, if only he had had them both at once, would surely have seen them both through__and then what unborn children might have had their chances, what young girl with an Alice band might have become his loved familiar.* Главным образом это сказывается на ритме – из отрывистого он становится переменным, так как на смену чередованию коротких сложных ритмических групп приходит нерегулярное чередование сложных ритмических групп разной длины. Кроме того, выразительность риторических вопросов «смягчается» за счет употребления точки в конце предложения. Таким образом, если в оригинале, подобно примеру №5, рассуждения героя показываются поэтапно, в экспериментальном тексте его мысли представлены в общем потоке.

Также стоит отметить, что парентетическое внесение «*if only he had had them both at once*», в тексте оригинала выделенно с помощью двойных тире. Поскольку двойные тире обычно вводят в текст дополнительную информацию, которая, тем не менее, считается говорящим достаточно важной, в авторском варианте чтения паузы, обрамляющие внесение, довольно продолжительны. Кроме того, автор выделяет слова «had» и «at once» словесным ударением и произносит их с высоким нисходящим тоном – см. рис. 8. (Интересно, что такой же просодии придерживаются и некоторые участники эксперимента – см. варианты 3, 4). Тем самым внимание слушателя привлекается к важным условиям, при которых Эдвард мог бы спасти свой брак – сочетание любви и терпения.

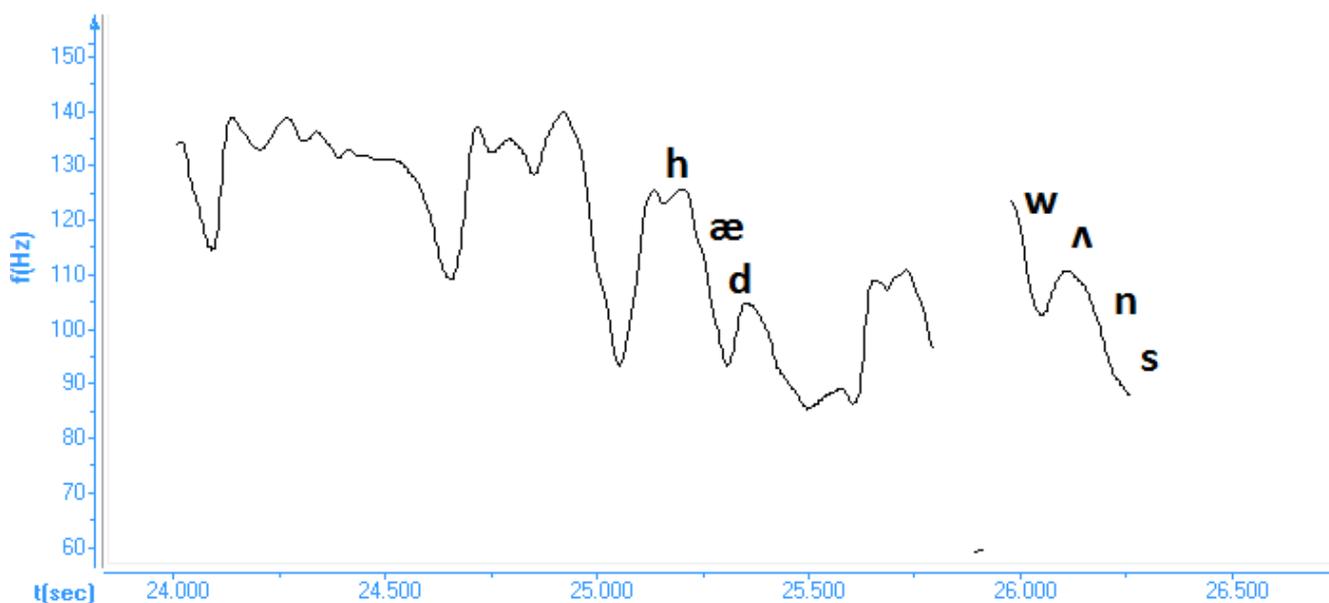


Рис. 8. Интонограмма фрагмента «...- if only he had had them both at once – ...» (вариант 1)

В некоторых экспериментальных вариантах (варианты 5, 7) внесение оформлено двойными запятыми. Это непосредственно сказывается на просодии высказывания. Паузы укорачиваются, почти все ударные слоги произносятся с ровными тонами, а не со словесным ударением (см. вариант 5 – рис. 9), темп слегка увеличивается, а громкость, наоборот, уменьшается. В результате информация воспринимается как менее значимая [65].

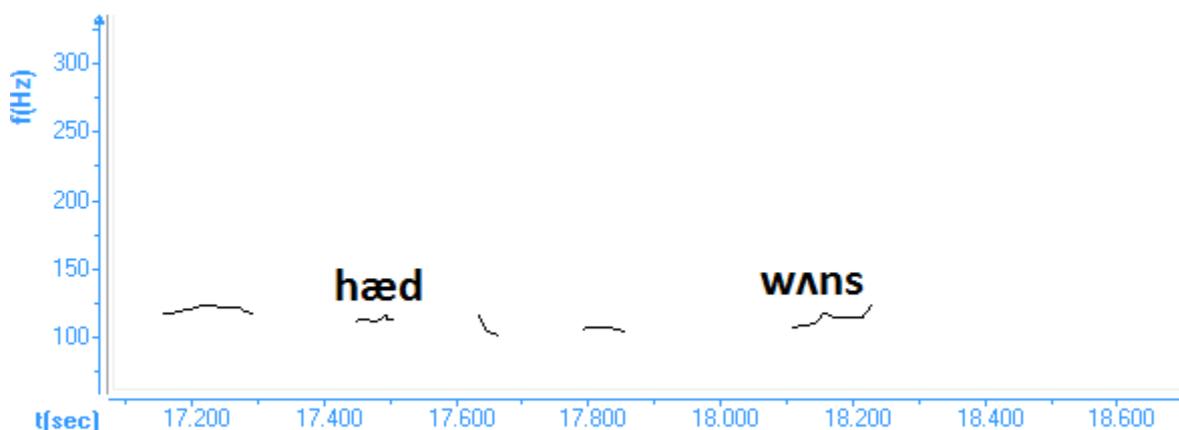


Рис. 9. Интонограмма фрагмента «..., if only he had had them both at once, ...» (вариант 5)

Для создания звучащего образа Эдварда, помимо прочего, крайне важен ритм текста. Приведем еще одну сопоставительную таблицу (см. таблицу 18), составленную по тому же принципу, что и таблицы 3, 6, 9, 12, 15 (см. стр. 65, 78, 105,

122, 151), для того, чтобы более подробно рассмотреть особенности ритма текста, посвященного Эдварду.

Таблица 18

№	Вариант 1	Вариант 5	Вариант 6	Вариант 7
1	T T M (3)	T T M (3)	D (1)	D M (2)
	<i>When he thought of her,</i>	<i>When he thought of her,</i>	<i>When he thought of her,</i>	<i>When he thought of her,</i>
	D T (2)	D D+2 T D T M (6)	D D+2 T D T M (6)	T (1)
	<i>it rather amazed him,</i>	<i>it rather amazed him that he had let that girl with her violin go.</i>	<i>it rather amazed him that he had let that girl with her violin go.</i>	<i>it rather amazed him that he had let that girl with her violin go.</i>
	T D T M (4) <i>that he had let that girl with her violin go.</i>			
2	M (1)	M (1)	T M (2)	T M (2)
	<i>Now,</i>	<i>Now,</i>	<i>Now of course,</i>	<i>Now of course,</i>
	M (1)	M (1)		
	<i>of course,</i>	<i>of course,</i>		
	D T D D T D (6) <i>he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant.</i>	D T D D T D (6) <i>he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant.</i>	D T D D T D (6) <i>he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant.</i>	D T D D T D (6) <i>he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant.</i>
3	D D+1 D+2 M (4)	D D+1 D+2 D T D+2 M T D+1 D (10)	D D+1 D+2 T T (5)	D D+1 D+2 M T D+2 M D+1 T T D (11)
	<i>All she had needed was the certainty of his love,</i>	<i>All she had needed was the certainty of his love and his reassurance ... lay ahead of them.</i>	<i>All she had needed was the certainty of his love and patience,</i>	<i>All she had needed was the certainty of his love and his reassurance ... lay ahead of them.</i>
	T D+2 M D+1 D+1 D (6) <i>and his reassurance ... lay ahead of them.</i>		T D+2 M D+1 D+1 D+1 M T (8) <i>and his reassurance ... lay ahead of them of love and patience.</i>	
4	T T (2)	T T (2)		T T (2)
	<i>Love and patience –</i>	<i>Love and patience,</i>		<i>Love and patience,</i>

	T T T T M (5)	D+3 T M (3)	T T T T M (5)	D+1 T T M (4)
	<i>if only he had had them both at once –</i>	<i>if only he had had them both at once,</i>	<i>If only he had had them both at once,</i>	<i>if only he had had them both at once,</i>
	M T D (3)	D T M M M D T D+1 T (9)	D T M M (4)	D T M M M T M T D+1 T (10)
	<i>would surely have seen them both through.</i>	<i>would surely have seen them both through and then what unborn children might have had their chances,</i>	<i>he would surely have seen them both through,</i>	<i>would surely have seen them both through and then what unborn children might have had their chances?</i>
5	T T T T T T (6)		T (1)	
	<i>And then what unborn children might have had their chances,</i>		<i>and then what?</i>	
			T D T T (4)	
			<i>Unborn children might have had their chances;</i>	
	T D D D T T D (7)	T D T M D+2 T D (7)	M M D D D T T D (8)	M M D T M D T T D (9)
<i>what young girl with an Alice band might have become his loved familiar?</i>	<i>what young girl with an Alice band might have become his loved familiar.</i>	<i>what young girl with an Alice band might have become his loved familiar?</i>	<i>what young girl with an Alice band might have become his loved familiar?</i>	
6	T D M D D M (6)	D+2 D+1 D T T D T M (8)	T D M D D T T T (8)	T D D+1 D T T T (9)
	<i>This is how the entire course of a life can be changed –</i>	<i>This is how the entire course of a life can be changed by doing nothing on Chesil Beach.</i>	<i>This is how the entire course of a life can be changed by doing nothing.</i>	<i>This is how the entire course of a life can be changed by doing nothing!</i>
	T T (2)			
	<i>by doing nothing.</i>			
7	T M M T T (5)	D D+1 (2)	T T D T T (5)	T M D T T (5)
	<i>On Chesil Beach he could have called out to Florence,</i>	<i>He could have called out to Florence,</i>	<i>On Chesil Beach he could have called out to Florence,</i>	<i>On Chesil Beach he could have called out to Florence;</i>
	D D (2)	D D (2)	D D (2)	D D (2)
	<i>he could have gone after her.</i>	<i>he could have gone after her,</i>	<i>he could have gone after her,</i>	<i>he could have gone after her.</i>
8	M M (2)	T M D T D+1 T D (7)	T M (2)	M M (2)
	<i>He did not know,</i>	<i>He did not know or would not have cared to know that</i>	<i>He did not know,</i>	<i>He did not know,</i>
	T T M (3)		D T M T T D (6)	D T M (3)

	<i>or would not have cared to know,</i>	<i>as she ran away from him,</i>	<i>or would not have cared to know that as she ran away from him,</i>	<i>or would not have cared to know,</i>
	D+1 D (2)			T T D(3)
	<i>that as she ran away from him,</i>			<i>that as she ran away from him,</i>
	D+2 D+4 T (3)	D+2 D+4 T (3)	D+2 T D+2 T (4)	D+2 T D+2 T (4)
	<i>certain in her distress that she was about to lose him,</i>	<i>certain in her distress that she was about to lose him,</i>	<i>certain in her distress that she was about to lose him,</i>	<i>certain in her distress that she was about to lose him,</i>
	D+1 M (2)	D+1 T M D (4)	T T M (3)	D+1 M (2)
	<i>she had never loved him more,</i>	<i>she had never loved him more or more hopelessly,</i>	<i>she had never loved him more,</i>	<i>she had never loved him more,</i>
	M D (2)		M D (2)	M D (2)
	<i>or more hopelessly,</i>		<i>or more hopelessly,</i>	<i>or more hopelessly,</i>
	D D+3 D (3)	D D+3 D+4 M M (5)	D M D+2 D+4 M M (6)	D M D+2 D+4 M M (6)
	<i>and that the sound of his voice would have been a deliverance,</i>	<i>and that the sound of his voice would have been a deliverance and she would have turned back.</i>	<i>and that the sound of his voice would have been a deliverance and she would have turned back.</i>	<i>and that the sound of his voice would have been a deliverance and she would have turned back.</i>
	D M M (3)			
	<i>and she would have turned back.</i>			
9	M (1)	M (1)	T T T T D+1 T M (7)	M T T T D+1 T M (7)
	<i>Instead,</i>	<i>Instead,</i>	<i>Instead he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk,</i>	<i>Instead he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk,</i>
	T T T D+1 T M (6)	T T T D+1 T M (6)		
	<i>he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk,</i>	<i>he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk,</i>		
	D D T M (4)	D D +2 M (3)	D D+2 M (3)	D D T M (4)
	<i>watching her hurry along the shore,</i>	<i>watching her hurry along the shore,</i>	<i>watching her hurry along the shore,</i>	<i>watching her hurry along the shore,</i>
	D D T D D M M (7)	D D T D D M M D+1 T T D+2 M D T D+1 T M (17)	D D T D D M M (7)	D D T D D M M (7)
	<i>the sound of her</i>	<i>the sound of her</i>	<i>the sound of her</i>	<i>the sound of her</i>

<i>difficult progress lost to the breaking of small waves,</i>	<i>difficult progress lost to the breaking of small waves until</i>	<i>difficult progress lost to the breaking of small waves,</i>	<i>difficult progress lost to the breaking of small waves,</i>
D+1 M (2)	<i>she was a blurred receding point against the immense</i>	D+1 T T M D M D T (8)	M (1)
<i>until she was a blurred,</i>	<i>straight road of shingle gleaming in the pallid light.</i>	<i>until she was a blurred receding point against the immense straight road of shingle,</i>	<i>until she was a blurred,</i>
T D+2 M D T D+1 T M (8)		D+1 T M (3)	T M M D T D+1 T M (8)
<i>receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light.</i>		<i>gleaming in the pallid light.</i>	<i>receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light.</i>

Ритм данного текста в целом можно охарактеризовать как отрывистый с элементами переменного. Ритм становится отрывистым, в основном, в тех участках текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи Эдварда. Однако к концу абзаца длина сложных ритмических единиц увеличивается (до 8 простых ритмических единиц), создавая переменный ритм: *Instead, / [1] he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk, / [6] watching her hurry along the shore, / [4] the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, / [7] until she was a blurred, / [2] receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light. // [8]* (вариант 1). Как уже отмечалось в предыдущей части анализа, это создает эффект «растворения», постепенного «угасания» образа Флоренс в памяти Эдварда.

Существеннее всего от оригинала отличается ритмическое строение данного предложения в варианте 5: оно делится лишь на четыре сложные ритмические группы (по сравнению с авторскими шестью), а длина последней достигает 17-ти простых ритмических единиц. Это нарушает регулярное чередование коротких и длинных сложных ритмических групп. В результате несколько меняется восприятие финальной части текста слушающим. Вместо описания того, как фигура Флоренс *постепенно* исчезает в вечерних сумерках, и того, как со временем из памяти

Эдварда стираются детали ее внешности, слушателю предлагается вся картина одновременно.

Писатель склонен употреблять короткие простые ритмические единицы в конце синтагмы – своеобразные «ритмические точки» («love», «at once», «chances», «nothing», «more», «dusk» и др.). Особенно хорошо это заметно на примере рассмотренного выше предложения, которое, будучи очень протяженным, оканчивается короткой одноударной ритмической единицей, тем самым как бы подводя итог всему описанию: «...until she was a blurred, receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid **light**».

Еще один ритмический прием, который активно применяет автор, это использование «симметричных» простых ритмических единиц для подчеркивания ключевых мотивов романа. «*Love and patience*» – вот, чего Эдварду и Флоренс не хватило. «*Doing nothing*» – причина разрыва. Каждая из этих последовательностей состоит из двух трохеических единиц, что, с одной стороны, сближает их в восприятии слушающего, а с другой – придает звучанию некоторую афористичность.

* * *

Прагмафоностилистическое сопоставление оригинала с экспериментальными вариантами текста позволяет сделать ряд выводов относительно звучащего образа Эдварда.

- Прежде всего, стоит отметить, что образ героя складывается во многом за счет изображения его несобственно-прямой речи. Участки текста, относящиеся к несобственно-прямой речи Эдварда, в которой отражается то, как герой воспринимает произошедшие события, каким образом интерпретирует свои воспоминания, чаще всего будут особенно выделены в его звучащем варианте.

- В «лексическом ядре» рассмотренного текста преобладают те лексические единицы, которые наиболее ярко характеризуют внутреннее состояние Эдварда (в котором, в отличие от Флоренс, доминирует ощущение сожаления и ностальгии), а также то, как он воспринимает события из своей жизни, возникающие в его памяти. Кроме того, к «ключевой» лексике данного текста можно отнести лексические единицы, описывающие вечерний морской пейзаж, который, как и в случае с первым

текстом, гармонирует с эмоциональным настроением героя. Такие лексические единицы, как правило, помещаются автором в синтаксически сильную позицию до или после паузы и выделяются говорящим с помощью словесного ударения.

- Отразить в тексте несобственно-прямую речь героя писателю помогают также пунктуация и фразировка, которые сказываются и на звучании. Автор последовательно подчеркивает – синтаксически и пунктуационно – те участки текста, которые можно отнести к несобственно-прямой речи Эдварда, благодаря чему они приобретают особую выразительность как в письменном тексте, так и в его устной интерпретации. Кроме того, с помощью фразировки и пунктуации в звучащем «портрете» героини выделяются определенные черты: рассуждая о своей ссоре с Флоренс с высоты прожитых лет, Эдвард может многое переосмыслить и переоценить. Вспоминая единственную женщину, по-настоящему любимую им, он не может не испытывать волнение и сожаление – от того, что когда-то его собственное бездействие помешало им быть вместе.

- Значительная часть текста делится автором на относительно короткие сложные ритмические единицы, что создает отрывистый ритм, который отражает эмоциональное состояние героя. Однако для достижения определенного эстетического эффекта в некоторых участках текста длина сложных ритмических единиц существенно увеличена. Поэтому можно сказать, что ритм текста включает в себя и элементы переменного.

В результате складывается определенный звучащий образ. Перед нами – человек, на склоне лет вспоминающий о своей единственной любви. Из-за ряда недомолвок и взаимного недопонимания Флоренс и Эдварду пришлось расстаться. Через многие годы Эдвард находит в себе силы признать собственную ошибку. Теперь он точно понимает, что могло бы спасти их брак. Однако перед ним возникает прежняя проблема – он никогда не решится рассказать об этом Флоренс. Все, что ему остается, это ностальгия и чувство сожаления.

4.4. Выводы к Главе 4

Прагмафоностилистическое сопоставление различных письменных и устных вариантов текстов, выбранных для анализа из романа «На берегу», позволяет установить некоторые закономерности в отношении использования писателем ритмико-просодических средств для создания контрастных образов главных героев через их несобственно-прямую речь.

Во-первых, отметим, что в каждом из проанализированных текстов можно выделить «лексическое ядро», составляющие которого тесно связаны с несобственно-прямой речью героев. Как правило, лексические единицы, входящие в него, обладают большим экспрессивным потенциалом и значимостью в контексте эпизода и романа в целом, что нередко сказывается на их устной интерпретации. При переводе текста в устную форму они выделяются словесным ударением.

Почти все эти лексические единицы помещены автором в синтаксически сильную позицию перед знаком препинания или после него, а значит – до или после паузы в устной речи. Это позволяет писателю привлечь к данным словам и словосочетаниям особое внимание читателя и слушателя и, следовательно, повлиять на то, как будет восприниматься звучащий образ того или иного героя.

Кроме того, составляющие «лексического ядра» в каждом из рассмотренных случаев могут быть тематически разделены. Нельзя не заметить, что состав данных лексических групп в обоих случаях схож. Так, например, центральное место в текстах занимают лексические единицы, характеризующие внутреннее состояние героев, которое в целом описано в минорных тонах. Для Флоренс доминирующим является ощущение растерянности и страха, для Эдварда – нежной грусти и ностальгии. Кроме того, автором в обоих текстах особо выделяются слова, описывающие окружающий героев пейзаж, который можно считать еще одним средством передачи эмоционального настроения Флоренс и Эдварда.

Самым существенным отличием одного текста от другого является наличие дополнительного «мотива» в лексическом выборе автора в случае с Эдвардом. Так как восприятие сцены на берегу Эдвардом показано через много лет после того, как произошли события, и у героя было достаточно времени, чтобы все осмыслить, в его

воспоминаниях отчетливо заметно острое чувство сожаления об упущенных возможностях.

Во-вторых, писатель творчески использует фразировку текста для изображения героев и для создания их звучащих образов, так как при переводе текста из письменной формы в устную фразировка оказывает непосредственное влияние на такие параметры, как паузация и ритм.

В характеристике Флоренс центральное место занимает передача ее эмоционального состояния, так как именно оно определяет поведение героини. Так, например, протяженная последовательность однородных членов предложения помогает отразить мучительные попытки героини отыскать объяснение – или хотя бы определение – своему поведению. Похожей цели служат парентетические внесения или ряд риторических вопросов. Кроме того, для передачи несобственно-прямой речи героини автор прибегает к парцелляции.

Похожие выводы можно сделать и относительно фразировки текста, посвященного Эдварду. Здесь также на первом плане в звучащем образе оказывается эмоциональный настрой героя. В связи с тем, что восприятие Эдвардом сцены на берегу показано не в тот момент, когда разворачиваются события, а спустя несколько десятилетий, его внутреннее состояние несколько отличается от того, что испытывает Флоренс. Несмотря на то, что герой, вспоминая о ссоре, все еще испытывает сильные эмоции, он также способен анализировать их и рассуждать о произошедшем. Чтобы отразить последовательность рассуждений Эдварда, автор дробит предложения на относительно короткие синтагмы. Некоторые участки текста выделяются особо, чтобы подчеркнуть для слушателя тот или иной мотив в повествовании.

Кроме того, для характеристики образов важен ритм текста. Поскольку Флоренс показана непосредственно в момент ссоры, ее восприятие является более эмоциональным, что передает отрывистый ритм текста. Ритмический рисунок текста, посвященного Эдварду, более сложен, так как от событий «на берегу» героя отделяют десятилетия. Поэтому, с одной стороны, он оказывается рассудительным, что передает переменный ритм, иногда переходящий в монотонный. С другой

стороны, в отдельных участках текста заметно явно эмоциональное отношение героя к произошедшему: ритм становится более отрывистым.

В-третьих, в создании звучащих образов героев особую роль играет пунктуация. Знаки препинания, используемые писателем, непосредственно влияют на просодию и ритм текста при его прочтении, тем самым подчеркивая противопоставление героев, которые оказываются связанными с одним и тем же событием, сыгравшим в их судьбе одинаково роковую роль, но при этом воспринимают происходящее несколько по-разному.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование выполнено в русле прагмафоностилистики и филологической фонетики. Его целью являлось определение прагмалингвистического потенциала такого элемента художественного текста, как изображение литературного героя через его несобственно-прямую речь. Это может способствовать дальнейшей разработке вопроса о филологическом чтении современной британской прозы, так как данный аспект художественного текста ранее не рассматривался в прагмафоностилистическом ракурсе. В работе была предпринята попытка выявить наиболее характерные ритмико-просодические приемы, используемые автором для создания звучащих образов своих героев через их несобственно-прямую речь. Исследование проводилось на материале трех романов современного британского писателя Иэна Макьюэна: «Амстердам» («Amsterdam»), «Искупление» («Atonement»), «На берегу» («On Chesil Beach»).

Для достижения поставленной цели был проведен комплексный анализ материала, выполненный в соответствии с основными принципами филологической фонетики и прагмафоностилистики и включавший в себя несколько этапов: 1) выделение в тексте каждого романа тех участков, которые являются наиболее яркими (и одновременно типичными для манеры автора) примерами использования несобственно-прямой речи героя для создания художественного образа; 2) проведение анализа отобранных текстов для «извлечения» определенного объема звучания, заложенного в письменном тексте; 3) проведение прагмафоностилистического сопоставления текста оригинала с различными экспериментальными вариантами. Проведенный анализ позволил выделить наиболее существенные ритмико-синтаксические характеристики литературных изображений героев, а также ряд ритмико-просодических особенностей, характерных для художественной манеры автора в целом.

На основе проведенного исследования можно сделать ряд выводов.

1. Использование несобственно-прямой речи героя для создания литературного образа является одной из наиболее характерных черт художественной манеры Иэна Макьюэна. При этом для характеристики героев писатель прибегает к

определенным языковым средствам, выявить которые позволяет прагмафоностилистическое изучение материала.

2. Прагмафоностилистическое сопоставление различных письменных и устных вариантов текстов, отобранных для анализа из трех романов Иэна Макьюэна в качестве наиболее ярких образцов использования писателем несобственно-прямой речи для создания образов героев, позволяет установить некоторые закономерности в отношении использования писателем лексических, синтаксических, пунктуационных средств. Тщательный анализ различных аспектов текста с точки зрения филологической фонетики, а также проведенное прагмафоностилистическое сопоставление оригинала и экспериментальных вариантов помогают определить, каким образом лексическая, синтаксическая и пунктуационная организация текста влияет на звучащий образ героя, – в частности, на реализацию основных просодических параметров, распределение словесных ударений и ритм. При этом выявляются как общие для всех шести героев черты, так и существенные различия.

3. Писателем творчески используется лексическая составляющая текста: в каждом из рассмотренных текстов выделяется «лексическое ядро», тесно связанное с несобственно-прямой речью героя или героини. Сюда, как правило, входят слова и их последовательности, имеющие особое значение как для рассматриваемого текста, так и для романа в целом. Большинство из них являются ингерентно или адгерентно коннотативными и обладают большим экспрессивным потенциалом. Кроме того, автор, как правило, помещает их в синтаксически сильную позицию. Это особенно важно при переводе текста из письменной формы в устную, так как такие слова и словосочетания в звучащих вариантах чаще всего выделяются с помощью словесного ударения и паузации. Таким образом, внимание слушающего привлекается к определенным деталям, что, в свою очередь, влияет на то, как воспринимается звучащий образ героя или героини в целом. Однако «наполнение» данной лексической группы уникально для каждого отдельного случая, что делает один образ непохожим на другой.

4. На создание звучащего образа каждого из героев – а именно, на такие его параметры, как паузация и ритм – серьезное влияние оказывает также фразировка текста. Как и в случае с лексическим аспектом текстов, в плане фразировки и ритма

можно выделить ряд общих черт, присущих художественной манере писателя в целом:

- для того, чтобы синтаксически, ритмически и, нередко, просодически выделить те участки текста, которые принадлежат к несобственно-прямой речи героя и ярче всего характеризуют его эмоциональное состояние, писатель часто прибегает к парцелляции, а также к «дробному» строению предложений; в некоторых случаях здесь дополнительно используется курсив;
- отрывистый ритм в целом наиболее характерен для несобственно-прямой речи героев, в то время как переменный или монотонный ритм используется писателем в тех участках текста, которые ближе к словам автора.

Указанные общие тенденции особым образом «преломляются» в каждом отдельном случае, что позволяет автору создавать контрастные, непохожие друг на друга образы.

5. Для создания звучащих образов героев через их несобственно-прямую речь также крайне важен выбор и расстановка знаков препинания, определяющих фразировку текста. Знаки препинания, используемые писателем в рассматриваемых текстах, непосредственно влияют на их ритмико-просодическое выражение, тем самым способствуя созданию звучащих образов противопоставленных героев.

6. Прагмафоностилистический подход к анализу художественного текста позволяет извлечь определенный объем звучания, изначально заложенного в письменный текст, и выявить то впечатление, которое формируется у читателя в его внутреннем слухе.

7. Сопоставление различных вариантов (как письменных, так и устных) одного и того же текста помогает создавать прагмафоностилистические материалы, изучение которых позволяет сосредоточиться на ритмико-просодических особенностях изображения того или иного героя.

В заключение необходимо подчеркнуть, что предложенный подход к изучению художественного произведения сегодня позволяет более подробно рассмотреть те аспекты художественного текста, которые еще не были разработаны

прагмафоностилистически. Результаты исследования могут способствовать дальнейшему развитию филологической фонетики и прагмалингвистики, а также найти применение в практике обучения филологическому чтению. В то же время данные исследования могут быть полезны при разработке учебных пособий, а также в создании аудиокниг и экранизаций художественных произведений.

Очевидно, что рассмотренный в диссертации способ изображения героя через его несобственно-прямую речь не исчерпывает возможности прагмафоностилистического изучения текста. Проведенное исследование еще раз показывает, насколько сложным и одновременно привлекательным объектом изучения является художественный текст, всеобъемлющий анализ которого не может ограничиваться рамками одной работы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азарова Н.Д. Лингвопоэтические, семиотические и коммуникативные основы английской пунктуации (на материале современной англоязычной художественной прозы): дисс... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.Д. Азарова. – М., 2001. – 209 с.
2. Александрова О.В. Когнитивная лингвистика как часть филологии / О.В. Александрова // Личность в пространстве языка и культуры: тематический сборник. – М.-Краснодар, 2005. – С. 235-241.
3. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса: На материале английского языка: учебное пособие / О.В. Александрова. – Издание 2-е, испр. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 216 с.
4. Александрова О.В. Современный английский язык: морфология и синтаксис. / О.В. Александрова, Т.А. Комова. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 224 с.
5. Амочкина Е.А. Прагмафоностилистика ритмических последовательностей в английской художественной прозе: дисс... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.А. Амочкина. – М., 2012. – 195 с.
6. Арапиева Л.У. Теория и практика системы знаков препинания в современном английском языке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Л.У. Арапиева. – М., 1985. – 177 с.
7. Ахманова О.С. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема / О.С. Ахманова, И.В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47–54.
8. Ахманова О.С. Прагматическая лингвистика, прагмалингвистика и лингвистическая прагматика. / О.С. Ахманова, И.М. Магидова // Вопросы языкознания. — 1978. – № 3. – с. 43-48.
9. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник, практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – Изд. 2-е. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 496 с.
10. Баранова Л.Л. Единство и взаимодействие устной и письменной форм научного изложения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Л.Л. Баранова. – М., 1983. – 110 с.

11. Баранова Л.Л. Онтология английской письменной речи: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04. / Л.Л. Баранова. – М., 1996. – 336 с.
12. Болдырева Л.В. Социально-исторический вертикальный контекст и проблема понимания литературно-художественного текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Л.В. Болдырева. – М., 1991. – 207 с.
13. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста : учеб. пособие / Н.С. Болотнова. — 4-е изд. — М.: Флинта: Наука, 2009. — 520 с.
14. Бурсикова Н.А. Филологическое чтение английской художественной литературы в терминах тембральных оппозиций: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Н.А. Бурсикова. – М., 1992. – 165 с.
15. Бушмин А.С. О значении трудов академика В. В. Виноградова по литературоведению. / А.С. Бушмин. // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1971. – С. 3—10.
16. Виноградов В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 656 с.
17. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. / В.В. Виноградов. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 253 с.
18. Воронцов А.В. Чтение как социальная проблема. / А.В. Воронцов. // Universum: Вестник Герценовского университета. – 2009. – №11. – с. 24-33.
19. Выготский Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский. – Изд. 5, испр. – М.: Лабиринт, 1999. – 352 с.
20. Выготский Л.С. Психология искусства. / Л.С. Выготский. – СПб.: Азбука, 2000. – 416 с.
21. Глухов В.П. Основы психолингвистики: учеб. пособие для студентов педвузов / В.П. Глухов. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 351 с.
22. Гореликова М.И. Лингвистический анализ художественного текста. / М.И. Гореликова, Д.М. Магомедова. – М.: Русский язык, 1983. – 124 с.
23. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). / И.В. Гюббенет. — М.: Изд-во МГУ, 1981. — 108 с.

24. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. / И.В. Гюббенет. — М.: Изд-во МГУ, 2010. — 205 с.
25. Давыдов М.В. Звуковые парадоксы английского языка и их функциональная специфика: дисс... докт. филол. наук: 10.02.04 / М.В. Давыдов. — М., 1985. — 301 с.
26. Давыдов М.В. К проблеме чтения художественной литературы / М.В. Давыдов, Н.А. Бурсикова. — Деп. в ИНИОН РАН, 1990.
27. Давыдов М.В. Ритм английского языка: монография. / М.В. Давыдов, О.С. Рубинова. — М.: Диалог-МГУ, 1997. — 115 с.
28. Давыдов М.В. Prosodic Images in English Speech: Просодические образы в английской речи. / М.В. Давыдов, Е.В. Яковлева; под общей ред. О.В. Александровой и Д. Бассета. — М.: Диалог-МГУ, 1999. — 247 с.
29. Дечева Н.Г. Филологическое чтение американской художественной литературы в прагмафонетическом освещении. дисс... канд. филол. наук: 10.02.04 / Н.Г. Дечева. — М., 2006. — 181 с.
30. Дечева С.В. Слоговое деление в английской речи (когнитивная силлабика): дисс... докт. филол. наук: 10.02.04. / С.В. Дечева. — М., 1995. — 384 с.
31. Дечева С.В. Слоговое деление в языке и речи (на материале современного английского и русского языков): дисс... канд. филол. наук: 10.02.04. / С.В. Дечева. — М., 1983. — 187 с.
32. Долгова (Александрова) О.В. Семиотика неплавной речи. / О.В. Долгова (Александрова). — М.: Высшая школа, 1978. — 264 с.
33. Долгова (Александрова) О.В. Синтаксис как наука о построении речи: учебное пособие. / О.В. Долгова (Александрова). — М., 1980. — 191 с.
34. Завальская Г.П. Вторичные тексты в литературной традиции современного английского языка: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Г.П. Завальская. — М., 1988. — 114 с.
35. Задорнова В.Я. Лингвопоэтика. Слово в художественном тексте / В.Я. Задорнова // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей — М., 2005. — Вып. 29. — С.115-125.

36. Задорнова В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / В.Я. Задорнова. – М., 1992 – 23 с.

37. Зайцева Е.И. Эстетически обусловленное членение абзаца в английской художественной прозе: дисс... канд. филол. наук: 10.02.04. / Е.И. Зайцева. – М., 1993. – 148 с.

38. История чтения в западном мире от Античности до наших дней / ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье; пер. с фр. М.А. Руновой, Н.Н. Зубкова, Т.А. Недашковской. – М.: Издательство ФАИР, 2008. – 544 с.

39. Каташинских С.Н. Кризис чтения как проявление глобального кризиса традиционной культуры. / С.Н. Каташинских. / Цивилизация – Культура - Образование: Из прошлого в будущее. Материалы заочной международной научно-практической конференции. – 2009. – Ч. II. – Екатеринбург: УрГПУ, 2009. – 316 с.

40. Конурбаев М.Э. Стиль и тембр текста: Спецкурс: Учеб. пособие. / М.Э. Конурбаев. – М.: МАКС Пресс, 2002. – 328 с.

41. Корецкая О.В. Чтение протяженных абзацев в составе филологической фонетики: прагмалингвистический аспект (на материале английской и американской художественной прозы): дисс... канд. филол. наук: 10.02.04. / О.В. Корецкая. – М., 2003. – 222 с.

42. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова и др. – М.: Филол. фак. МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. - 245 с.

43. Кузьмин Е.И. Кризис чтения в России: ресурсы преодоления. / Е.И. Кузьмин, Э.А. Орлова. // Поддержка и развитие чтения в библиотечном пространстве России: сборник научно-практических работ / сост. В.Я. Аскарова. – М.: МЦБС, 2007. – с. 7-18.

44. Кулибина Н.В. Когнитивная модель чтения художественной литературы в лингводидактическом осмыслении. / Н.В. Кулибина. // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – №10. – с. 123-131.

45. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2103 «Иностр. яз.». — 2-е изд., перераб.— М.: Просвещение, 1988. — 192 с.
46. Леонтьев А.А. Психофизиологические механизмы речи / А.А. Леонтьев // Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка. — М., 1970. — С. 314–370.
47. Липгарт А.А. Лингвопоэтическое исследование художественного текста: теория и практика (на материале английской литературы 16-20 вв.): автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.02.04. / А.А. Липгарт. — М., 1996. — 656 с.
48. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачёв // Известия РАН. Сер. лит. и яз. — М., 1993. — Т. 52, N 1. — с. 3-9.
49. Магидова И.М. К вопросу о просодическом минимуме нетерминальных синтагм лекционного регистра речи: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / И.М. Магидова. — М., 1972. — 162 с.
50. Магидова И.М. Моделирование речи в составе функциональной стилистики: приоритеты и перспективы / И.М. Магидова // Язык. Культура. Общение: Сборник науч. трудов в честь юбилея заслуженного профессора МГУ им. М.В. Ломоносова С.Г. Тер-Минасовой — М., 2008. — с. 418-424.
51. Магидова И.М. Теория и практика прагмалингвистического регистра английской речи: дисс. ... докт. филол. наук: 10.02.04. / И.М. Магидова. — М., 1989. — 407 с.
52. Мельникова Н.В. Цветовые обозначения в художественном тексте как предмет прагмафоностилистики (на материале современной британской литературы второй половины XX века): дисс ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Н.В. Мельникова. — М., 2013. — 171 с.
53. Минаева Л.В. Лексикологическая фонетика английского языка: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Л.В. Минаева. — М., 1976. — 154 с.
54. Михайловская Е.В. Киножанр как метод адаптации художественного произведения. Экранизации Джо Райта / Е.В. Михайловская // Ахмановские чтения 2012: Сборник материалов конференции / Ред. О.В. Александрова. — М.: МАКС Пресс, 2013. — 180 с.

55. Михайловская Е.В. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В.М. Шукшина и Г. Грина) / Е.В. Михайловская, И.А. Тортунова // Научный диалог. — 2015. — № 11 (47). — С. 97—118.

56. Михайловская Е.В. Прагмалингвистические проблемы английской пунктуации (на материале двоеточия): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Е.В. Михайловская. — М., 2001. — 164 с.

57. Морозова А.Н. Диалектическое единство линейного и надлинейного рядов в динамике высказывания: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.04. / А.Н. Морозова. — М., 1996. — 372 с.

58. Назарова Т.Б. Филология и семиотика. Современный английский язык: Учеб. пособие / Т.Б. Назарова. — 2-е изд., испр. — М.: Высш. шк., 2003. — 191 с.

59. Павлова С.Н. Вариативность устной речи при переводе текстов английской художественной прозы из письменной формы в устную: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / С.Н. Павлова. — М., 1985. — 145 с.

60. Парамонов О. Новые принципы в пунктуации. / О. Парамонов // Русский язык в советской школе. — 1930. — № 4.

61. Пешковский А.М. Навыки чтения, письма и устной речи в школах для малограмотных / А.М. Пешковский // Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. — М.; Л., 1930.

62. Пешковский А.М. Роль выразительного чтения в обучении знакам препинания. / А.М. Пешковский // Избр. тр. — М., 1959. — с. 19-32.

63. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. / А.М. Пешковский. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 544 с.

64. Потемкина Е.В. Комментированное чтение художественного текста в иностранной аудитории как метод формирования билингвальной личности: дисс. ... канд. филол. наук: 13.00.02 / Е.В. Потемкина. — М., 2015. — 296 с.

65. Практический курс английского языка. / под ред. О.С. Ахмановой и О.В. Александровой. — М., 1989. — 240 с.

66. Прохорова М.Ю. Филологический вертикальный контекст в прагмалингвистическом освещении: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / М.Ю. Прохорова. – М., 1989. – 171 с.
67. Прохорова М.Ю. Филологический вертикальный контекст в прагмалингвистическом освещении. / М.Ю. Прохорова. – М.: МАКС Пресс, 2002. – 106 с.
68. Руденко Д.У. Прагмалингвистика чтения научной прозы в свете соотношения просодии и пунктуации: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Д.У. Руденко. – М., МГУ, 1988. – 130 с.
69. Селеменова Л.В. Аллюзивный аспект художественного текста как объект прагмалингвистического и лингвопоэтического исследования (на материале английской и американской литературы): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Л.В. Селеменова. – М., 2000. – 257 с.
70. Смирницкий А.И. Курс фонетики современного английского языка. / А.И. Смирницкий. – М., 1956. – 95 с.
71. Соколов А.Н. Динамика и функции внутренней речи (скрытой артикуляции) в процессе мышления / А.Н. Соколов // Известия Академии педагогических наук РСФСР. – 1960. – №113.
72. Соколов А.Н. Внутренняя речь и мышление. / А.Н. Соколов. – М.: URSS, 2007. – 256 с.
73. Терещенко Е.В. Английский артикль в прагмалингвистическом освещении: дисс.... канд. филол. наук: 10.02.04. / Е.В. Терещенко. — М., 1985. – 177 с.
74. Тымчук Е.В. Общее и отдельное в артиклевой системе английского языка: дисс. ... докт. филол. наук: 10.02.04. / Е.В. Тымчук. – М., 2006. – 411 с.
75. Тюленев С.В. «Вторичный» текст как средство прагмастилистического изучения оригинала: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / С.В. Тюленев. — М., 2000. – 338 с.
76. Фрадкина Л.Е. Сложные ритмические единицы в английской речи (Сложная ритмическая группа в составе современной английской прозы): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Л.Е. Фрадкина. – М., 1991. – 183 с.

77. Шанский Н.М. В мире слов. Пособие для учителей. / Н.М. Шанский. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1985. — 255 с.

78. Шартье Р. Письменная культура и общество / Р. Шартье; пер. с фр. и послесл. И.К. Стаф. — М.: Новое издательство, 2006. — 272 с.

79. Шиханцов А.С. Прагмафонетическое изучение словесного ударения в риторически ориентированной английской речи (на материале современного английского языка) / А.С. Шиханцов. // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2011. — № 12 (107), вып. 10. — С. 179-185.

80. Шиханцов А.С. Особенности словесного ударения в английской публичной речи. Исследование на материале британского варианта современного английского языка. / А.С. Шиханцов, И.М. Магидова. — М.: УРСС, 2014. — 216 с.

81. Шишкина Т.Н. К вопросу о ритмическом построении речи: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Т.Н. Шишкина. — М., 1975.

82. Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений / Л.В. Щерба // Избранные работы по русскому языку. — М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1957.

83. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. / ред. М.И. Матусевич; Акад. наук СССР, Отд-ние лит. и яз. - М.: Учпедгиз, 1957.

84. Яковлева Е.В. Прагмафонетическое изучение английской литературной речи в социолингвистическом освещении: дисс. ...канд. филол. наук: 10.02.04. / Е.В. Яковлева.—М.: МГУ, 1992. — 134 с.

85. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира. / Е.С. Яковлева. — М.: Гнозис, 1994. — 344 с.

86. Abramson M. What the reader's eye tells the mind's ear: Silent reading activates inner speech. / M. Abramson, S. D. Goldinger. // Perception & Psychophysics. — 1997. — Vol. 59, issue 7. — pp. 1059-1068.

87. Adolph S. Introducing Electronic Text Analysis. / S. Adolph. — London: Routledge. — 2006. — 176 p.

88. Burrows J. Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels, and an Experiment in Method. / J. Burrows. — Oxford: Oxford University Press. — 1987. — 255 p.

89. Burton D. Dialogue and discourse: A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation. / D. Burton. – London: Routledge & Kegan Paul. – 1980. – 311 p.

90. Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis / edited by Elena Semino and Jon. V. Culpeper. – Amsterdam, 2002. – 333 p.

91. Crystal D. Psycholinguistics. / D. Crystal. // Folia Phoniatica. XIX International Congress of Logopedics and Phoniatrics. – 1983. – №35. – pp. 1-12.

92. Culpeper J. Computers, language and characterisation: An Analysis of six characters in Romeo and Juliet. / J. Culpeper. // U. Melander-Marttala, C. Ostman and Merja Kyto (eds.), Conversation in Life and in Literature: Papers from the ASLA Symposium, Association Suedoise de Linguistique Appliquee (ASLA), Universitetstryckeriet: Uppsala. – 2002. – №15. – pp.11-30.

93. Davydov M.V. Types of voices as part of speech portrayals. / M.V. Davydov, Y.V. Yakovleva; Under the general edit.of O.V. Aleksandrova. – M.: MAX Press, 2001. – 288 p.

94. Ellam J. Ian McEwan's «Atonement» (Continuum Contemporaries) / J. Ellam. – Continuum, London. – 2009. – 96 p.

95. Emmott C. Capturing the attention of readers? Stylistic and psychological perspectives on the use and effect of text fragmentation in narratives. / C. Emmott, A. J. Sanford, L. I. Morrow. // Journal of Literary Semantics. – 2006. – 35:1 – pp. 1-30.

96. Fauconnier G. The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities. / G. Fauconnier, M. Turner. – New York, 2002. – 440 p.

97. Fowler R. Linguistic Criticism, 2nd ed. / R. Fowler. – Oxford: Oxford University Press. – 1996. – 272 p.

98. Fowler R. Linguistics and the novel. / R. Fowler. – London: Methuen. – 1977.

99. Freeman M. H. Poetry and Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Language. / M. H. Freeman. // A. Barcelona (ed), Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A cognitive perspective. – Berlin, New York: Mouton de Gruyter. – 2000. – pp. 253-281.

100. Goodman K. The Psycholinguistic Nature of the Reading Process. / K. Goodman. // ed. K. Goodman. The Psycholinguistic Nature of the Reading Process. – Detroit, MI: Wayne State University Press, 1968. – p. 13-26.
101. Goodman K. Reading: A Psycholinguistic Guessing Game. / K. Goodman. // H. Singer and E. Ruddel (Eds.). Theoretical models and processes of reading. – Newark, DE: International Reading Association, 1967. – pp. 259-271.
102. Harley T. The Psychology of Language: From Data to Theory. 4th edition. / T. Harley. – Psychology Press, 2014. — 624 p.
103. Harris Z. Discourse analysis. / Z. Harris. // Language. – 1952. - Vol. 28 №1. – pp. 1-30.
104. Herman V. Contexts and acts in Gerard Manley Hopkins' «Wake and feel the fell....» / V. Herman. // T. D'haen (ed.) Linguistics and the study of literature. – Amsterdam: Rodopi Press, 1986. – pp. 89-111.
105. Ho Y. Corpus Stylistics in Principles and Practice: A Stylistic Exploration of John Fowles' The Magus. / Y. Ho. – London: Continuum, 2011.
106. Johnson M. The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. / M. Johnson. – Chicago: Chicago University Press, 1987.
107. Korpimies L. A linguistic approach to the analysis of a dramatic text: a study in discourse analysis and cohesion with special reference to «The birthday party» by Harold Pinter. / L. Korpimies. – Jyväskylä: University of Jyväskylä Press, 1983.
108. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor. / G. Lakoff. // Andrew Ortony (ed.), Metaphor and Thought (second edition). – Cambridge: At the University Press, 1993.
109. Lakoff G. Metaphors We Live By. / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago: University of Chicago Press, 1980.
110. Liu Z. Digital reading: an Overview. / Z. Liu. // CJLIS. – 2012. – Vol. 5, №1. – pp. 85-94.
111. Linguostylistics. Theory and Method / Ed. by O.S. Akhmanova. – The Hague: Mouton, 1971.
112. Macfarlane R. A Version of Events. / R. Macfarlane. // Times Literary Supplement, 28 September 2001.

113. Maguidova I.M. Speech Modelling as Part of Functional Stylistics. / I.M. Maguidova. // *Folia Anglistica*. – M., 1997. – № 1. – pp. 11-38.
114. Maguidova I.M. The Past, the Present and the Future of Speech Modelling as Part of Functional Stylistics. / I.M. Maguidova. // *LATEUM Conference Proceedings*, 2008. – p. 20-24.
115. Maguidova I.M. The ABC of Reading (Основы чтения. Учебное пособие). / I.M. Maguidova, E.V. Mikhailovskaia. – M.: Dialog-MGU, 1999. – 108 p.
116. Maingueneau D. Literature and discourse analysis. / D. Maingueneau. // *Acta Linguistica Hafniensia, International Journal of Linguistics*. – 2010. – Vol. 42, Suppl. 1. – pp.147-157.
117. Malcolm D. Understanding Ian McEwan. / D. Malcolm. – Columbia, South Carolina: University of South Carolina, 2002.
118. *Philological Phonetics*. / Ed. by O. Akhmanova.—M.: Moscow University Press, 1986.
119. Reading at risk: A Survey of Literary Reading in America. Research Division Report №46. – 2004.
120. Rosch E. On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories. / E. Rosch. // T. Moore (ed.), *Cognitive Development and the Acquisition of Language*. – New York: Academic Press, 1973.
121. Short M. Discourse analysis in stylistics and literature instruction. / M. Short. // *Annual Review of Applied Linguistics*. – 1990. – Vol. 11. – pp. 181-195.
122. Short M. Discourse analysis and the analysis of drama. / M. Short. // R. Carter and P. Simpson (eds.) *Language, discourse and literature*. – London: Unwin Hyman, 1989. – pp. 139-168.
123. Short M. *Style in Fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. 2nd ed. / M. Short, G. Leech. – London: Pearson, Longman, 2007.
124. Sell R. The politeness of literary texts. / R. Sell. // R. Sell (ed.) *Literary pragmatics*. – London: Routledge, 1990. – pp. 208-224.
125. Semino E. A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction. / E. Semino. // *Cognitive stylistics: language and cognition in text analysis*. ed. Elena Semino; Jonathan Culpeper. 1st ed. – Amsterdam: John Benjamins, 2002. – p. 95-122.

126. Simpson P. Politeness phenomena in Ionesco's *The lesson*. / P. Simpson. // R. Carter and P. Simpson (eds.) *Language, discourse and literature*. – London: Unwin Hyman, 1989. – pp. 171-193.
127. Simpson P. *Stylistics: a Resource Book for Students*. / P. Simpson. – London: Routledge, 2004. – 262 p.
128. Smith F. *Comprehension and Learning. A Conceptual Framework for Teachers*. / F. Smith. – New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975.
129. Stubbs M. Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods. / M. Stubbs. // *Language and Literature*. – 2005. – Vol. 14 no. 1. – pp. 5-24.
130. Turner M. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. / M. Turner. – Oxford: Oxford University Press, 1996. – 198 p.
131. Wadman K. L. 'Private ejaculations': Politeness strategies in George Herbert's poems directed to God. / K. L. Wadman. // *Language and style*. – 1983. – Vol.61, №1. – pp. 87-105.
132. Widdowson H. G. The novel features of text. Corpus analysis and stylistics. / H. G. Widdowson. // Gerbig, A. & Mason, O. (eds), *Language, People, Numbers. Corpus Linguistics and Society*. – Amsterdam, New York: Rodopi, 2008. – pp. 293-304.

Электронные ресурсы:

133. Электронное чтение в России: опыт исследования. 2012 г. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.unkniga.ru/bookrinok/knigniy-rinok/384-elektronnoe-chtenie-v-rossii.html>
134. Cull B. W. *Reading Revolutions: Online Digital Text and Implications for Reading in Academe*. [Электронный ресурс] / B. W. Cull – Режим доступа: <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3340/2985#p2>
135. Hayes C. G. *An Overview of Psycholinguistic Reading Theory*. – 1980. [Электронный ресурс] / C. G. Hayes – Режим доступа: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED188114.pdf>
136. Kakutani M. «Amsterdam»: Dark Tour De Force. [Электронный ресурс] / M. Kakutani – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/books/98/11/29/daily/amsterdam-book-review.html>

137. Pritchard W. H. Publish and Perish. [Электронный ресурс] / W. H. Pritchard – Режим доступа:

<http://www.nytimes.com/books/98/12/27/reviews/981227.27pritch.html>

Словари:

138. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – Изд. 2-е, стер. – М: УРСС: Едиториал УРСС, 2004. - 571 с.

139. Cambridge English Pronouncing Dictionary. 17th Revised Edition. / D. Jones; ed. by P. Roach, J. Hartman, J. Setter. – Cambridge University Press, 2006.

140. Oxford Advanced Learner's Dictionary. 7th edition. / A. S. Hornby; ed. by S. Wehmeier. – Oxford University Press, 2007.

Источники:

141. Barnes J. Arthur and George. / J. Barnes. – London: Vintage, 2006.

142. McEwan I. Amsterdam. / I. McEwan. – London: Vintage, 2005.

143. McEwan I. Atonement. / I. McEwan. – London: Vintage, 2007.

144. McEwan I. On Chesil Beach. / I. McEwan. – London: Vintage, 2008.

145. Woolf V. Mrs. Dalloway. [Электронный ресурс] / V. Woolf. – Режим доступа: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200991h.html>

Источники (аудиокниги):

146. Barnes J. Arthur and George. Audiobook, read by Nigel Antony; Unabridged edition. – Chivers Audio Books, 2006.

147. McEwan I. Amsterdam. Audiobook, read by Alan Bates; Unabridged edition. – HarperCollins, 1998.

148. McEwan I. Atonement. Audiobook, read by Carole Boyd; Unabridged edition. – Chivers Audio Books, 2002.

149. McEwan I. On Chesil Beach. Audiobook, read by Ian McEwan; Unabridged edition. – Random House Audio, 2007.

150. Woolf V. Mrs. Dalloway. Audiobook, read by Virginia Leishman; Unabridged edition. – Clipper Audio, 2006.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТРАНСКРИПЦИИ

«Амстердам». Текст 1 (Клайв Линли). Вариант 1

It came as a gift; |
D M (2)

a large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached. ||
M M T D T D+2 M (7)

As it gained height and wheeled away over the valley it gave out a piping sound on three notes which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. ||
T M M T D+1 T D D+1 D D M
D+1 D+1 T D D (16)

How elegant, | [uenom]
D (1)

How simple. || [uenom]
M T (2)

Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time which he could almost hear. ||
D T M D+2 D T D T T M T M (12)

But not quite. ||
M M (2)

An image came to him of a set of unfolding steps, |
T D+2 D T M (5)

Sliding and descending – |
D+1 T (2)

from the trap door of a loft, |
D+1 M (2)

or from the floor of a light plane. ||
D M M (3)

One note lay over and suggested the next. ||
M T D+1 D M (5)

He heard it, |
T (1)

he had it, || [перемещение в более высокий участок диапазона, ускорение темпа]
T (1)

then it was gone. ||
D M (2)

There was a glow of a tantalizing after-image,
D D+1 D+1 (3)

and the fading call of a sad little tune. ||
T D D M (4)

This synaesthesia was a torment. ||
M T D T (4)

These notes were perfectly interdependent, |
D D D T (4)

little polished hinges swinging the melody through its perfect arc. ||
T T T D D+2 T M (7)

He could almost hear it again as he reached the top of the angled rock slab and paused to reach into his pocket for notebook and pencil. ||
T D D T D T M T T D+1 D D T (13)

It wasn't entirely sad. ||
D T M (3)

There was merriness there too,
D+1 M (2)

an optimistic resolve against the odds. ||
T D T T M (5)

Courage. ||| [*перемещение в более высокий участок диапазона, увеличение громкости*]
T (1)

«Амстердам». Текст 1 (Клайв Линли). Вариант 2

It came as a gift; ζ
D M (2)

a large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached. ||
T M D+1 T D+2 M (6)

As it gained height and wheeled away over the valley ζ it gave out a piping sound on three notes ζ which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. ||
T M T T D+1 T D T T T D+3
D+1 D+1 T D+1 T (16)

How elegant,
M D (2)

How simple. ||
M T (2)

Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time ζ which he could almost hear. ||
D T M T D D T D T T M T M (12)

But not quite. ||
M M (2)

An image came to him of a set of unfolding steps,
T D+2 D T M (5)

sliding and descending – |
D+1 T (2)

from the trap door of a loft,
D+1 M (2)

or from the floor of a light plane. ||
D M M (3)

One note lay over and suggested the next. ||
D D+1 D M (4)

He heard it, [*перемещение в более высокий участок диапазона*]
T (1)

he had it, ζ
T (1)

then it was gone. ||
D M (2)

There was a glow of a tantalizing after-image, |
D D+1 D+1 (3)

and the fading call of a sad little tune. |
T D D M (4)

This synaesthesia was a torment. ||
D D+2 T (3)

These notes were perfectly interdependent, |
T D D T (4)

little polished hinges swinging the melody through its perfect arc. ||
 T T T D D+2 T M (7)

He could almost hear it again as he reached the top of the angled rock slab and paused to reach into his pocket for notebook and pencil. ||
 T D D T D T D T D+1 D D T (12)

It wasn't entirely sad. ↘
 D T M (3)

There was merriness there too, ↘
 D+1 M (2)

an optimistic resolve against the odds. ↘
 T D T T M (5)

Courage. |||
 T (1)

«Амстердам». Текст 1 (Клайв Линли). Вариант 3

It came as a gift;
 D M (2)

a large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached. ||
 M M M D+1 T M D+1 M (8)

As it gained height and wheeled away over the valley it gave out a piping sound on three notes which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. ||
 D T D+3 D D D+1 M M M D+3
 D+1 D D D D (15)

How elegant,
 D (1)

how simple. ||
 T (1)

Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time which he could almost hear. ||
 D T M D+1 D+1 D+2 T T D+1 T M (11)

But not quite. ||
 M M (2)

An image came to him of a set of unfolding steps, |
 D+4 T D M (4)

sliding and descending – |
 D+1 T (2)

from the trap door of a loft, |
 D+1 M (2)

or from the floor of a light plane. ||
 D M M (3)

One note lay over and suggested the next. ||
 M D+2 D M (4)

He heard it, |
 T (1)

he had it, | [перемещение в более высокий участок диапазона]
 T (1)

then it was gone. ||
 D M (2)

There was a glow of a tantalizing after-image, |
D D+1 D+1 (3)

and the fading call of a sad little tune. ||
D+2 D M (3)

This synaesthesia was a torment. || [неразборчиво]
T (1)

These notes were perfectly interdependent,
T D+3 T (3)

little polished hinges swinging the melody through its perfect arc. ||
D+1 T D D+2 T M (6)

He could almost hear it again as he reached the top of the angled rock slab and paused to reach into his pocket for notebook and pencil. ||
T D D T D T T T D+1 D D T (12)

It wasn't entirely sad. ||
T M (2)

There was merriness there too, |
D+1 M (2)

an optimistic resolve against the odds. ||
D+2 D+1 M (3)

Courage. |||
T (1)

«Амстердам». Текст 1 (Клайв Линли). Вариант 4

It came as a gift;
D M (2)

a large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached. ||
T M D+1 T T D M (7)

As it gained height and wheeled a way over the valley it gave out a piping sound on three notes which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. ||
M T D+3 T T M D D+3
D+1 D D D (14)

How elegant, |
D (1)

how simple. ||
M T (2)

Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time which he could almost hear. |
D T M D+1 D+1 T D T D+3 T M (11)

But not quite. ||
M M (2)

An image came to him of a set of unfolding steps, |
T T D T D M (6)

sliding and descending – |
D+1 T (2)

from the trap door of a loft, |
M D M (1)

or from the floor of a light plane. ||
D M M (3)

One note lay over and suggested the next. ||
D D+1 D M (4)

He heard it, |
T (1)

he had it, |
T (1)

then it was gone. ||
D M (2)

There was a glow of a tantalizing after-image, |
D D+1 D+1 (3)

and the fading call of a sad little tune. ||
T D D M (4)

This synaesthesia was a torment. ||
M T D+2 T (4)

These notes were perfectly interdependent,
T D D T (4)

little polished hinges swinging the melody through its perfect arc. ||
T T D D+2 T M (6)

He could almost hear it again as he reached the top of the angled rock slab and paused to reach into his pocket for notebook and pencil. ||
T D D T D T T T D+1 D D T (12)

It wasn't entirely sad. ||
D T M (3)

There was merriness there too, |
D+1 M (2)

an optimistic resolve against the odds. ||
T D T T M (5)

Courage. |||
T (1)

«Амстердам». Текст 1 (Клайв Линли). Вариант 5

It came as a gift. ||
D M (2)

A large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached. ||
T T D T M M D M (8)

As it gained height and wheeled away over the valley,
T M T D+3 T (5)

it gave out a piping sound on three notes which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. ||
D T T M D D+3 D+1 D D D+1 T (11)

How elegant,
M D (2)

how simple. ||
M T (2)

Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time which he could almost hear but not quite. ||
D T M D+2 D T D T T M D T T
M M (15)

An image came to him of a set of unfolding steps sliding and descending from the trap door of a loft or from the door of a light plane. ||
M M T D+2 D T M D+1 D+1 D+1 M D D (13)

One note lay over and suggested the next. |
D D+1 D M (4)

He heard it, ζ
T (1)

he had it, ζ
T (1)

then it was gone. ||
M (1)

There was a glow of a tantalizing after-image and the fading call of a sad little tune. ||
D D+1 D+3 T D D M (7)

This synaesthesia was a torment, ζ
D D+2 T (3)

these notes were perfectly interdependent, ζ
T D D T (4)

little polished hinges swinging the melody through its perfect arc. ||
T T T D D+2 T M (7)

He could almost hear it again as he reached the top of the angled rock slab and paused to reach into his pocket for notebook and pencil. ||
T D D T D T D T D+1 D D T (12)

It wasn't entirely sad, |
D T M (3)

there was merriness there too,
D+1 M (2)

an optimistic resolve-against-the-odds courage. |||
T D D+1 M T (5)

«Амстердам». Текст 1 (Клайв Линли). Вариант 6

It came as a gift. ||
D M (2)

A large, |
M (1)

grey bird flew up with a loud alarm call as he approached. ||
M M D+1 T D+2 M (6)

As it gained height and wheeled away over the valley ζ it gave out a piping sound on three notes ζ which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. ||
T M T T M D T D+1 M M D+3
D+1 D D D D (16)

How elegant, |
D (1)

how simple, || [*перемещение в более высокий участок диапазона*]
T (1)

turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time ζ which he could almost hear, |
D T M D+2 D D+2 T T M T M (11)

but not quite. ||
M M (2)

An image came to him of a set of unfolding steps ζ sliding ζ and descending from the trap door of a loft or from the door of a light plane. ||
M M D+4 T D M T D+1 D+1 D+1 D (11)

One note lay over and suggested the next, ||

D D+1 D M (4)

he heard it, |

T (1)

he had it, |

T (1)

then it was gone. ||

D M (2)

There was a glow of a tantalizing after-image and the fading call of a sad little tune, |

D D+1 D+3 T D D M (7)

this synaesthesia was a torment, |

D+2 T (2)

these notes were perfectly interdependent, little polished hinges swinging the melody through its perfect arc. ||

M T D D T D+1 T D D+2 T M (11)

He could almost hear it again as he reached the top of the angled rock slab and paused to reach into his pocket for notebook and pencil. ||

T D M T D T M T T D+1 D D T (13)

It wasn't entirely sad; |

T M (2)

there was merriness there too, |

D+1 M (2)

an optimistic resolve-against-the-odds, |

T D D+1 M (4)

courage. |||

T (1)

«Амстердам». Текст 1 (Клайв Линли). Вариант 7

It came as a gift. ||

D M (2)

A large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached. ||

T T D T T D M (7)

As it gained height and wheeled away over the valley,

M T T M D T (6)

it gave out a piping sound on three notes, &

D T T M M (5)

which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. ||

D+3 D+1 D D D D (6)

How elegant, | [*произносится с придыханием*]

D (1)

how simple. || [*произносится с придыханием*]

T (1)

Turning the sequence round opened up the idea of a plain and beautiful song in common time, |

D T M D+1 D+1 T D T T M (10)

which he could almost hear, |

T M (2)

but not quite. ||

M M (2)

An image came to him of a set of unfolding steps sliding and descending from the trap door of a loft or from the door of a light plane. ||

M M D+1 D T D M D+1 D+1 D+1 D+1 D
(12)

One note lay over and suggested the next. ||

D D+1 D M (4)

He heard it, |

T (1)

he had it, |

T (1)

then it was gone. ||

D M (2)

There was a glow of a tantalizing after-image and the fading call of a sad little tune. ||

D D+1 D+3 T D D M (7)

This synaesthesia was a torment. <

T D+2 T (3)

These notes were perfectly interdependent little polished hinges swinging the melody through its perfect arc. ||

T D D T D+1 T D D+2 T M (10)

He could almost hear it again as he reached the top of the angled rock slab and paused to reach into his pocket for notebook and pencil. ||

D+2 D T D T D T D+1 D D T (11)

It wasn't entirely sad < there was merriness there too. ||

T M D+1 M (4)

An optimistic,

T T (2)

resolve-against-the-odds,

D+1 M (2)

courage. |||

T (1)

«Амстердам». Текст 2 (Вернон Холлидей). Вариант 1

He peeled one off and passed it across. ||

T T D M (4)

For a moment it made no sense,

T D T M (4)

beyond its glossy blacks and whites, |

T T T M (4)

then it resolved into a medium close-up. ||

D D+1 D T (4)

Incredible. ||| [*замедление темпа, шепот*]

M D (2)

Vernon stretched out his hand for another; |

T M T D T (5)

head to foot and tightly cropped; |

T T T M (4)

and then the third, |

M (1)

three-quarter profile. ||

M T T (3)

He turned back to the first,
M D M (3)

all other thoughts suddenly dispelled. ||
D M D+1 M (4)

Then he studied the second and third again, [ускорение темпа]
T D D T M (5)

seeing them fully now and feeling waves of distinct responses: | [замедление темпа]
D D+1 T D T T (6)

astonishment first, |
D M (2)

followed by a wild inward hilarity. || [произносится с придыханием]
D+1 M D D (4)

Suppressing it gave him a sense of levitating from his chair. ||
D D T D+3 M (5)

Next,
M (1)

he experienced ponderous responsibility – |
D D+3 D (3)

or was it power? || [перемещение в более низкий участок диапазона]
T T (2)

A man's life,
M M (2)

or at least his career,
D M (2)

was in his hands. <
M (1)

And who could tell,
T M (2)

perhaps Vernon was in a position to change the country's future for the better. ||
M D+3 D T T D+1 T (7)

And his paper's circulation. ||| [перемещение в более низкий участок диапазона]
T T T T (4)

«Амстердам». Текст 2 (Вернон Холидей). Вариант 2

He peeled one off and passed it across. ||
T T D M (4)

For a moment it made no sense,
D T M (3)

beyond its glossy blacks and whites, |
T T T M (4)

then it resolved into a medium close-up. ||
D D+1 D T (4)

Incredible. ||
M D (2)

Vernon stretched out his hand for another; |
T D D T (4)

head to foot and tightly cropped;
T T T M (4)

and then the third, ζ

T M (2)

three-quarter profile. ||

D T (2)

He turned back to the first, ζ

M D M (3)

all other thoughts suddenly dispelled. ||

D M D+1 M (4)

Then he studied the second and third again, |

T D D T M (5)

seeing them fully now ζ and feeling waves of distinct responses: ζ

D T M T D T T (7)

astonishment first, |

D M (2)

followed by a wild inward hilarity. ||

D+1 M D D (4)

Suppressing it gave him a sense of levitating from his chair. ||

D D T D+3 M (5)

Next,

M (1)

he experienced ponderous responsibility –

D D+1 T D (4)

or was it power? ||

T T (2)

A man's life,

M M (2)

or at least his career,

D M (2)

was in his hands. ||

M (1)

And who could tell, |

T M (2)

perhaps Vernon was in a position to change the country's future for the better. ||

M D+3 D T T D+1 T (7)

And his paper's circulation. |||

T T T T (4)

«Амстердам». Текст 2 (Вернон Холлидей). Вариант 3

He peeled one off and passed it across. ||

T T D M (4)

For a moment it made no sense, |

D T M (3)

beyond its glossy blacks and whites, |

T T T M (4)

then it resolved into a medium close-up. ||

D+4 D T (3)

Incredible. ||

D (1)

Vernon stretched out his hand for another; |
T D D T (4)

head to foot and tightly cropped; >
T T T M (4)

and then the third, |
M (1)

three-quarter profile. ||
D T (2)

He turned back to the first, |
M D M (3)

all other thoughts suddenly dispelled. ||
M T M D+I M (5)

Then he studied the second and third again,
D D T M (4)

seeing them fully now and feeling waves of distinct responses: > [неразборчиво]
D T D+I D T T (6)

astonishment first, |
D M (2)

followed by a wild inward hilarity. ||
D+I M D D (4)

Suppressing it gave him a sense of levitating from his chair. ||
T D+I T D+3 M (5)

Next, |
M (1)

he experienced ponderous responsibility – >
D D+I T D (4)

or was it power? ||
T (1)

A man's life, |
M M (2)

or at least his career,
M (1)

was in his hands. ||
M (1)

And who could tell, |
T M (2)

perhaps Vernon was in a position to change the country's future for the better. |
D+3 D T T D+I T (6)

And his paper's circulation. |||
T T T T (4)

«Амстердам». Текст 2 (Вернон Холидей). Вариант 4

He peeled one off and passed it across. >
T T D M (4)

For a moment it made no sense,
D T M (3)

beyond its glossy blacks and whites, |
T T M (3)

then it resolved into a medium close-up. ||
D+1 D T (3)

Incredible. ||
D (1)

Vernon stretched out his hand for another;
T D D T (4)

head to foot and tightly cropped; <
T T T M (4)

and then the third, <
M (1)

three-quarter profile. ||
M T T (3)

He turned back to the first,
D+1 M (2)

all other thoughts suddenly dispelled. ||
D M D+1 M (4)

Then he studied the second and third again,
D D T M (4)

seeing them fully now and feeling waves of distinct responses:
D D+3 D T T (5)

astonishment first,
D M (2)

followed by a wild inward hilarity. ||
D+1 M D D (4)

Suppressing it gave him a sense of levitating from his chair. ||
D+3 T D+3 M (4)

Next, |
M (1)

he experienced ponderous responsibility – |
D D+1 T D (4)

or was it power? ||
T T (2)

A man's life, <
M M (2)

or at least his career, < [перемещение в более низкий участок диапазона]
D M (2)

was in his hands. ||
T M (2)

And who could tell, |
T M (2)

perhaps Vernon was in a position to change the country's future for the better. ||
D+3 D T T D+1 T (6)

And his paper's circulation. |||
T T T T (4)

«Амстердам». Текст 2 (Вернон Холлидей). Вариант 5

He peeled one off and passed it across. ||
T T D M (4)

For a moment it made no sense beyond its glossy blacks and whites, |
D T T T T T M (7)

then it resolved into a medium close-up. ||
D D+1 D T (4)

Incredible. ||
M D (2)

Vernon stretched out his hand for another, [ускорение темпа]
T D D T (4)

head to foot and tightly cropped, |
T T T M (4)

and then the third, |
T M (2)

three-quarter profile. ||
D T (2)

He turned back to the first, |
D+1 M (2)

all other thoughts suddenly dispelled, |
D M D+1 M (4)

then he studied the second and third again, |
D D T M (4)

seeing them fully now and feeling waves of distinct responses, |
D T D+1 D T T (6)

astonishment first followed by a wild inward hilarity. ||
D+1 D+1 M D D (5)

Suppressing it gave him a sense of levitating from his chair. ||
D D T D+3 M (5)

Next, ζ
M (1)

he experienced ponderous responsibility,
D D+1 T D (4)

or was it power? ||
T T (2)

A man's life,
M M (2)

or at least his career, ζ
D M (2)

was in his hands and, |
T (2)

who could tell, |
T M (2)

perhaps Vernon was in a position to change the country's future for the better and his paper's circulation. |||
D+3 D D+1 D+1 T T T T (8)

«Амстердам». Текст 2 (Вернон Холидей). Вариант 6

He peeled one off and passed it across for a moment. ||
M D D D+2 (4)

It made no sense beyond its glossy blacks and whites, |
T D+1 T T M (5)

then it resolved into a medium close-up, |

D+4 D T (3)

incredible! ||

D (1)

Vernon stretched out his hand for another head to foot and tightly cropped and then the third three-quarter profile he turned back to. || [перезаборчиво]

T D D+2 T T T D+1 M D D
M T (12)

The first all other thoughts suddenly dispelled, |

M D D+1 M (4)

then he studied the second and third again seeing them fully now and feeling waves of distinct responses. ||

T D D T M D T T T D T T (12)

Astonishment, |

D (1)

first followed by a wild inward hilarity, |

D+2 M D D (4)

suppressing it gave him a sense of levitating from his chair. ||

D+3 T D+3 M (4)

Next, |

M (1)

he experienced ponderous responsibility or was it power? ||

D+1 T D T T (5)

A man's life or at least his career was in his hands and who could tell? ||

M D+3 D+1 D+1 M (5)

Perhaps Vernon was in a position to change the country's future for the better and his paper's circulation. |||

D+3 D T T D+1 T T T T T (10)

«Амстердам». Текст 2 (Вернон Холидей). Вариант 7

He peeled one off and passed it across. ||

T T D M (4)

For a moment, &

T (1)

it made no sense beyond its glossy blacks and whites, &

T D+1 T T M (5)

then it resolved into a medium close-up. &

D+1 D T (3)

Incredible. ||

D (1)

Vernon stretched out his hand for another head to foot and tightly cropped, &

T D D+2 T T T M (7)

and then the third three-quarter profile. ||

M D T (3)

He turned back to the first, &

D+1 M (2)

all other thoughts suddenly dispelled, |

D M D+1 M (4)

then he studied the second and third again, &

D D D (3)

seeing them fully now, |

D D (2)

and feeling waves of distinct responses: <

D T T (3)

astonishment first,

D M (2)

followed by a wild inward hilarity. ||

M D D (3)

Suppressing it gave him a sense of levitating from his chair. ||

T D+1 T D+3 M (5)

Next,

M (1)

he experienced ponderous responsibility, |

D D+1 T D (4)

or was it power? || [*перемещение в более низкий участок диапазона*]

T (1)

A man's life,

M M (2)

or at least his career,

D M (2)

was in his hands < and who could tell; |

T M T M (4)

perhaps Vernon was in a position to change the country's future for the better < and his paper's circulation. |||

D+3 D T T D+1 T T T T T (10)

«Искупление». Текст 1 (Сесилия Таллис). Вариант 1

- He looked into the water, |
D+1 T (2)
- then he looked back at her, |
D T M (3)
- and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth. ||
T T M T T D M (7)
- By this gesture he assumed full responsibility, |
M D+1 M T T D (6)
- but at that moment,
M T (2)
- she hated him for the inadequacy of the response. ||
D+2 M D+4 M (4)
- He glanced towards the basin and sighed. || [перемещение в более низкий участок диапазона]
D+1 D M (3)
- For a moment he thought she was about to step backwards onto the vase, |
D+6 M D+2 M (4)
- and he raised his hand and pointed,
T T T (3)
- though he said nothing. ||
D (1)
- Instead he began to unbutton his shirt. ||
M D D M (4)
- Immediately she knew what he was about. [перемещение в более низкий участок диапазона]
D+2 D+2 M (3)
- Intolerable. || [низкий участок диапазона, шепот]
D+1 (1)
- He had come to the house and removed his shoes and socks – | [низкий участок диапазона]
D D T T M (5)
- well, [низкий участок диапазона]
M (1)
- she would show him then. || [низкий участок диапазона]
T T M (3)
- She kicked off her sandals, |
D T (2)
- unbuttoned her blouse and removed it, |
D D T (3)
- unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. ||
D T M T T D T M (8)
- He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear. ||
M T D M D D+1 D+1 D (8)
- Denying his help, |
D M (2)
- any possibility of making amends,
T T D+4 M (4)
- was his punishment. ||
D (1)
- The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment. ||
T D T D D D D (7)

She held her breath,
T M (2)

and sank,
M (1)

leaving her hair fanned out across the surface. ||
D+I D T T (4)

Drowning herself would be his punishment. ||| [повышение громкости, ВПТ – большой перепад высоты тона (~150 Гц)]
D D+I D (3)

«Искупление». Текст 1 (Сесилия Таллис). Вариант 2

He looked into the water,
D+I T (2)

then he looked back at her,
D T M (3)

and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth. ||
T T M T T D M (7)

By this gesture he assumed full responsibility,
T D+I M T T D (6)

but at that moment,
M T (2)

she hated him for the inadequacy of the response. ||
D+3 D+4 M (3)

He glanced towards the basin and sighed. ||
D+I D M (3)

For a moment he thought she was about to step backwards onto the vase,
D D+4 D+2 M (4)

and he raised his hand and pointed,
T M T (3)

though he said nothing. ||
D T (2)

Instead he began to unbutton his shirt. ||
D D D M (4)

Immediately she knew what he was about. |
D+2 M D+I M (4)

Intolerable. || [повышение громкости]
D+I (1)

He had come to the house and removed his shoes and socks – |
D D T T M (5)

well, |
M (1)

she would show him then. ||
T M (2)

She kicked off her sandals,
D T (2)

unbuttoned her blouse and removed it, |
D D T (3)

unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. ||
D D T M D T M (7)

He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear. ||
T D T D D+I D+I D (7)

Denying his help, |
D M (2)

any possibility of making amends, |
T T D+1 D M (5)

was his punishment. ||
D (1)

The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment. ||
D T D D D D (6)

She held her breath, ζ
T M (2)

and sank, |
M (1)

leaving her hair fanned out across the surface. ||
D M D+2 T (4)

Drowning herself would be his punishment. |||
D D M D (4)

«Искупление». Текст 1 (Сесилия Таллис). Вариант 3

He looked into the water, |
D+1 T (2)

then he looked back at her, |
D T M (3)

and simply shook his head as he raised a hand ζ to cover his mouth. ||
T T D T M D M (7)

By this gesture he assumed full responsibility, |
M D+1 M T T D (6)

but at that moment, ζ
M T (2)

she hated him ζ for the inadequacy of the response. ||
M D D+4 M (4)

He glanced towards the basin and sighed. ||
D+1 D M (3)

For a moment he thought she was about to step backwards onto the vase, |
D D+1 D T D M (6)

and he raised his hand and pointed, |
T T T (3)

though he said nothing. ||
D T (2)

Instead ζ he began to unbutton his shirt. ||
M D D M (4)

Immediately she knew what he was about. |
D+1 M T D M (5)

Intolerable. ||
MD+1 (2)

He had come to the house ζ and removed his shoes and socks – |
D M T T M (5)

well, |
M (1)

she would show him then. ||
T T M (3)

She kicked off her sandals, |
D T (2)

- Immediately she knew what he was about. |
D+I M T D M (5)
- Intolerable. ||
MD+I (2)
- He had come to the house and removed his shoes and socks – |
D M T T M (5)
- well, |
M (1)
- she would show him then. ||
T T M (3)
- She kicked off her sandals, |
D T (2)
- unbuttoned her blouse and removed it, |
D D T (3)
- unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. ||
D T M D+I D T M (7)
- He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear. ||
T D M D D+I D+I D (7)
- Denying his help, |
D M (2)
- any possibility of making amends, |
T D+I D M (4)
- was his punishment. ||
M M D (3)
- The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment. || *[понижение громкости]*
T D T D D M D (7)
- She held her breath, |
T M (2)
- and sank, |
M (1)
- leaving her hair fanned out across the surface. ||
T T D T T (5)
- Drowning herself would be his punishment. |||
D M M M D (5)

«Искушение». Текст 1 (Сесилия Таллис). Вариант 4

- He looked into the water, |
D+I T (2)
- then he looked back at her, |
M T M (3)
- and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth. ||
T T D T T D M (7)
- By this gesture he assumed full responsibility, |
T D+I M T T D (6)
- but at that moment,
M T (2)
- she hated him for the inadequacy of the response. ||
D+3 D+4 M (3)
- He glanced towards the basin and sighed. ||
D+I D M (3)

For a moment ζ he thought she was about to step backwards onto the vase, |
T D+I T M T D M (7)

and he raised his hand and pointed, |
T T T (3)

though he said nothing. ||
T (1)

Instead he began to unbutton his shirt. ||
D D D M (4)

Immediately ζ she knew what he was about. ||
D+I T D M (4)

Intolerable. ||
M D+I (2)

He had come to the house and removed his shoes and socks –
D D T T M (5)

well,

she would show him then. ||
T D (2)

She kicked off her sandals, |
D T (2)

unbuttoned her blouse and removed it, |
D D T (3)

unfastened her skirt and stepped out of it ζ and went to the basin wall. ||
D D D D T M (6)

He stood with hands on his hips ζ and stared as she climbed into the water in her underwear. ||
T D M D D+I D+I D (7)

Denying his help, |
D M (2)

any possibility of making amends, ζ
T T D+I D M (5)

was his punishment. ||
D (1)

The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment. ||
T D T D D D D (7)

She held her breath,
T M (2)

and sank, |
M (1)

leaving her hair fanned out across the surface. ||
D+I D+2 T (3)

Drowning herself ζ would be his punishment. |||
D M D D (4)

«Искупление». Текст 1 (Сесилия Таллис). Вариант 5

He looked into the water then he looked back at her and simply shook his head. ||
D+I T D D+I T T M (7)

As he raised a hand to cover his mouth,
D+I T D M (4)

by this gesture he assumed full responsibility, |
D+2 M T T D (5)

but at that moment she hated him for the inadequacy of the response. ||
M D D+3 D+4 M (5)

He glanced towards the basin and sighed for a moment. ||
T T D D T (5)

He thought she was about to step backwards onto the vase, and he raised his hand and pointed, though he said nothing. ||
D+1 D D+2 M T T T (7)

Instead he began to unbutton his shirt. ||
D D D M (4)

Immediately she knew what he was about. ||
D+2 M D+1 M (4)

Intolerable, [перемещение в более высокий участок диапазона]
D+1 (1)

he had come to the house and removed his shoes and socks. ||
D D T T M (5)

Well,
M (1)

she would show him. ||
T (1)

Then she kicked off her sandals,
T D T (3)

unbuttoned her blouse and removed it,
D D T (3)

unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. ||
D T M D+1 D T M (7)

He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear, denying his help. ||
T D T D D+1 D+1 D (7)

Any possibility of making amends was his punishment,
T T D+1 D D D (6)

the unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment. ||
T D T D D T D+1 (7)

She held her breath and sank,
T T M (3)

leaving her hair fanned out across the surface. ||
D M D+2 T (4)

Drowning herself would be his punishment. ||
D M T M D (5)

«Искупление». Текст 1 (Сесилия Таллис). Вариант 6

He looked into the water. ||
D+1 T (2)

Then,
M (1)

he looked back at her and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth. ||
D T T M T T D M (8)

By this gesture, |
T T (2)

he assumed full responsibility, |
M T T D (4)

but at that moment, |
M T (2)

she hated him for the inadequacy of the response. ||
M D D+4 M (4)

He glanced towards the basin and sighed. ||
T T D M (4)

For a moment, |
T (1)

he thought she was about to step backwards onto the vase and he raised his hand and pointed; ||
M M D T M T D M T T T (11)

though he said nothing. ||
T (1)

Instead, |
M M (2)

he began to unbutton his shirt. ||
D D M (3)

Immediately,
D+I (1)

she knew what he was about – ||
T D M (3)

intolerable. [*uenom*]
D+I (1)

He had come to the house and removed his shoes and socks. ||
D D T T M (5)

Well, |
M (1)

she would show him. ||
T T (2)

Then she kicked off her sandals, |
T D T (3)

unbuttoned her blouse, |
D M (2)

and removed it, |
T (1)

unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. ||
D T M D M T M (7)

He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear, |
M D M M D+I D+I D (7)

denying his help, |
D M (2)

any possibility of making amends, |
T T D+I D M (5)

was his punishment. ||
D (1)

The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment. || *[произносится с придыханием]*
T D T D D M D (7)

She held her breath and sank, |
T T M (3)

leaving her hair fanned out across the surface. ||
D M D T T (5)

Drowning herself would be his punishment. |||
D D M D (4)

«Искушение». Текст 1 (Сесилия Таллис). Вариант 7

He looked into the water. ||
D+1 T (2)

Then he looked back at her and simply shook his head. ||
D T T T M (5)

As he raised a hand to cover his mouth by this gesture he assumed full responsibility, |
T T D D D+1 M T T D (9)

but at that moment she hated him for the inadequacy of the response. ||
D+1 D+1 D+4 M (4)

He glanced towards the basin and sighed for a moment. ||
D+1 D D T (4)

He thought she was about to step backwards onto the vase and he raised his hand and pointed though he said nothing. ||
D+1 D D+2 D T T T D T (9)

Instead he began to unbutton his shirt. ||
D D D M (4)

Immediately she knew what he was about. |
D+2 D+2 M (3)

Intolerable – | *[перемещение в более высокий участок диапазона]*
D+1 (1)

he had come to the house and removed his shoes and socks.
D D T T M (5)

Well,

she would show him! ||
T T (2)

Then she kicked off her sandals, §
D T (2)

unbuttoned her blouse § and removed it, |
D M T (3)

unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall. ||
D D T T D T M (7)

He stood with hands on his hips and stared as she climbed into the water in her underwear. || *[не произносится]*
T T T D D+1 D+1 D (7)

Denying his help any possibility of making amends was his punishment – |
D D T D+1 D D D (7)

The unexpectedly freezing water that caused her to gasp was his punishment. ||
T D T D D D D (7)

She held her breath and sank leaving her hair fanned out across the surface. ||
T T M D+1 D+2 T (6)

~~✓~~ Drowning himself would be his punishment. ||| [*перемещение в более низкий участок диапазона*]
D T T D (4)

«Искупление». Текст 2 (Брайони Таллис). Вариант 1

What was less comprehensible,
M T D (3)

however, |
T (1)

was how Robbie imperiously raised his hand now, &
D D+I T T (4)

as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. ||
D+2 D D D+I M (5)

It was extraordinary that she was unable to resist him. || [*перемещение в более низкий участок диапазона*]
D+5 D+I T (3)

At his insistence she was removing her clothes,
T D+2 D M (4)

and at such speed. ||
M M (2)

She was but of her blouse, |
D M (2)

now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it,
D+2 M D D T D (6)

while he looked on impatiently, &
M T D (3)

hands on hips. ||
T M (2)

What strange power did he have over her. || [*uenom*]
M D+I D (3)

Blackmail? || [*uenom*]
T (1)

Threats? || [*uenom*]
M (1)

Briony raised two hands to her face and stepped back a little way from the window. || [*перемещение в более низкий участок диапазона*]
T M M D T M D+4 T (8)

She should shut her eyes,
T M (2)

she thought, |
M (1)

and spare herself the sight of her sister's shame. ||
D+I D T M (4)

But that was impossible, | [*uenom*]
D D (2)

because there were further surprises. || [*uenom*]
D T (2)

Cecilia,
D (1)

mercifully still in her underwear,
D+4 T M (3)

was climbing into the pond, &
T D M (3)

was standing waist deep in the water, &
T M D T (4)

was pinching her nose – | [*перемещение в более высокий участок диапазона*]
D M (2)

and then she was gone. ||
D M (2)

There was only Robbie, ζ
T (1)

and the clothes on the gravel, |
D T (2)

and beyond,
M (1)

the silent park and the distant, ζ
T D T (3)

blue hills. |||
M M (2)

«Искупление». Текст 2 (Брайони Таллис). Вариант 2

What was less comprehensible,
T M T D (4)

however, |
T (1)

was how Robbie imperiously raised his hand now, |
D D+1 T T (4)

as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. ||
D+2 D D D+1 M (5)

It was extraordinary that she was unable to resist him. ||
D+5 D+1 T (3)

At his insistence she was removing her clothes, ζ
D D+2 D M (4)

and at such speed. ||
M M (2)

She was but of her blouse, |
D M (2)

now she had let her skirt drop to the ground ζ and was stepping out of it, |
D+2 M D M T T M (7)

while he looked on impatiently,
T D D (3)

hands on hips. ||
T M (2)

What strange power did he have over her. ||
M M D+1 D (4)

Blackmail? ||
T (1)

Threats? ||
M (1)

Briony raised two hands to her face and stepped back a little way from the window. ||
T M D+1 T D T D T (8)

She should shut her eyes,
T T M (3)

she thought, |
M (1)

and spare herself the sight of her sister's shame. ||
T T D T M (5)

But that was impossible, |
D D (2)

because there were further surprises. ||
D T (2)

Cecilia, |
D (1)

mercifully still in her underwear,
D+1 D T M (4)

was climbing into the pond, |
D+2 M (2)

was standing waist deep in the water, | [*перемещение в более высокий участок диапазона*]
T M D T (4)

was pinching her nose – |
D M (2)

and then she was gone. ||
D M (2)

There was only Robbie, |
T T (2)

and the clothes on the gravel,
D T (2)

and beyond, |
M (1)

the silent park and the distant, |
T M T (3)

blue hills. |||
M M (2)

«Искушение». Текст 2 (Брайони Таллис). Вариант 3

What was less comprehensible,
T M T D (4)

however, |
T (1)

was how Robbie imperiously raised his hand now, |
D D+1 T M M (5)

as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. ||
D+2 M D+1 D M (5)

It was extraordinary that she was unable to resist him. ||
D+5 D+1 T (3)

At his insistence she was removing her clothes, |
T T D D M (5)

and at such speed. ||
M M (2)

She was but of her blouse, |
D M (2)

now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it, |
D T M D M T D (7)

while he looked on impatiently, |
M T D (3)

hands on hips. ||
M M M (3)

What strange power did he have over her. ||
M M T T D (5)

Blackmail? ||
T (1)

Threats? ||
M (1)

Briony raised two hands to her face and stepped back a little way from the window. ||
T M M D T M T T D T (10)

She should shut her eyes,
T M (2)

she thought, |
M (1)

and spare herself the sight of her sister's shame. ||
D+I D T M (4)

But that was impossible, |
T M D (3)

because there were further surprises. ||
D T (2)

Cecilia, ζ
D (1)

mercifully still in her underwear,
D+I D D (3)

was climbing into the pond, |
T D M (3)

was standing waist deep in the water, |
T M D T (4)

was pinching her nose – |
D M (2)

and then she was gone. ||
D M (2)

There was only Robbie, |
T T (2)

and the clothes on the gravel, |
D T (2)

and beyond, |
M (1)

the silent park ζ and the distant, |
T M T (3)

blue ζ hills. |||
M M (2)

«Искупление». Текст 2 (Брайони Таллис). Вариант 4

What was less comprehensible,
M T D (3)

however, |
T (1)

was how Robbie imperiously raised his hand now, |
D D+I T T (4)

as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. ||
D+2 D D D+1 M (5)

It was extraordinary that she was unable to resist him. ||
D+5 D+1 T (3)

At his insistence she was removing her clothes, ζ
T D+2 D M (4)

and at such speed. ||
M M (2)

She was but of her blouse, |
D M (2)

Now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it,
D T M D D T D (7)

while he looked on impatiently, ζ
T T D (3)

Hands on hips. ||
T M (2)

What strange power did he have over her. ||
T D+I D (3)

Blackmail? || [уменьшение громкости]
T (1)

Threats? || [уменьшение громкости]
M (1)

Briony raised two hands to her face and stepped back a little way from the window. ||
D M D T M D+I D T (8)

She should shut her eyes,
T M (2)

she thought,
M (1)

and spare herself the sight of her sister's shame. ||
D+I D T M (4)

But that was impossible,
D D (2)

because there were further surprises. ||
D T (2)

Cecilia, |
D (1)

mercifully still in her underwear,
D+4 T M (3)

was climbing into the pond, ζ
D+2 M (2)

was standing waist deep in the water, ζ
T D+I T (3)

was pinching her nose – ||
D M (2)

and then she was gone. || [уменьшение громкости]
D M (2)

There was only Robbie, |
T T (2)

and the clothes on the gravel, |
D T (2)

and beyond, |
M (1)

the silent park and the distant,
T D T (3)

blue hills. |||
M (1)

«Искупление». Текст 2 (Брайони Таллис). Вариант 5

- What was less comprehensible,
T M T D (4)
- however,
T (1)
- was how Robbie imperiously raised his hand now,
D D+3 T (3)
- as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. ||
D+2 D D D+1 M (5)
- It was extraordinary that she was unable to resist him. ||
D+5 D+1 T (3)
- At his insistence,
D T (2)
- she was removing her clothes and at such speed she was out of her blouse. ||
D D M D D M (6)
- Now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it while he looked on impatiently,
D T M D M T D D D (9)
- hands on hips. ||
T M (2)
- What strange power did he have over her blackmail threats? ||
M M D+1 D+1 T M (6)
- Briony raised two hands to her face and stepped back a little way from the window. ||
T T D T D+2 D T (7)
- She should shut her eyes she thought and spare herself the sight of her sister's shame,
D T T D+1 D T M (7)
- but that was impossible because there were further surprises. ||
D D+4 D T (4)
- Cecilia,
D (1)
- mercifully still in her underwear,
D+4 T M (3)
- was climbing into the pond,
D+2 M (2)
- was standing waist deep in the water,
T D+1 T (3)
- was pinching her nose and then she was gone. ||
D T D M (4)
- There was only Robbie and the clothes on the gravel,
D+1 D T (3)
- and beyond the silent park and the distant blue hills. |||
T T D D M (5)

«Искупление». Текст 2 (Брайони Таллис). Вариант 6

- What was less comprehensible,
T M T D (4)
- however,
T (1)

was how Robbie imperiously raised his hand, |
T D+3 M (3)

now, |
M (1)

as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. ||
D+2 M D+1 D M (5)

It was extraordinary that she was unable to resist him. ||
D+5 D+1 T (3)

At his insistence, |
T T (2)

she was removing her clothes and at such speed she was out of her blouse. ||
D D M M M D M (7)

Now,
M (1)

she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it while he looked on impatiently, |
T M D D T D M T D (9)

hands on hips. ||
M M M (3)

What strange power did he have over her blackmail threats? ||
M M D T T M (6)

Briony raised two hands to her face and stepped back a little way from the window. ||
D M D D D+1 D T (7)

She should shut her eyes,
T T M (3)

she thought, |
M (1)

and spare herself the sight of her sister's shame, |
D+1 D T M (4)

but that was impossible because there were further surprises. || [*произносится шепотом; произносится с придыханием*]
D D D T (4)

Cecilia, |
D (1)

mercifully still in her underwear, |
D+1 D D (3)

was climbing into the pond, |
D+2 M (2)

was standing waist deep in the water, |
T M D T (4)

was pinching her nose and then, |
D M M (3)

she was gone. ||
M (1)

There was only Robbie and the clothes on the gravel and,
T T D T M (5)

beyond, |
M (1)

the silent park and the distant blue hills. |||
T M T M M (5)

«Искупление». Текст 2 (Брайони Таллис). Вариант 7

What was less comprehensible,
M T D

(3)

however,
T

(1)

was how Robbie imperiously raised his hand now, as though issuing a command which Cecilia dared not disobey. ||
D D+1 T M M D+2 D D+1 D M

(10)

It was extraordinary that she was unable to resist him. ||
D+5 D+1 T

(3)

At his insistence she was removing her clothes and at such speed she was out of her blouse. ||
D+2 D D M D D M

(7)

Now she had let her skirt drop to the ground and was stepping out of it while he looked on impatiently hands on hips. ||
D T M D D T D+1 M D D T M

(12)

What strange power did he have over her blackmail threats. ||
M D+1 M D T M

(6)

Briony raised two hands to her face and stepped back a little way from the window. ||
T M D+1 T D+2 D T

(7)

She should shut her eyes,
T M

(2)

she thought, |
M

(1)

and spare herself the sight of her sister's shame, |
T T D T M

(5)

but that was impossible because there were further surprises. ||
D D+4 D T

(4)

Cecilia,
D

(1)

mercifully still in her underwear, §
D+4 D

(2)

was climbing into the pond, §
D+2 M

(2)

was standing waist deep in the water,
T D+1 T

(3)

was pinching her nose and then she was gone. || [перемещение в более низкий участок диапазона]
D T D M

(4)

There was only Robbie and the clothes on the gravel and,
D+1 D T M

(4)

beyond, §
M

(1)

the silent park and the distant blue hills. ||| [уменьшение громкости, возрастание темпа]
D+2 D M

(3)

«На берегу». Текст 1 (Флоренс Понтинг). Вариант 1

She watched him coming along the strand, |
T D T M

(4)

his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle, |
T T M D D+1 D T

(7)

sometimes appearing motionless, |
D+2 D

(2)

flickering and dissolving at its outlines, |
D+2 D+1 M M

(4)

and at others suddenly closer, |
T D T

(3)

as though moved like a chess piece a few squares towards her. ||
D D M T T

(5)

The last glow of daylight lay along the shore, | *[перемещение в более низкий участок диапазона]*
M T T D+1 M

(5)

and behind her, |
M M

(2)

away to the east, |
D M

(2)

there were points of light on Portland, |
T T T

(3)

and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town. ||
D T D D T D+1 T M

(8)

She watched him, |
T

(1)

willing him to go slower, |
D+2 T

(2)

for she was guiltily afraid of him, |
D+1 D

(2)

and was desperate for more time to herself. ||
D+1 M D M

(4)

Whatever conversation they were about to have, |
T T D+2 T M

(5)

she dreaded it. ||
M D

(2)

As she understood it, |
D T

(2)

there were no words to name what had happened, |
M T D T

(4)

there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other. ||
T M M D+1 M M D+1 D D T

(10)

And to argue about it was even further beyond her imagining. ||
D D+2 D+3 D

(4)

There could be no discussion. || *[уменьшение громкости]*
T T T

(3)

She did not want to think about it, |
T T D+1

(3)

and she hoped he felt the same. ||
T T M

(3)

But what else were they to talk about? ||
M D+1 D

(3)

- Why else were they out here? ||
D+1 T (2)
- The matter lay between them, |
T T T (3)
- as solid as a geographical feature, |
D+1 T D T (4)
- a mountain, ζ
T (1)
- a headland. ||
T (1)
- Unnameable, |
M D (2)
- unavoidable. || [перемещение в более низкий участок диапазона, уменьшение громкости]
D (1)
- And she was ashamed. || [перемещение в более низкий участок диапазона, уменьшение громкости]
D M (2)
- The aftershock of her frown behavior reverberated through her, |
D+2 T D D+2 M (5)
- and even seemed to sound in her ears. ||
T T T M M (5)
- That was why she had run so far along the beach, ζ
T D T D+1 M (5)
- through the heavy shingle in her going-away shoes, |
T D+1 D T (4)
- to flee the room and all that had happened in it, ζ
T T D D+1 (4)
- and to escape herself. ||
T M (2)
- She had behaved abominably. ||
T D+1 (2)
- Abominably. || [uenom]
M D+1 (2)
- She let the clumsy,
T T (2)
- social word repeat itself in her thoughts several times. ||
D T D+2 M D M (6)
- It was ultimately a forgiving term – |
M D+3 T M (4)
- she played tennis abominably, ζ
M D D+1 (3)
- her sister played the piano abominably – |
T T D D+1 (4)
- and Florence knew that it masked rather than described her behaviour. |||
T D M D+1 D T (6)

«На берегу». Текст 1 (Флоренс Понтинг). Вариант 2

- She watched him coming along the strand, |
T D+2 M (3)
- his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle,
T D+2 D D+1 D T (6)

sometimes appearing motionless,
D+2 D (2)

flickering and dissolving at its outlines, |
D+2 D+1 T (3)

and at others suddenly closer,
T D T (3)

as though moved like a chess piece a few squares towards her. ||
D D D T (4)

The last glow of daylight lay along the shore, |
D T D+1 M (4)

and behind her,
T (1)

away to the east, |
D M (2)

there were points of light on Portland,
T T T (3)

and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town. ||
M T T D D T D+1 T M (9)

She watched him, |
T (1)

willing him to go slower, |
D+2 T (2)

for she was guiltily afraid of him,
D+1 D (2)

and was desperate for more time to herself. ||
D+2 D M (3)

Whatever conversation they were about to have,
T T D+4 M (4)

she dreaded it. ||
D (1)

As she understood it,
D+1 T (2)

there were no words to name what had happened,
D D T (3)

there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other. ||
T T D+1 T D+1 D D T (8)

And to argue about it was even further beyond her imagining. ||
D+1 D+1 D D D (5)

There could be no discussion. |
T D+1 (2)

She did not want to think about it,
M D+3 (2)

and she hoped he felt the same. ||
T T M (3)

But what else were they to talk about? ||
D+1 D (2)

Why else were they out here? ||
D+1 T (2)

The matter lay between them,
D+1 T (2)

as solid as a geographical feature,
D+1 T D T (4)

a mountain,
T (1)

a headland. ||
T (1)

Urnameable,
D (1)

unavoidable. ||
D (1)

And she was ashamed. || [уменьшение громкости]
D M (2)

The after-shock of her own behavior reverberated through her,
T D T D D+1 T (6)

and even seemed to sound in her ears. ||
T T T M (4)

That was why she had run so far along the beach,
T D T D+1 M (5)

through the heavy shingle in her going-away shoes,
T D+1 D M M (5)

to flee the room and all that had happened in it,
T T T D D+1 (4)

and to escape herself.
D (1)

She had behaved abominably. ||
T D+1 (2)

Abominably. ||
D+1 (1)

She let the clumsy,
T T (2)

sociable word repeat itself in her thoughts several times. ||
D T D+2 M D M (6)

It was ultimately a forgiving term – |
D+3 T M (3)

she played tennis abominably,
M D D+1 (1)

her sister played the piano abominably – |
T T D D+1 (4)

and Florence knew that it masked rather than described her behaviour. |||
T D M D+1 D T (6)

«На берегу». Текст 1 (Флоренс Понтинг). Вариант 3

She watched him coming along the strand, |
T D+2 M (3)

his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle, |
T M D+1 D D+1 D T (7)

sometimes appearing motionless,
D+2 D (2)

flickering and dissolving at its outlines,
D+2 D+1 T (3)

and at others suddenly closer, |
 T D T (3)

as though moved like a chess piece a few squares towards her. ||
 D D M T T (5)

The last glow of daylight lay along the shore,
 D T D+1 M (4)

and behind her, <
 T (1)

away to the east,
 D M (2)

there were points of light on Portland, |
 T T T (3)

and the cloud base reflected fully a yellowish glow of street lamps from a distant town. ||
 D T D D T D+1 T M (8)

She watched him, |
 T (1)

willing him to go slower, |
 D+2 T (2)

for she was guiltily afraid of him, |
 D+1 D (2)

and was desperate for more time to herself. ||
 D+1 M D M (4)

Whatever conversation they were about to have, |
 T T D+2 T M (5)

she dreaded it. ||
 D (1)

As she understood it, <
 T (1)

there were no words to name what had happened, |
 M T D T (4)

there existed no shared language < in which two sane adults could describe such events to each other. ||
 T M M T M M D+1 D D T (10)

And to argue about it was even further beyond her imagining. ||
 D D T D D D (6)

There could be no discussion. |
 T T (2)

She did not want to think about it, |
 D D+1 (2)

and she hoped he felt the same. ||
 T T M (3)

But what else were they to talk about? |
 D+1 D (2)

Why else were they out here? ||
 D T (2)

The matter lay between them,
 T T T (3)

as solid as a geographical feature,
 D+1 T D T (4)

a mountain,
 T (1)

a headland.	<i>T</i>	(1)
Unnameable,	<i>D</i>	(2)
unavoidable.	<i>D</i>	(1)
And she was ashamed.	<i>D M</i>	(2)
The aftershock of her own behavior reverberated through her,	<i>D+2 T D D+I T</i>	(5)
and even seemed to sound in her ears.	<i>T T D M</i>	(4)
That was why she had run so far along the beach, §	<i>D T D+I M</i>	(4)
through the heavy shingle in her going-away shoes,	<i>T D+I D T</i>	(4)
to flee the room and all that had happened in it,	<i>T T D D+I</i>	(4)
and to escape herself.	<i>T M</i>	(2)
She had behaved abominably.	<i>T D+I</i>	(2)
Abominably.	<i>D+I</i>	(1)
She let the clumsy,	<i>T T</i>	(2)
social word repeat itself in her thoughts several times.	<i>D T T D M D M</i>	(7)
It was ultimately a forgiving term – §	<i>D+3 T M</i>	(3)
she played tennis abominably, §	<i>M D D+I</i>	(1)
her sister played the piano abominably – §	<i>T T D D+I</i>	(4)
and Florence knew that it masked rather than described her behaviour.	<i>T D M D+I D T</i>	(6)
«На берегу». Текст 1 (Флоренс Понтинг). Вариант 4		
She watched him coming along the strand,	<i>T D+2 M</i>	(3)
his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle,	<i>T T D D D+I D T</i>	(7)
sometimes appearing motionless, §	<i>D T D</i>	(3)
flickering and dissolving at its outlines,	<i>D+2 D+I T</i>	(3)
and at others suddenly closer, §	<i>T D T</i>	(3)
as though moved like a chess piece a few squares towards her.	<i>D D M T T</i>	(5)
The last glow of daylight lay along the shore,	<i>M T T D+I M</i>	(5)

and behind her, ↘
M M (2)

away to the east,
D M (2)

there were points of light on Portland, |
T T T (3)

and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town. ||
D T D D T D+1 T M (8)

She watched him, |
T (1)

willing him to go slower, |
D+2 T (2)

for she was guiltily afraid of him,
T D+1 D (2)

and was desperate for more time to herself. ||
D+1 M D M (4)

Whatever conversation they were about to have,
T T D+2 T M (5)

she dreaded it. ||
D (1)

As she understood it,
D+1 T (2)

there were no words to name what had happened, |
M T D T (4)

there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other. ↘
T T D+1 T D+1 D D T (8)

And to argue about it was even further beyond her imagining. ||
D D T D D D (6)

There could be no discussion. |
T D+1 (2)

She did not want to think about it, ↘
D T T (3)

and she hoped he felt the same. ||
T T M (3)

But what else were they to talk about? |
D+1 D (2)

Why else were they out here? || [не произносится]
D M (2)

The matter lay between them,
D+1 T (2)

as solid as a geographical feature, |
D+1 T D T (4)

a mountain, ↘
T (1)

a headland. ↘
T (1)

Unnameable, ↘
D (2)

unavoidable. ↘
D (1)

And she was ashamed. ||
D M (2)

The aftershock of her own behavior reverberated through her,
D+2 T D D+1 T (5)

and even seemed to sound in her ears. ||
T T D M (4)

That was why she had run so far along the beach,
T D+1 M T T M (6)

through the heavy shingle in her going-away shoes,
T T D T (4)

to flee the room and all that had happened in it,
T T D D+1 (4)

and to escape herself. ||
T M (2)

She had behaved abominably. ||
T D+1 (2)

Abominably. ||
D+1 (1)

She let the clumsy,
T T (2)

sociable word repeat itself in her thoughts several times. ||
D T T D M D M (7)

It was ultimately a forgiving term –
D+3 T M (3)

she played tennis abominably,
M D D+1 (1)

her sister played the piano abominably –
T T D D+1 (4)

and Florence knew that it masked rather than described her behaviour. |||
T D M D+1 D T (6)

«На берегу». Текст 1 (Флоренс Понтинг). Вариант 5

She watched him coming along the strand,
T D+2 M (3)

his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle,
T T D D D+1 D T (7)

sometimes appearing motionless,
D+2 D (2)

flickering and dissolving at its outlines,
D+2 D+1 T (3)

and at others suddenly closer,
T D T (3)

as though moved like a chess piece. ||
D T (2)

A few squares towards her,
M T T (3)

the last glow of daylight lay along the shore and behind her,
D T D+1 M T (5)

away to the east,
D+1 (1)

there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town. ||
M T T D+1 M T T T D T D+1 T (12)

She watched him, [повышение громкости]
T (1)

willing him to go slower, |
D+2 T (2)

for she was guiltily afraid of him and was desperate for more time to herself. ||
D+1 D+2 D+2 D M (5)

Whatever conversation they were about to have, |
T T D+2 T M (5)

she dreaded it. ||
D (1)

As she understood it,
D+1 T (2)

there were no words to name what had happened,
D D T (3)

there existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other, |
T T T T D+1 D D T (8)

and to argue about it was even further beyond her imagining. ||
D+1 D+1 D+3 D (4)

There could be no discussion, |
T T (2)

she did not want to think about it and she hoped he felt the same. ||
D T D+1 T T M (6)

But what else were they to talk about, |
D+1 D (2)

why else were they out here? ||
D+1 T (2)

The matter lay between them as solid as a geographical feature, |
D+1 D D+1 T D T (6)

a mountain, &
T (1)

a headland, &
T (1)

unnameable, &
D (1)

unavoidable & and she was ashamed. ||
D D M (3)

The aftershock of her own behavior reverberated through her & and even seemed to sound in her ears. ||
T D T D D+1 T D+1 D M (9)

That was why she had run so far along the beach through the heavy shingle in her going-away shoes, |
D+2 T D+1 D T D+1 D+1 M (8)

to flee the room and all that had happened in it and to escape herself. ||
D+1 D D D+1 T M (6)

She had behaved abominably. ||
T T D+1 (3)

Abominably – |
D+1 (1)

she let the clumsy sociable word repeat itself in her thoughts several times. ||
T D T T D M D M (8)

It was ultimately a forgiving term. ||
D+3 D (2)

She played tennis abominably, &
M D D+1 (3)

her sister played the piano abominably, ζ
T T D D+1 (4)

and Florence knew that it masked rather than described her behaviour. |||
T D M D+1 D T (6)

«На берегу». Текст 1 (Флоренс Понтинг). Вариант 6

She watched him coming along the strand, ζ
T D+2 M (3)

his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle, ζ
D+1 D D D+1 D T (6)

sometimes appearing motionless, ζ
D+2 D (2)

flickering and dissolving at its outlines and at others, ζ
D+2 D+1 D+1 T (4)

suddenly closer as though moved like a chess piece a few squares towards her. ||
D D+1 D D M T T (7)

The last glow of daylight lay along the shore, ζ
M T T D+1 M (5)

and behind her away to the east there were points of light on Portland ζ and the cloud base reflected dully a yellowish glow
of street lamps from a distant town. ||
D D D T T T D D+2 D T
D+1 T T M (14)

She watched him, ζ
T (1)

willing him to go slower, ζ
D+2 T (2)

for she was guiltily afraid of him and was desperate for more time to herself. ||
D+1 D+2 D+1 M D M (6)

Whatever conversation they were about to have,
T T D+2 T M (5)

she dreaded it. ||
D (1)

As she understood it there were no words to name what had happened. ||
D+1 D+1 M T D T (6)

There existed no shared language in which two sane adults could describe such events to each other, ζ
T T D+1 T D+1 D D T (8)

and to argue about it was even further beyond her imagining. ||
D+3 T D D D (5)

There could be no discussion; |
T T (2)

she did not want to think about it and she hoped he felt the same. ||
D T D+1 T T M (6)

But what else were they to talk about? |
D+1 D (2)

Why else were they out here? |
D T (2)

The matter lay between them as solid as a geographical feature:
T T D D+1 T D T (7)

a mountain,
T (1)

a headland, ζ

T

(1)

unnameable,

D

(1)

unavoidable – |

D

(1)

and she was ashamed of the aftershock of her own behavior, | *[изменения, внесенные в текст респондентом]*

D

D

D+2

T

T

(5)

reverberated through her ζ and even seemed to sound in her ears. ||

D+1

T

T

T

T

D

M

(6)

That was why she had run so far along the beach through the heavy shingle in her going-away shoes – |

T

D

T

T

T

T

D

T

D+1

D

M

M

(11)

to flee the room and all that had happened in it, ζ

T

T

D

D+1

(4)

and to escape herself. ||

T

M

(2)

She had behaved abominably. || *[Слово «abominably» не повторяется – изменения, внесенные в текст самим респондентом.]*

T

D+1

(2)

She let the clumsy sociable word repeat itself in her thoughts several times. ||

T

D

T

D+2

M

D

M

(7)

It was ultimately a forgiving term – ζ

D+3

T

M

(3)

She played tennis abominably, ζ

D

D+1

(2)

her sister played the piano abominably, ζ

T

T

D

D+1

(4)

and Florence knew that it masked rather than described her behaviour. |||

T

D

M

D+1

D

T

(6)

«На берегу». Текст 1 (Флоренс Понтинг). Вариант 7

She watched him coming along the strand, ζ

T

D+2

M

(3)

his form at first no more than an indigo stain against the darkening shingle, ζ

T

T

D

D

D+1

D

T

(7)

sometimes appearing motionless,

D+2

D

(2)

flickering and dissolving at its outlines ζ and at others suddenly closer as though moved like a chess piece a few squares towards her. ||

D+2

D+1

T

T

D

D+1

D

D

M

T

T

(11)

The last glow of daylight lay along the shore ζ and behind her,

M

T

M

M

D+1

M

T

(7)

away to the east,

D

M

(2)

there were points of light on Portland and the cloud base reflected dully a yellowish glow of street lamps from a distant town. ||

T

T

D+1

M

T

T

D

D

T

D+1

T

M

(12)

She watched him, ζ

T

(1)

willing him to go slower, ζ
 D+2 T (2)

for she was guiltily afraid of him ζ and was desperate for more time to herself. ||
 D+1 D D+1 M D M (6)

Whatever conversation they were about to have she dreaded it! ||
 T T D+2 T T D (6)

As she understood it, ζ
 M M (2)

there were no words to name what had happened. ζ
 M T D T (4)

there existed no shared language ζ in which two sane adults could describe such events to each other, ζ
 T M M T M M D+1 D D T (10)

and to argue about it was even further beyond her imagining. ||
 D+3 T D D D (5)

There could be no discussion. ||
 T T (2)

She did not want to think about it and she hoped he felt the same. ||
 D T D+1 T T M (6)

but what else were they to talk about? |
 D+1 T M (3)

Why else were they out here? |
 M D T (3)

The matter lay between them as solid as a geographical feature;
 T T D D+1 T D T (7)

a mountain,
 T (1)

a headland. ||
 T (1)

Unnameable, ζ
 D (1)

unavoidable and she was ashamed. ||
 D+1 D M (3)

The after-shock of her own behavior reverberated through her ζ and even seemed to sound in her ears. ||
 T D T D D+1 T T T D M (10)

That was why she had run so far along the beach, ζ
 T D T D+1 M (5)

through the heavy shingle,
 T T (2)

in her going-away shoes, ζ
 D T (2)

to flee the room ζ and all that had happened in it ζ and to escape herself. ||
 T M D D+1 T M (6)

She had behaved abominably! ||
 T D+1 (2)

Abominably! | [*увеличение громкости*]
 D+1 (1)

She let the clumsy,
 T T (2)

sociable word repeat itself in her thoughts several times. ||
 D T D+2 M D M (6)

It was ultimately a forgiving term: |
D+3 T M (3)

She played tennis abominably; &
M D D+1 (3)

her sister played the piano abominably & and Florence knew & that it masked,
T T D D+1 T M M (7)

rather than described,
D+1 M (2)

her behaviour. ||
T (1)

«На берегу». Текст 2 (Эдвард Мэйхью). Вариант 1

When he thought of her, |
T T M (3)

it rather amazed him, |
D T (2)

that he had let that girl with her violin go. ||
T D T M (4)

Now,
M (1)

of course,
M (1)

he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant. ||
D T D D T D (6)

All she had needed was the certainty of his love, |
D D+1 D+2 M (4)

and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them. ||
T D+2 M D+1 D+1 D (6)

Love and patience – |
T T (2)

if only he had had them both at once – |
T T T T M (5)

would surely have seen them both through. ||
D T M M (4)

And then what unborn children might have had their chances, |
T T T T T T (6)

what young girl with an Alice band might have become his loved familiar? ||
T D D D T T D (7)

This is how the entire course of a life can be changed – |
T D M D D M (6)

by doing nothing. ||
T T (2)

On Chesil Beach & he could have called out to Florence, |
T M M T T (5)

he could have gone after her. ||
D D (2)

He did not know, |
M M (2)

or would not have cared to know, |
T T M (3)

that as she ran away from him,
D+1 D (2)

certain in her distress that she was about to lose him, |
 D+2 D+4 T (3)

she had never loved him more, & |
 D+1 M (2)

or more hopelessly, |
 M D (2)

and that the sound of his voice would have been a deliverance, & |
 D D+3 D (3)

and she would have turned back. ||
 D M M (3)

Instead, |
 M (1)

he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk, |
 T T T D+1 T M (6)

watching her hurry along the shore, |
 D D T M (4)

the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, |
 D D T D D M M (7)

until she was a blurred, |
 D+1 M (2)

receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light. |||
 T D+2 M D T D+1 T M (8)

«На берегу». Текст 2 (Эдвард Мэйхью). Вариант 2

When he thought of her, |
 T T M (3)

it rather amazed him, |
 D T (2)

that he had let that girl with her violin go. ||
 T D T M (4)

Now, |
 D (1)

of course, |
 D (1)

he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant. ||
 D D+2 D T D (5)

All she had needed was the certainty of his love, |
 D D+1 D+2 M (4)

and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them. ||
 D+2 M D+1 D+1 D (5)

Love and patience – |
 T T (2)

if only he had had them both at once – |
 D+1 T T M (4)

would surely have seen them both through. ||
 D T M M (4)

And then what unborn children might have had their chances, & |
 M D T D+1 T (5)

what young girl with an Alice band might have become his loved familiar? ||
 T D T M D+2 T D (7)

This is how the entire course of a life can be changed – |
 D+2 M D D M (5)

by doing nothing. ||
 T T (2)

On Chesil Beach he could have called out to Florence, |
 T D+1 M T T (5)

he could have gone after her. ||
 D D (2)

He did not know,
 M M (2)

or would not have cared to know,
 D T M (3)

that as she ran away from him, |
 D+1 D (2)

certain in her distress & that she was about to lose him, |
 D+2 M T (3)

she had never loved him more,
 D+1 M (2)

or more hopelessly, |
 M D (2)

and that the sound of his voice would have been a deliverance, |
 D M D+2 D (4)

and she would have turned back. ||
 D M M (3)

Instead,
 M (1)

he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk,
 T T T D+1 T M (6)

watching her hurry along the shore, |
 D D+2 M (3)

the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, |
 D D T D D M M (7)

until she was a blurred,
 M (1)

receding point & against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light. |||
 T M M D T D+1 T M (8)

«На берегу». Текст 2 (Эдвард Мэйхью). Вариант 3

When he thought of her, &
 D (1)

it rather amazed him,
 D T (2)

that he had let that girl with her violin go. ||
 T D T M (4)

Now,
 M (1)

of course, |
 M (1)

he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant. ||
 D T D D T D (6)

All she had needed was the certainty of his love, |

D D+1 D+2 M (4)

and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them. ||

T D+2 M D+1 T T D (7)

Love and patience – |

M T (2)

if only he had had them both at once – |

D+1 T T M (4)

would surely have seen them both through. ||

D T M M (4)

And then what unborn children might have had their chances, |

T T T D+1 T (5)

what young girl with an Alice band might have become his loved familiar? ||

M D D D T T D (7)

This is how the entire course of a life can be changed – |

T D M D D M (6)

by doing nothing. ||

T T (2)

On Chesil Beach he could have called out to Florence,

D+1 T D T (4)

he could have gone after her. ||

D D (2)

He did not know, &

T M (2)

or would not have cared to know, |

D D (2)

that as she ran away from him, |

T T D (3)

certain in her distress that she was about to lose him, |

D+2 D+2 T T (4)

she had never loved him more, &

D+1 M (2)

or more hopelessly, |

M D (2)

and that the sound of his voice would have been a deliverance, |

D M D+2 D (4)

and she would have turned back. ||

D T (2)

Instead,

M (1)

he stood cold and righteous silence in the summer's dusk, |

T T T D+1 T M (6)

watching her hurry along the shore, |

D D T M (4)

the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, |

D D T D+3 M M (6)

until she was a blurred,

M (1)

receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light. |||

T T D M D T D+1 T M (9)

«На берегу». Текст 2 (Эдвард Мэйхью). Вариант 4

When he thought of her, |
T M

(2)

it rather amazed him,
D T

(2)

that he had let that girl with her violin go. ||
T D T M

(4)

Now,
M

(1)

of course,
M

(1)

he saw that her self-offacing proposal was quite irrelevant. ||
D T D D T D

(6)

All she had needed was the certainty of his love, ζ
D D+1 D+2 M

(4)

and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them. ||
T D+2 M D+1 D+1 D

(6)

Love and patience – |
T T

(2)

if only he had had them both at once – |
D+1 T T M

(4)

would surely have seen them both through.
D D M

(3)

And then ζ what unborn children might have had their chances, |
M T D+1 T T

(5)

what young girl with an Alice band might have become his loved familiar? ||
T D D D T T D

(7)

This is how the entire course of a life can be changed – |
D+2 M D D M

(5)

by doing nothing. ||
T T

(2)

On Chesil Beach he could have called out to Florence, |
M T T D D+1

(5)

he could have gone after her. ||
D D

(2)

He did not know,
M M

(2)

or would not have cared to know, ζ
T T M

(3)

that as she ran away from him,
T T D

(3)

certain in her distress ζ that she was about to lose him, |
D+2 M D+3 T

(4)

she had never loved him more,
T T M

(3)

or more hopelessly, |
M D

(2)

and that the sound of his voice would have been ζ a deliverance,
D M D D

(4)

and she would have turned back. ||
M M (2)

Instead,
M (1)

he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk, |
T T T D+1 T M (6)

watching her hurry along the shore, |
D D+2 M (3)

the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, |
D D T D D M M (7)

until she was a blurred,
M M (2)
receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light. |||
T T D M D T D+1 T M (9)

«На берегу». Текст 2 (Эдвард Мэйхью). Вариант 5

When he thought of her,
T T M (3)

it rather amazed him that he had let that girl with her violin go. ||
D D+2 T D T M (6)

Now,
M (1)

of course,
M (1)

he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant. ||
D T D D T D (6)

All she had needed was the certainty of his love and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them. ||
D D+1 D+2 D T D+2 M T D+1 D (10)

Love and patience,
T T (2)

if only he had had them both at once,
D+3 T M (3)

would surely have seen them both through and then what unborn children might have had their chances, |
D T M M M D T D+1 T (9)

what young girl with an Alice band might have become his loved familiar. ||
T D T M D+2 T D (7)

This is how the entire course of a life can be changed by doing nothing on Chesil Beach. ||
D+2 D+1 D T T D T M (8)

He could have called out to Florence,
D D+1 (2)

he could have gone after her, |
D D (2)

he did not know or would not have cared to know that as she ran away from him, |
T M D T D+1 T D (7)

certain in her distress that she was about to lose him, |
D+2 D+4 T (3)

she had never loved him more or more hopelessly, |
D+1 T M D (4)

and that the sound of his voice would have been a deliverance and she would have turned back. ||
D D+3 D+4 M M (5)

Instead,
M (1)

he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk,
T T T D+1 T M (6)

watching her hurry along the shore,
D D+2 M (3)

the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves until she was a blurred receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light. |||
D D D T D D M M D+1 T T D+2
M D T D+1 T M (17)

«На берегу». Текст 2 (Эдвард Мэйхью). Вариант 6

When he thought of her,
D (1)

it rather amazed him that he had let that girl with her violin go. ||
D D+2 T D T M (6)

Now of course,
T M (2)

he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant. ||
D T D D T D (6)

All she had needed was the certainty of his love and patience, *[изменения, внесенные в текст респондентом]*
D D+1 D+2 T T (5)

and his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them of love and patience. || *[изменения, внесенные в текст респондентом]*
T D+2 M D+1 D+1 D+1 M T (8)

If only he had had them both at once,
T T T T M (5)

he would surely have seen them both through, *[изменения, внесенные в текст респондентом]*
D T M M (4)

and then what? ||
T (1)

Unborn children have had their chances; *[Слово «might» пропущено – изменения, внесенные в текст респондентом]*
T D T T (4)

what young girl with an Alice band might have become his loved familiar? ||
M M D D D T T D (8)

This is how the entire course of a life can be changed by doing nothing. ||
T D M D D T T T (8)

On Chesil Beach he could have called out to Florence,
T T D T T (5)

he could have gone after her. |
D D (2)

he did not know,
T M (2)

or would not have cared to know that as she ran away from him,
D T M T T D (6)

certain in her distress that she was about to lose him, |
D+2 T D+2 T (4)

she had never loved him more,
T T M (3)

or more hopelessly, |
M D (2)

and that the sound of his voice would have been a deliverance and she would have turned back. ||
D M D+2 D+4 M M (6)

Instead he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk, |
T T T T D+1 T M (7)

watching her hurry along the shore, |
D D+2 M (3)

the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, |
D D T D D M M (7)

until she was a blurred receding point against the immense straight road of shingle, |
D+1 T T M D M D T (8)

gleaming in the pallid light. ||
D+1 T M (3)

«На берегу». Текст 2 (Эдвард Мэйхью). Вариант 7

When he thought of her,
D M (2)

it rather amazed him that he had let that girl with her violin go. ||
D D+2 T D T M (6)

Now of course, &
T M (2)

he saw that her self-effacing proposal was quite irrelevant. ||
D T D D T D (6)

All she had needed was the certainty of his love & his reassurance that there was no hurry when a lifetime lay ahead of them. ||
D D+1 D+2 M T D+2 M D+1 T T D (11)

Love and patience, |
T T (2)

if only he had had them both at once,
D+1 T T M (4)

would surely have seen them both through & then what unborn children might have had their chances? ||
D T M M M T M T D+1 T (10)

What young girl with an Alice band might have become his loved familiar? ||
M M D T M D T T D (9)

This is how the entire course of a life can be changed by doing nothing! ||
T D D+1 D T T T (9)

On Chesil Beach & he could have called out to Florence; |
T M D T T (5)

he could have gone after her. |
D D (2)

He did not know, |
M M (2)

or would not have cared to know, |
D T M (3)

that as she ran away from him,
T T D (3)

certain in her distress that she was about to lose him, |
D+2 T D+2 T (4)

she had never loved him more, &
D+1 M (3)

or more hopelessly, |
M D (2)

and that the sound of his voice would have been a deliverance and she would have turned back. ||
D M D+2 D+4 M M (6)

Instead he stood in cold and righteous silence in the summer's dusk, |
M T T T D+1 T M (7)

watching her hurry along the shore, [перемещение в более низкий участок диапазона]
D D T M (4)

the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, |
D D T D D M M (7)

until she was a blurred,
M (1)

receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid night. |||
T M M D T D+1 T M (8)

«Артур и Джордж». Текст 1 (Артур). Вариант 1

And yet. ||
M (1)

It was different now, |
D M (2)

if he was honest with himself. ||
D+I M (2)

When they had met,
D M (2)

he had been young,
M (1)

awkward and unknown; |
D+I M (2)

she had loved him, |
T (1)

and never complained. ||
D M (2)

Now he was still young, |
D M M (3)

but successful and famous; |
D T (2)

he could keep a table of Savile Club wits interested by the hour. ||
T D T M M D+2 M (7)

He had found his feet,
T M (2)

and –
M (1)

partly thanks to marriage – [ускорение темпа]
T T T (3)

his brain. ||
M (1)

His success was the deserved result of hard work, |
M T T M M (5)

but those themselves unfamiliar with success imagined it the end of the story. ||
T M T D+2 M D+1 D T (8)

Arthur was not yet ready for the end of his own story. ||
D T D+I D+I T (5)

If life was a chivalric quest, |
M M D M (4)

then he had rescued the fair Touie, |
D D M M (4)

he had conquered the city, |
D T (2)

and been rewarded with gold. ||
D M (2)

But there were years to go before he was prepared to accept a role as wise elder to the tribe. || [понижение громкости, замедление темпа]
T T M (9)

What did a knight errant do when he came home to a wife and two children in South Norwood? |||
D D D D+I T M D M T (9)

Well, |
M (1)

perhaps it was not such a difficult question. ||
D M T D T (5)

He protected them, |
D (1)

behaved honourably, |
M D+I (2)

and taught his children the proper code of living. ||
D+2 T T T (4)

He might depart on further quests, |
T T T M (4)

though obviously not quests which involved the saving of other maidens. ||
D+I M D T D+2 T (6)

There would be plenty of challenges in his writing,
D D+2 T (3)

in society,
D (1)

travel,
T (1)

politics. ||
D (1)

Who knew in what direction his sudden energies would take him? ||
D T D T D+I T (6)

He would always give Touie whatever attention and comfort she could need; |
D T D D D+I M (6)

he would never cause her a moment's unhappiness. |||
T T D D (4)

And yet. ||| [uenom]
M (1)

«Артур и Джордж». Текст 1 (Артур). Вариант 2

And yet. ||
M (1)

It was different now, |
D+I (1)

if he was honest with himself. ||
D+I M (2)

When they had met, ζ
M (1)

he had been young, |
M (1)

awkward and unknown; |
D+I M (2)

she had loved him,
T (1)

and never complained. ||
D M (2)

Now he was still young, |

T (1)

but successful and famous; |

D T (2)

he could keep a table of Savile Club wits interested by the hour. ||

D+6 D+2 M (3)

He had found his feet, |

T M (2)

and – |

M (1)

partly thanks to marriage – |

D+1 T (2)

his brain. ||

M (1)

His success was the deserved result of hard work, |

D+1 D+1 M M (4)

but those themselves unfamiliar with success imagined it the end of the story. ||

D+2 D+2 T D+4 T (5)

Arthur was not yet ready for the end of his own story. ||

T D+1 D+1 T (4)

If life was a chivalric quest, *ζ* [понижение участка диапазона]

D D M (3)

then he had rescued the fair Touie, |

D+1 M (2)

he had conquered the city, |

D T (2)

and been rewarded with gold. ||

D M (2)

But there were years to go before he was prepared to accept a role as wise elder to the tribe. ||

T D+3 D T T M D+1 M (8)

What did a knight errant do when he came home to a wife *ζ* and two children in South Norwood? |||

D+3 D D+1 M M D M T (8)

Well, |

M (1)

perhaps it was not such a difficult question. ||

D D D T (4)

He protected them, |

D (1)

behaved honourably, |

M D+1 (2)

and taught his children the proper code of living. ||

T D+2 T T (4)

He might depart on further quests, |

T T D (3)

though obviously not quests which involved the saving of other maidens. ||

D+2 D T D+2 T (5)

There would be plenty of challenges in his writing, |

D D+2 T (3)

in society, |
D (1)

travel, |
T (1)

politics. ||
D (1)

Who knew in what direction his sudden energies would take him? ||
D+I D T D+I T (5)

He would always give Touie whatever attention and comfort she could need; |
D T D D D+I M (6)

he would never cause her a moment's unhappiness. |||
T D D D (4)

And yet. |||
M (1)

«Артур и Джордж». Текст 1 (Артур). Вариант 3

And yet it was different now, ζ
D D M (3)

if he was honest with himself. ||
D+I M (2)

When they had met he had been young, |
D M (2)

awkward and unknown. ||
D+I M (2)

She had loved him ζ and never complained. ||
T D M (3)

Now he was still young, |
D T (2)

but successful and famous. ||
D T (2)

He could keep a table of Savile Club wits interested by the hour. ||
T D D M D+2 M (6)

He had found his feet and, |
T M M (3)

partly thanks to marriage, |
T T T (3)

his brain. ||
M (1)

His success was the deserved result of hard work, |
D+I T T M M (5)

but those themselves unfamiliar with success imagined it the end of the story. ||
D+2 D+2 T D+I D T (6)

Arthur was not yet ready for the end of his own story. ||
D+2 D+I D+I D (4)

If life was a chivalric quest then he had rescued the fair Touie, |
D D M D D+I M (6)

he had conquered the city and been rewarded with gold. ||
D D+2 D M (4)

But there were years to go before he was prepared to accept a role as wise elder to the tribe. ||
T D+3 D+2 T M D+1 M (7)

What did a knight errant do when he came home to a wife and two children in South Norwood? |||
D+3 D D+1 T M D M T (8)

Well, |
M (1)

perhaps it was not such a difficult question. ||
D D D T (4)

He protected them, |
D (1)

behaved honourably and taught his children the proper code of living. ||
M D+1 T D T T T (7)

He might depart on further quests |
T T M (3)

(though obviously not quests which involved the saving of other maidens). ||
M D+2 D T D+2 T (6)

There would be plenty of challenges in his writing, |
D D+2 T (3)

in society, |
D (1)

travel, |
T (1)

politics... ||
D (1)

Who knew in what direction his sudden energies would take him. ||
T T D T D+1 T (6)

He would always give Touie whatever attention and comfort she could need. ||
D T D D D+1 M (6)

he would never cause her a moment's unhappiness and yet... ||| [замедление темпа]
T D D D M (5)

«Артур и Джордж». Текст 2 (Джордж). Вариант 1

Despite being a child of the Vicarage, |
D+1 D D (3)

despite a lifetime of filial attention to the pulpit of St Mark's, |
T D D+1 D+1 D+1 M (6)

George has often felt that he does not understand the Bible. ||
T T D+1 D T T (6)

Not all of it, |
D (1)

all of the time; |
D M (2)

indeed, |
M (1)

not enough of it, |
D (1)

enough of the time. ||
D M (2)

There has always been some leap to be made, |
D+I D M (3)

from fact to faith,
T M (2)

from knowledge to understanding, |
D+2 T (2)

of which he has proved incapable. ||
T T D (3)

This makes him feel a sham. ||
T T M (3)

The tenets of the Church of England have increasingly become a distant given. ||
D+I T D+I D+I T T T (7)

He does not sense them as close truths, |
M D M M (4)

or see them working from day to day,
T D T M (4)

from moment to moment. ||
D T (2)

Naturally, |
D+I (1)

he does not tell his parents this. ||
D D (2)

At school, |
M (1)

additional stories and explanations of life were put before him. ||
D D T D T T T (7)

This is what science says; |
D D (2)

this is what history says; |
D D+I (2)

this is what literature says... ||
D D+I (2)

George became adept at answering examination questions on these subjects, |
T T T D+I T T D M T (9)

even if they had no real vivacity in his mind. ||
D+I D+I D+2 M (4)

But how he has discovered the law, |
D+I D M (3)

and the world is beginning finally to make sense. ||
D+2 D+I M M (4)

Hitherto invisible connections –
D+I D+I T (3)

between people, ζ
T (1)

between things,
M (1)

between ideas and principles – |
T D (2)

are gradually revealing themselves. ||
D+2 D M (3)

«Артур и Джордж». Текст 2 (Джордж). Вариант 2

Despite being a child of the Vicarage, |
D+I D D

(3)

despite a lifetime of filial attention to the pulpit of St Mark's, |
D D+I D+I D+I M

(5)

George has often felt that he does not understand the Bible. ||
D+I D+I D D+I

(4)

Not all of it,
M D

(2)

all of the time; |
D M

(2)

indeed, |
M

(1)

not enough of it, |
D

(1)

enough of the time. ||
D M

(2)

There has always been some leap to be made, |
D+I D M

(3)

from fact to faith, |
T M

(2)

from knowledge to understanding, |
D+2 T

(2)

of which he has proved incapable. ||
T T D

(3)

This makes him feel a sham. ||
T T M

(3)

The tenets of the Church of England have increasingly become a distant given. ||
D+I T D+I D+3 T T

(6)

He does not sense them as close truths,
M D M M

(4)

or see them working from day to day,
D T M

(3)

from moment to moment. ||
D T

(2)

Naturally,
D+I

(1)

he does not tell his parents this. ||
D+2 D

(2)

At school, |
M

(1)

additional stories and explanations of life were put before him. ||
D D T D T T T

(7)

This is what science says; |
D

(1)

this is what history says; |
D+I

(1)

this is what literature says... ||

D+1

(1)

George became adept at answering examination questions on these subjects, |

D+1 T D+1 T D+2

M T

(7)

even if they had no real vivacity in his mind. ||

D+1 D+1 D+2 M

(4)

But how he has discovered the law, |

D+1 D M

(3)

and the world is beginning finally to make sense. ||

D T D+2 M

(4)

Hitherto invisible connections – |

D+1 D+1 T

(3)

between people, |

T

(1)

between things, |

M

(1)

between ideas and principles – ζ

T D

(2)

are gradually revealing themselves. ||

D+2 D+1

(2)

«Артур и Джордж». Текст 2 (Джордж). Вариант 3

Despite being a child of the Vicarage, |

D+1 D D

(3)

despite a lifetime of filial attention to the pulpit of St Mark's, |

D D+1 D+1 D+1 M

(5)

George has often felt that he does not understand the Bible. ||

D+1 D+1 D T T

(5)

Not all of it all of the time. ||

D D M

(3)

Indeed, ζ

M

(1)

not enough of it enough of the time. ||

D D M

(3)

There has always been some leap to be made from fact to faith; |

T T D T T M

(6)

from knowledge to understanding, |

D+2 T

(2)

of which he has proved incapable. ||

T T D

(3)

This makes him feel a sham. ||

D+1 M

(2)

The tenets of the Church of England have increasingly become a distant, |

D+1 T D+1 D+3 T

(5)

given he does not sense them as close truths or see them working from day to day;

D+1 M D M T T D T M

(9)

from moment to moment. ||

D T

(2)

Naturally,

D+1

(1)

he does not tell his parents this. ||

M T T M

(4)

At school, |
M (1)

additional stories and explanations of life were put before him: |
D D T D D+1 T (6)

“This is what science says”, ζ
D D (2)

“this is what history says”, ζ
D D+1 (2)

“this is what literature says”. ||
D D+1 (2)

George became adept at answering examination questions on these subjects even if they had no real vivacity in his mind, ||
D+1 T D+1 T T D M T D+2 D D+2 M (12)

but how he has discovered the law, |
D+1 D M (3)

and the world is beginning finally to make sense. ||
D+2 D+2 M (3)

Hitherto invisible connections between people ζ between things; |
D+1 D+1 D M T M M (7)

between ideas and principles, |
T D (2)

are gradually revealing themselves. ||
D+2 D+1 (2)

«Миссис Дэллоуэй». Текст 1 (Кларисса). Вариант 1

So ~~∫~~ she would still find herself arguing in St. James's Park, |
M D+1 D+2 T M (5)

still making out that she had been right – |
D+3 T M (3)

and she had too – |
T M M (3)

not ~~∫~~ to marry him. ||
M D (2)

For in marriage a little licence, |
T D T T (4)

a little independence there must be between people living together day in day out in the same house; |
T T D M D D+2 D T D M M (11)

which Richard gave her, |
T T (2)

and she him. ||
M M (2)

(Where was he this morning for instance? ||
M D+3 T (3)

Some committee, |
T (1)

she never asked what.) ||
T M M (3)

But with Peter everything had to be shared; |
T T D D M (5)

everything gone into. ||
D+1 T (2)

And it was ~~∫~~ intolerable, |
M D+1 (2)

and when it came to that scene in the little garden by the fountain, |
D D T D+1 T (5)

she had to break with him or they would have been destroyed, |
T D+2 D+1 M (4)

both of them ruined, |
D M (2)

she was convinced; |
T M (2)

though she had borne about with her for years like an arrow sticking in her heart the grief, |
D+3 D T D+1 T M (6)

the anguish; |
T (1)

and then the horror of the moment when some one told her at a concert that he had married a woman met on the boat going to India! ||
D+1 D T D+1 D+2 D T D D+1 D (10)

Never should she forget all that! ||
D+2 D (2)

Cold, |
M (1)

heartless, |
T (1)

a prude, |
M (1)

he called her. ||
T (1)

Never could she understand how he cared. ||
D+1 T M M M M (6)

But those Indian women did presumably – |
T D T T D (5)

silly, |
T (1)

pretty, |
T (1)

flimsy nincompoops. ||
T T M (3)

And she wasted her pity. ||
D T (2)

For he was quite happy, |
M T (2)

he assured her – |
T (1)

perfectly happy, |
D T (2)

though he had never done a thing that they talked of; |
D+1 D T (3)

his whole life had been a failure. ||
M D+1 T (3)

It made her angry still. ||
T T M (3)

«Миссис Дэллоуэй». Текст 1 (Кларисса). Вариант 2

So she would still find herself arguing in St. James's Park, |
M M D D+2 T M (6)

still making out that she had been right – |
D+3 T M (3)

and she had too – |
M M (2)

not to marry him. ||
T D (2)

For in marriage a little licence, |
M D T T (4)

a little independence there must be between people living together day in day out in the same house; |
D+1 D+1 D D+2 T T D M M (9)

which Richard gave her, |
T T (2)

and she him. ||
M M (2)

(Where was he this morning for instance? ||
D D T (3)

Some committee, |
T T (2)

she never asked what.) ||
D M (2)

But with Peter everything had to be shared; |
M T D D M (5)

Everything gone into. ||
D+1 T (2)

And it was intolerable, |
D+1 (1)

and when it came to that scene in the little garden by the fountain, |
T T M D T D+1 T (7)

she had to break with him or they would have been destroyed, |
D+1 D+2 M (3)

both of them ruined, |
D M (2)

she was convinced;
M (1)

though she had borne about with her for years like an arrow sticking in her heart the grief, |
M T D+1 D T D+1 M M (8)

the anguish; |
T (1)

and then the horror of the moment when some one told her at a concert that he had married a woman met on the boat going to India! ||
T D+1 +2 D

Never should she forget all that! ||
D+2 T M (3)

Cold, &
M (1)

heartless, &
T (1)

a prude, &
M (1)

he called her. ||
T (1)

Never could she understand how he cared. ||
D+3 D M (3)

But those Indian women did presumably – |
M D T T D (5)

silly, |
T (1)

pretty, |
T (1)

flimsy nincompoops. ||
T T M (3)

And she wasted her pity. ||
D T (2)

For he was ~~quite~~ happy, |
M T (2)

he assured her – |
T (1)

~~perfectly~~ happy, |
D T (2)

though he had ~~never~~ done a thing that they ~~talked~~ of; |
T T D T (4)

his ~~whole~~ life had been a failure. ||
M D+1 T (3)

It ~~made~~ her ~~angry~~ still. |||
T T M (3)

«Миссис Дэллоуэй». Текст 1 (Кларисса). Вариант 3

So she would ~~still~~ find herself ~~arguing~~ in St. James's ~~Park~~. ||
M D D+2 T M (5)

~~Still~~ making out that she had been ~~right~~, |
D T D M (4)

and she had too ~~not~~ to ~~marry~~ him. ||
T D (2)

For ~~in~~ marriage ~~↳~~ a little ~~licence~~, |
M T T T (4)

a little ~~independence~~ there must be ~~between~~ people ~~living~~ together, |
D+1 D D+1 D+2 T (5)

~~day~~ in ~~day~~ out in the ~~same~~ house which ~~Richard~~ gave her. ||
M M M D M T T T (8)

And she, |
M (1)

~~him~~, |
M (1)

~~where~~ was he this ~~morning~~? ||
M D T (3)

For ~~instance~~,
T (1)

some ~~committee~~, |
T (1)

she ~~never~~ ~~asked~~ what. ||
D M (2)

But with ~~Peter~~ everything ~~had~~ to be ~~shared~~, |
T T D D M (5)

~~everything~~ gone ~~into~~ ~~↳~~ and it was ~~intolerable~~. ||
D+1 T D+1 (3)

and ~~when~~ it came to ~~that~~ scene, |
D+1 M M (3)

in the little ~~garden~~ by the ~~fountain~~,
D+1 T (2)

she ~~had~~ to ~~break~~ with him or they ~~would~~ have been ~~destroyed~~. ||
T D+2 D+1 M (4)

Both of them ruined. ||
D M (2)

She was convinced,
M (1)

though she had borne about with her for years, |
T D+I M (3)

like an arrow sticking in her heart, |
T D+I M (3)

the grief, |
M (1)

the anguish and then the horror of the moment when some one told her at a concert that he had married a woman. ||
T D+I D T D+I D T D T (9)

Met on the boat going to India, |
D D+I D (3)

never should she forget all that cold heartless.
D T M T M T (6)

“A prude”,
M (1)

he called her. ||
T (1)

Never could she understand how he cared. ||
D+I T D M (4)

But those Indian women did presumably silly, |
D+I T D+2 T (4)

pretty flimsy incompooops, |
T T T M (4)

and she wasted her pity for he was quite happy. ||
D+3 T (2)

He assured her perfectly happy, |
T D T (3)

though he had never done a thing that they talked of. ||
T T D T (4)

His whole life had been a failure. ||
M D+I T (3)

It made her angry still. |||
T T M (3)

«Миссис Дэллоуэй». Текст 2 (Питер). Вариант 1

The fountain was in the middle of a little shrubbery, |
D+2 D+I T D (4)

far from the house, |
D M (2)

with shrubs and trees all round it. ||
T M M T (4)

There she came, |
T M (2)

even before the time, |
T M (2)

and they stood with the fountain between them, |
D D T (3)

the spout |
M (1)

(it was broken) |
T (1)

dribbling water incessantly. ||
T D D (3)

How sights fix themselves upon the mind! ||
M D+3 M (3)

For example, |
T (1)

the vivid green moss. |||
T M M (3)

She did not move. ||
T M (2)

"Tell me the truth, |
D M (2)

tell me the truth," |
D M (2)

he kept on saying. ||
T T (2)

He felt as if his forehead would burst. ||
D+I D M (3)

She seemed contracted, |
T T (2)

petrified. ||
D (1)

She did not move. ||
M (1)

"Tell me the truth," |
D M (2)

he repeated, |
T (1)

when suddenly that old man Breitkopf popped his head in carrying the Times; |
D+I M M T D M D+I M (8)

stared at them; |
T M (2)

gaped; |
M (1)

and went away. ||
T M (2)

They neither of them moved. ||
D+I M (2)

"Tell me the truth," |
M T M (3)

he repeated. ||
T (1)

He felt that he was grinding against something physically hard; ||
D+1 D+3 D+1 M (4)

she was unyielding. ||
M T (2)

She was like iron, |
T (1)

like flint, |
M (1)

rigid up the backbone. ||
D+1 T (2)

And when she said, |
T M (2)

"It's no use. |
M M (2)

It's no use. |
M M (2)

"This is the end" – |
D M (2)

after he had spoken for hours, |
D+1 D M (3)

it seemed, |
M (1)

with the tears running down his cheeks – |
D T M (3)

it was as if she had hit him in the face. ||
D D+1 M (3)

She turned, |
M (1)

she left him, |
T (1)

went away. |||
M (1)

"Clayissa!" |
T (1)

he cried. ||
M (1)

"Clayissa!" ||
T (1)

But she never came back. ||
D M (2)

It was over. ||
T (1)

He went away that night. ||
M M M (3)

He never saw her again. |||
T D M (3)

«Миссис Дэллоуэй». Текст 2 (Питер). Вариант 2

- The fountain was in the middle of a little shrubbery, |
D+2 D+3 D (3)
- far from the house, |
D M (2)
- with shrubs and trees all round it. ||
T M M T (4)
- There she came, |
T M (2)
- even before the time, |
D T M (3)
- and they stood with the fountain between them, |
D D T (3)
- the spout |
M (1)
- (it was broken) |
T (1)
- dribbling water incessantly. ||
T D D (3)
- How sights fix themselves upon the mind! ||
M D+3 M (3)
- For example, |
T T (2)
- the vivid green moss. |||
T M M (3)
- She did not move. ||
M M (2)
- “Tell me the truth,
D M (2)
- “tell me the truth,” |
D M (2)
- he kept on saying. ||
T T (2)
- He felt as if his forehead would burst. ||
D+1 D M (3)
- She seemed contracted, |
D T (2)
- petrified. ||
D (1)
- She did not move. ||
T M (2)
- “Tell me the truth,” |
D M (2)
- he repeated, |
T (1)
- when suddenly that old man Breitkopf popped his head in carrying the Times; |
D M M T D M D+1 M (8)
- stared at them;
D (1)

~~gaped;~~ |
M (1)

and ~~went away.~~ ||
T M (2)

~~They~~ ~~neither of them~~ ~~moved.~~ ||
M D+I M (3)

~~“Tell me the truth,”~~ |
D M (2)

he repeated. ||
T (1)

He felt that he was ~~grinding against something~~ ~~physically~~ ~~hard;~~ ||
D+I D+3 D+I M (4)

~~she was unyielding.~~ ||
D T (2)

She was like ~~iron,~~ |
T (1)

like ~~flint,~~ |
M (1)

~~rigid up the~~ ~~backbone.~~ ||
D+I T (2)

And ~~when she~~ ~~said,~~ |
T M (2)

~~“It’s no use.~~ |
M M (2)

It’s ~~no~~ ~~use.~~
M M (2)

~~This is the end”~~ – |
D M (2)

~~after he had~~ ~~spoken for~~ ~~hours,~~
D+I D M (3)

it ~~seemed,~~ |
M (1)

with the ~~tears~~ ~~running~~ ~~down his~~ ~~cheeks~~ – |
D T M (3)

it was as ~~if she had~~ ~~hit him in the~~ ~~face.~~ ||
D D+I M (3)

She ~~turned,~~ |
M (1)

she ~~left him,~~ |
T (1)

went ~~away.~~ |||
M (1)

~~“Clarissa!”~~ |
T (1)

he ~~cried.~~ ||
M (1)

~~“Clarissa!”~~ ||
T (1)

But she never came back. ||
D M (2)

It was over. ||
T (1)

He went away that night. ||
T T M (3)

He never saw her again. |||
T D M (3)

«Миссис Дэллоуэй». Текст 2 (Питер). Вариант 3

The fountain was in the middle of a little shrubbery far from the house, |
D+2 D+1 T D D M (6)

with shrubs and trees all round it. ||
T M M T (4)

There she came, |
T M (2)

even before the time, |
D+2 M (2)

and they stood with the fountain between them. ||
D D T (3)

The spout, |
M (1)

it was broken |
T T (2)

dribbling water incessantly. ||
T D D (3)

How sights fix themselves upon the mind, |
M D+3 M (3)

for example, |
T (1)

the vivid green moss. |||
T M M (3)

She did not move, |
T M (2)

“Tell me the truth,
D M (2)

tell me the truth,” |
D M (2)

he kept on saying. ||
T T (2)

He felt as if his forehead would burst. ||
D M (2)

She seemed contracted, |
D T (2)

petrified, |
D (1)

she did not move. ||
T M (2)

“Tell me the truth,” |

D M (2)

he repeated. ||

T (1)

When suddenly that old man Breitkopf popped his head in carrying the Times, |

D T T D M D+1 M (7)

stared at them gaped, |

D M (2)

and went away. ||

T M (2)

They neither of them moved, |

M D+1 M (3)

“Tell me the truth,”

D M (2)

he repeated. ||

T (1)

He felt that he was grinding against something physically hard; ||

D+1 D+3 D+1 M (4)

she was unyielding. ||

D T (2)

She was like iron, |

T (1)

like flint, |

M (1)

rigid up the backbone. ||

D+1 T (2)

And when she said, |

T M (2)

“It’s no use, |

M M (2)

it’s no use, |

M M (2)

this is the end”, |

M (1)

after he had spoken for hours it seemed with the tears running down his cheeks; |

D+1 D M D D T M (7)

it was as if she had hit him in the face. ||

D D+1 M (3)

She turned, |

M (1)

she left him, |

T (1)

went away. |||

M (1)

“Clarissa”

T (1)

he cried, |

M (1)

“Clarissa!”; ||
T (1)

but she never came back, |
D M (2)

it was over. ||
T (1)

He went away that night. ||
T M (2)

He never saw her again. |||
T D M (3)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. НЕКОТОРЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ СОПОСТАВЛЕНИЯ РОМАНОВ ИЭНА МАКЬЮЭНА С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ДРУГИХ АВТОРОВ

После того, как были обсуждены основные результаты исследования и описаны ритмико-просодические особенности изображения главных героев через их несобственно-прямую речь в романах Иэна Макьюэна, представляется интересным сопоставить их с тем, как несобственно-прямая речь используется другими авторами для создания контрастных образов, и как это влияет на формирование звучащего образа того или иного героя.

Ниже приведены некоторые результаты сопоставления романа Иэна Макьюэна «Амстердам» с романом Джулиана Барнса «Артур и Джордж» [141], а также сопоставления романа Иэна Макьюэна «Искупление» с романом Вирджинии Вульф «Миссис Дэллоуэй» [145]. Анализ сопоставительного материала проводился в том же порядке, что и рассмотрение основного материала исследования (см. главы 2-4), однако количество рассматриваемых экспериментальных вариантов несколько ограничено. Так, было рассмотрено по 3 варианта каждого из отобранных текстов из романов «Артур и Джордж» и «Миссис Дэллоуэй»:

1. **вариант 1** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный актером (отрывок из аудиокниги [146; 150]);

2. **вариант 2** – текст оригинала с авторской пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка;

3. **вариант 3** – текст оригинала с экспериментально измененной пунктуацией, озвученный носителем британского варианта английского языка.

В связи с тем, что процесс анализа романов «Амстердам» и «Искупление», а также его результаты были подробно описаны в основной части исследования, ниже приведем лишь наиболее показательные примеры.

«АМСТЕРДАМ» ИЭНА МАКБЮЭНА И «АРТУР И ДЖОРДЖ» ДЖУЛИАНА БАРНСА

Основанием для сопоставления данных романов может служить тот факт, что оба произведения довольно близки в композиционном плане: и в том, и в другом случае одним из основных композиционных приемов является постоянное сравнение и противопоставление непохожих героев, основанное в т.ч. на противопоставлении их несобственно-прямой речи. В «Амстердаме» читатель следит за трагической историей дружбы известного музыканта (Клайва Линли) и успешного журналиста (Вернона Халлидей), в то время как в «Артуре и Джордже» нам предоставляется возможность увидеть, как пересекаются судьбы, казалось бы, далеких друг от друга людей – скромного провинциального юриста Джорджа Идалджи и известного на всю страну писателя Артура Конан Дойля. Кроме того, Иэн Макьюэн и Джулиан Барнс – это представители современной британской литературы, произведения которых являются общепризнанными образцами художественного стиля и вкуса.

Безусловно, интересно выяснить, как отличаются изображения героев в этих романах и в чем заключается их сходство, а также попытаться выявить те ритмико-просодические особенности контрастных образов, которые их характеризуют.

Тексты, отобранные для анализа из романа «Амстердам», были процитированы выше (см. главу 2), поэтому здесь приведем лишь тексты из романа «Артур и Джордж», которые были подвергнуты прагмафоностилистическому рассмотрению.

And yet. It was different now, if he was honest with himself. When they had met, he had been young, awkward and unknown; she had loved him, and never complained. Now he was still young, but successful and famous; he could keep a table of Savile Club wits interested by the hour. He had found his feet, and – partly thanks to marriage – his brain. His success was the deserved result of hard work, but those themselves unfamiliar with success imagined it the end of the story. Arthur was not yet ready for the end of his own story. If life was a chivalric quest, then he had rescued the fair Touie, he had conquered the city, and been rewarded with gold. But there were years to go before he was prepared to accept a role as wise elder to the tribe. What did a knight errant do when he came home to a wife and two children in South Norwood?

Well, perhaps it was not such a difficult question. He protected them, behaved honourably, and taught his children the proper code of living. He might depart on further quests, though obviously not quests which involved the saving of other maidens. There would be plenty of challenges in his writing, in society, travel, politics. Who knew in what direction his sudden energies would take him? He would always give Touie whatever attention and comfort she could need; he would never cause her a moment's unhappiness.

And yet.

(Артур, [141, стр. 76-77])

Despite being a child of the Vicarage, despite a lifetime of filial attention to the pulpit of St Mark's, George has often felt that he does not understand the Bible. Not all of it, all of the time; indeed, not enough of it, enough of the time. There has always been some leap to be made, from fact to faith, from knowledge to understanding, of which he has proved incapable. This makes him feel a sham. The tenets of the Church of England have increasingly become a distant given. He does not sense them as close truths, or see them working from day to day, from moment to moment. Naturally, he does not tell his parents this.

At school, additional stories and explanations of life were put before him. This is what science says; this is what history says; this is what literature says... George became adept at answering examination questions on these subjects, even if they had no real vivacity in his mind. But now he has discovered the law, and the world is beginning finally to make sense. Hitherto invisible connections – between people, between things, between ideas and principles – are gradually revealing themselves.

(Джордж, [141, стр. 88-89])

В каждой паре героев один из них более эмоционален, творчески развит (Клайв, Артур), а другой склонен к спокойному логическому анализу действительности (Вернон, Джордж). Интересно, что оба писателя стараются подчеркнуть эти различия в характере героев на разных языковых уровнях, что, безусловно, находит отражение и в звучании текста. Наиболее показательными в этом плане становятся те участки романов, которые максимально приближены к

мыслям героев. Именно поэтому для анализа были отобраны именно те эпизоды, в которых содержится несобственно-прямая речь героев.

Напомним, что в тексте, взятом для анализа ритмико-просодических средств, используемых автором для создания образа Клайва, читатель застаёт успешного музыканта в момент, когда к нему приходит вдохновение и в его сознании рождается мелодия. Слова и словосочетания, описывающие эту мелодию, формируют лексическое ядро данного текста (см. таблицу 1). Резюмируя результаты анализа лексических особенностей этого текста (см. [Главу 2](#)), отметим, что благодаря своей сильной синтаксической позиции, ингерентной / адгерентной коннотативности, значимости в более широком контексте, именно эти лексические единицы выделяются при устном прочтении паузами и словесным ударением. Тем самым внимание читателя / слушателя чаще всего привлекается к тем участкам текста, которые содержат его несобственно-прямую речь – т.е. к тому, что происходит в сознании героя.

Интересно, что в романе «Артур и Джордж» один из главных героев оказывается в похожей ситуации. Уже в молодости Артур достиг многого, стал успешным и известным писателем. Но чувствуя в себе большой запас энергии, он, кажется, не понимает, в какое русло ее теперь направить. Если Клайв пытается отыскать вдохновение в природе, то Артур пробует разобраться со своими мыслями, привлекая к анализу литературные образы, внушенные ему матерью еще в детстве.

Таким образом, «лексическое ядро» этого текста составляют слова и словосочетания, образующие развернутую метафору, которая отсылает читателя к средневековым рыцарским образам и заставляет проводить параллель между легендарным королем Артуром, образ которого давно стал неотъемлемой частью английской и, шире, англоязычной культуры, и героем романа Барнса, носящим его имя. «If life was a chivalric quest, then he had rescued the fair Touie, he had conquered the city, and been rewarded with gold». Почти все ее составляющие («a chivalric quest», «rescued», «fair Touie», «rewarded», «gold», «a wise elder») оказываются в синтаксически сильной позиции перед знаком препинания или после него. Учитывая то, что каждому пунктуационному знаку в устной речи, как правило, соответствует пауза, можно сказать, что указанные выше слова и словосочетания выделяются как

для читателя, так и для слушателя. Дополнительную выразительность звучащему образу придает и использование словесного ударения – чаще всего, высокого нисходящего тона. Интересно, что выделяются данные лексические единицы не только в речи актера, но и в экспериментальных устных вариантах текста.

Если рассмотреть эти два текста в другом ракурсе, можно заметить, что изображение Клайва складывается, в основном, из довольно коротких синтагм, т.е. с точки зрения ритма – коротких сложных ритмических единиц (состоящих из 2-4 простых). В письменном тексте эти синтагмы отделены друг от друга знаками препинания и, соответственно, паузами в звучащих вариантах текста. Тем не менее, в оригинальном тексте встречаются и достаточно протяженные синтагмы (соответствующие сложным ритмическим единицам, длина которых может достигать до 16 простых ритмических групп – см. таблицу 3, вариант 1, №2). Более протяженные ритмические единицы чередуются с более короткими без какой-либо заметной регулярности. Это создает переменный ритм, который позволяет лучше передать развитие мысли Клайва – импульсивное и непредсказуемое.

Этот образ дополняет фразировка текста, а также его пунктуационное оформление. Обратимся к наиболее показательным примерам. Так, первое предложение в абзаце разделено на две части с помощью двоеточия: «*It came as a gift; a large grey bird flew up with a loud alarm call as he approached*». Как уже отмечалось выше, наличие двоеточия предполагает особую просодию, показывающую, что две части, являясь достаточно независимыми друг от друга, все же тесно связаны между собой. И это помогает слушателю понять: именно пение птицы стало стимулом для воображения Клайва, «подарившим» ему вдохновение. (Подробнее об этом см. Главу 2.)

Следует также отметить, что для изображения несобственно-прямой речи Клайва писатель часто прибегает к приему парцелляции: «*How elegant, how simple*». / «*But not quite*» / «*Courage*». В устном прочтении парцеллированное слово или словосочетание приобретает особую выразительность: оно обрамлено паузами и подчеркнуто словесным ударением (чаще всего, высоким нисходящим тоном). В случае с Клайвом слова, выделенные автором в отдельное предложение, сигнализируют ключевой момент в ходе мыслей героя (подробнее об этом см. в

Главе 2). Таким образом, внимание слушателя вновь обращается на элементы несобственно-прямой речи героя.

Подобные черты можно обнаружить и в тексте, посвященном Артуру. Например, слова «and yet» выделяются в отдельное предложение два раза: сначала ими открывается абзац, посвященный переживаниям Артура о своем настоящем и будущем, затем короткое сочетание, составляя отдельный абзац, завершает целую главу. Вполне понятно, что слова «and yet» приобретают особую выразительность: во многом благодаря тому, что они стоят в сильной позиции, после одной из самых протяженных пауз – паузы между абзацами. Такой прием помогает лучше показать внутреннюю неудовлетворенность и дисгармонию, которую ощущает Артур. Этот эффект несколько «смазан» в экспериментальном варианте текста, ведь оба раза респондент предпочел включить сочетание «and yet» в состав соседнего предложения. В результате в начале абзаца «and yet» полностью теряет свою экспрессивность, становясь «незаметным» как в письменной, так и в устной речи. И лишь в конце абзаца, возможно, из-за того, что, несмотря на отсутствие знаков препинания, сочетание «and yet» плохо вписывается в синтаксическую структуру предыдущего предложения, автор экспериментального текста выделяет его небольшой паузой, а на письме подчеркивает многоточием: «He would never cause her a moment's unhappiness and yet...»

Как уже было отмечено выше, оба романа во многом строятся на противопоставлении контрастных образов. Несложно заметить, что изображения Вернона («Амстердам») и Джорджа («Артур и Джордж») существенно отличаются от своих оппонентов.

Так, например, текст, посвященный Вернону, лексически сконцентрирован вокруг тех эмоций, которые вызывают в нем увиденные фотографии (см. таблицу 4). Если они будут опубликованы, это станет настоящей сенсацией и поможет многократно увеличить тираж газеты Вернона, но, в то же время, возлагает на него и огромную ответственность. Как и в случае с Клайвом, эти лексические единицы, как правило, находятся в сильной синтаксической позиции, обладают особой выразительностью за счет своей коннотативности, а также общей роли в контексте всего эпизода и даже романа в целом. Благодаря этому они выделяются в речи

паузами и словесным ударением, тем самым привлекая внимание слушателя к несобственно-прямой речи Вернона (подробнее об этом см. в Главе 2).

Лексические единицы, попадающие в сильную синтаксическую позицию в тексте, посвященном Джорджу, можно в целом назвать нейтральными. В центр внимания читателя (и слушателя) попадает не описание эмоций героя, а, скорее, те жизненные вопросы, над которыми он размышляет, пытается сопоставить: «the Bible», «faith», «understanding», «law», «science», «history», «literature» и др. С одной стороны, такой лексический выбор автора помогает читателю лучше понять, что волнует героя, а с другой – ярче раскрывает его характер. Заметно, что Джордж по своему складу гораздо менее эмоционален, чем Артур. Оба героя не лишены склонности к самоанализу, но Джордж в этом часто доходит до крайности, почти никогда не позволяя себе проявить сильные эмоции, даже находясь наедине с самим собой.

Как и в случае с предшествующей парой героев, образы как Вернона, так и Джорджа поддержаны и на других языковых уровнях. Синтаксическая организация текста подсказывает, что несобственно-прямая речь Вернона построена по принципу логического рассуждения. Создается ощущение, что он мысленно обсуждает сложный жизненный вопрос сам с собой, пытаясь найти доводы, которые помогут принять правильное решение. Предложения разделены на приблизительно равные по длине синтагмы (соответствующие 2-6 простым ритмическим группам), что еще раз помогает подчеркнуть: мысли Вернона развиваются логически, а не импульсивно. Такая структура текста создает монотонный ритм, дополняющий общее впечатление.

Обратимся к другим примерам. Так, можно заметить, что одно из предложений в абзаце («*Vernon stretched out his hand for another; head to foot and tightly cropped; and then the third, three-quarter profile*».) разделено на несколько синтагм с помощью точек с запятой. Интересно, что в экспериментальных вариантах эти знаки препинания либо устранены, либо заменены на запятые: «*Vernon stretched out his hand for another, head to foot and tightly cropped, and then the third, three-quarter profile*». Использование автором точки с запятой, предполагающей в устной речи особую просодию, позволяет читателю и слушателю прочувствовать то, как герой

медленно вглядывается в каждую фотографию, пытаюсь понять, что на ней изображено (подробнее об этом см. в Главе 2).

Для характеристики Вернона автор, как и в случае с Клайвом, иногда прибегает к приему парцелляции, например: «*And his paper's circulation*». Данное предложение выделено не только графически, но и ритмически: в нескольких звучащих вариантах данного текста союз «and» получает фразовое ударение, чего обычно не происходит со служебными частями речи. Это делает ритм всего предложения ясным и равномерным – четыре трохеические единицы подряд, что, безусловно, выделяет его для слушателя (подробнее об этом см. в Главе 2).

Текст, посвященный Джорджу, в целом организован как последовательность относительно коротких синтагм с помощью знаков препинания (и пауз в устной речи). Это помогает автору отразить стремление Джорджа структурировать свои мысли, чтобы разобраться в своем отношении к тем противоречиям, которые он ощущает. Текст становится более гибким для передачи образа. Подобный эффект теряется в экспериментальном варианте, где длина синтагм значительно увеличена. (Ср., например: «George became adept at answering examination questions on these subjects, even if they had no real vivacity in his mind». / «George became adept at answering examination questions on these subjects even if they had no real vivacity in his mind, ...»)

Кроме того, в несобственно-прямой речи Джорджа часто можно встретить повторы и параллельные синтаксические конструкции («Despite being a child of the Vicarage, despite a lifetime of filial attention to the pulpit of St Mark's...» / «Not all of it, all of the time; indeed, not enough of it, not enough of the time»). Такие конструкции придают образу Джорджа некоторую монотонность, так как постоянно повторяющиеся в письменном тексте синтаксические структуры вызывают повторение одних и тех же интонационных контуров или ритмических рисунков в устной речи.

Для того, чтобы можно было получить более полное представление об обнаруженных в ходе сопоставления сходствах и отличиях образов главных героев романов «Амстердам» и «Артур и Джордж», приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 19).

Таблица 19

Лексические особенности текстов	
КЛАЙВ	ВЕРНОН
Лексическое ядро текста составляют слова и словосочетания, описывающие <u>мелодию, звучащую в воображении героя</u> , и являющиеся частью его несобственно-прямой речи.	Лексическое ядро текста составляют слова и словосочетания, описывающие <u>реакции героя на увиденные им фотографии</u> , и являющиеся частью его несобственно-прямой речи.
Эти лексические единицы являются ингерентно / адгерентно коннотативными, помещены писателем в синтаксически сильную позицию, обладают особой значимостью с точки зрения общего контекста. Они выделяются в речи паузами и словесными ударением.	
АРТУР	ДЖОРДЖ
Лексическое ядро текста составляют слова и словосочетания, <u>образующие развернутую метафору (средневековые рыцарские образы)</u> , и являющиеся частью его несобственно-прямой речи.	Лексическое ядро текста составляют слова и словосочетания, <u>описывающие те жизненные вопросы, над которыми размышляет герой</u> , и являющиеся частью его несобственно-прямой речи.
Эти лексические единицы являются ингерентно / адгерентно коннотативными, обладают особой значимостью с точки зрения общего контекста.	Эти лексические единицы <u>не являются</u> ингерентно / адгерентно коннотативными.
Они помещены писателем в синтаксически сильную позицию и выделяются в речи паузами и словесными ударением.	
Особенности фразировки и пунктуации текстов	
КЛАЙВ	ВЕРНОН
<u>Неравномерное</u> деление текста на синтагмы для изображения импульсивной природы героя, а также для изменения «темпа» повествования.	<u>Равномерное</u> деление текста на синтагмы для изображения героя, являющегося более сдержанным и последовательным.
Использование <u>разнообразных синтаксических построений</u> (парентетических внесений, параллельных синтаксических	Использование <u>относительно коротких синтагм</u> , соответствующих непротяженным интонационным контурам в устной речи, чтобы подчеркнуть последовательное

<p>конструкций и др.) для описания мелодии, что сказывается на значительном интонационном разнообразии этих участков текста.</p>	<p>осмысление героем происходящих событий.</p>
<p>Использование парцелляции в тех участках текста, которые относятся к несобственно-прямой речи героев. Благодаря парцелляции, эти отрезки подчеркиваются в устной речи паузами и словесным ударением (иногда – изменением качества голоса / участка диапазона).</p> <p>Использование «тяжелых» знаков препинания (двоеточие, точка с запятой, тире и т.п.) в тех участках текста, которые относятся к несобственно-прямой речи героев.</p>	
<p>АРТУР</p>	<p>ДЖОРДЖ</p>
<p>Использование <u>разнообразных синтаксических построений</u> (парентетических внесений, рядов однородных членов предложения, риторических вопросов и др.) для описания мыслей героя, что сказывается на значительном интонационном разнообразии этих участков текста.</p> <p>Преобладание <u>коротких синтагм</u> в участках текста, относящихся к несобственно-прямой речи. Короткие синтагмы, тем не менее, нередко <u>сочетаются с более протяженным</u>, что подчеркивает стремление героя структурировать свои мысли, с одной стороны, и его эмоциональность – с другой.</p> <p>Использование <u>парцелляции</u> в тех участках текста, которые относятся к несобственно-прямой речи героев. Благодаря парцелляции, эти отрезки подчеркиваются в устной речи паузами и словесным ударением (иногда – изменением качества голоса / участка диапазона).</p>	<p>Использование <u>однообразных синтаксических построений</u> (повторов, параллельных синтаксических конструкций) для описания мыслей героя, что приводит к повторению подобных друг другу интонационных контуров в устной речи.</p> <p>Преобладание <u>коротких синтагм</u> в участках текста, относящихся к несобственно-прямой речи, что подчеркивает стремление героя структурировать свои мысли.</p>
<p>Использование «тяжелых» знаков препинания (двоеточие, точка с запятой, тире и т.п.) в тех участках текста, которые относятся к несобственно-прямой речи героев.</p>	
<p>Ритмические особенности текстов</p>	

КЛАЙВ	ВЕРНОН
<u>Переменный</u> ритм, подчеркивающий импульсивность героя, неравномерное развитие его мыслей, стремительность происходящего.	<u>Монотонный</u> ритм, подчеркивающий рассудительность героя, его стремление проанализировать ситуацию.
АРТУР	ДЖОРДЖ
<u>Отрывистый</u> ритм с элементами переменного, подчеркивающий склонность героя к рассуждению и самоанализу и, в то же время, его творческое начало.	<u>Монотонный</u> ритм, подчеркивающий рассудительность героя, его стремление проанализировать ситуацию.

Исходя из проведенного анализа, можно сделать ряд выводов. Во-первых, несложно заметить, что такие параметры, как просодия и ритм, активно используются авторами рассмотренных произведений для характеристики контрастных образов. Во-вторых, возможность сопоставления героев как внутри одного романа, так и с образами иного произведения, позволяет увидеть и сходства, и существенные различия в стилистических манерах разных писателей. Например, герои Иэна Макьюэна, при всех своих различиях, стилистически оказываются ближе друг к другу, чем центральные образы в романе «Артур и Джордж». В то же время, нельзя не отметить определенные сходства Клайва («Амстердам») и Артура («Артур и Джордж»), Вернона («Амстердам») и Джорджа («Артур и Джордж»). В-третьих, пунктуация, фразировка, лексический выбор писателя в письменном тексте позволяют в определенной степени услышать тот объем звучания, который был в него заложен, что накладывает отпечаток на звучащие образы героев.

«ИСКУПЛЕНИЕ» ИЭНА МАКБЮЭНА И «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ» ВИРДЖИНИИ ВУЛЬФ

Материалом настоящего сопоставления стали первая часть романа «Искупление» Иэна Макбюэна, а также известный модернистский роман «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вульф. Оснований для такого сопоставления несколько. Во-первых, литературоведы указывают на то, что Макбюэн унаследовал многие черты стиля писателей модернизма, в том числе и Вирджинии Вульф. Кроме того, центральную сцену первой части романа «Искупление» – сцену у фонтана – можно считать прямой аллюзией на похожую сцену из «Миссис Дэллоуэй». Более того, в художественной ткани обоих романов важную роль занимают противопоставленные изображения главных героев, ведь даже «сцена у фонтана» в обоих романах показана несколько раз – глазами каждого из участников.

Представляется интересным попытаться определить сходства и различия стилей двух писателей, а также выявить те языковые средства, которыми пользуется каждый для создания контрастных образов и которые влияют на формирование звучащих образов героев.

Обозначим некоторые сходства и различия текстов, выявленные в ходе анализа. Тексты, отобранные для анализа из романа «Искупление» Иэна Макбюэна, были процитированы выше (см. Главу 3), поэтому здесь приведем лишь тексты из романа «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вульф, которые были подвергнуты прагмафоностилистическому рассмотрению.

*So she would still find herself arguing in St. James's Park, still making out that she had been right—and she had too—not to marry him. For in marriage a little licence, a little independence there must be between people living together day in day out in the same house; which Richard gave her, and she him. (Where was he this morning for instance? Some committee, she never asked what.) But with Peter everything had to be shared; everything gone into. And it was **intolerable**, and when it came to that scene in the little garden by the fountain, she had to break with him or they would have been destroyed, both of them **ruined**, she was convinced; though she had borne about with her for years like an arrow sticking in her heart the **grief**, the **anguish**; and then the **horror** of the moment when some one told her at a concert that he had married a woman met on the boat going to*

India! Never should she forget all that! Cold, heartless, a prude, he called her. Never could she understand how he cared. But those Indian women did presumably— silly, pretty, flimsy nincompoops. And she wasted her pity. For he was quite happy, he assured her— perfectly happy, though he had never done a thing that they talked of; his whole life had been a failure. It made her angry still.

(Кларисса, [145])

The fountain was in the middle of a little shrubbery, far from the house, with shrubs and trees all round it. There she came, even before the time, and they stood with the fountain between them, the spout (it was broken) dribbling water incessantly. How sights fix themselves upon the mind! For example, the vivid green moss.

She did not move. "Tell me the truth, tell me the truth," he kept on saying. He felt as if his forehead would burst. She seemed contracted, petrified. She did not move. "Tell me the truth," he repeated, when suddenly that old man Breitkopf popped his head in carrying the Times; stared at them; gaped; and went away. They neither of them moved. "Tell me the truth," he repeated. He felt that he was grinding against something physically hard; she was unyielding. She was like iron, like flint, rigid up the backbone. And when she said, "It's no use. It's no use. This is the end"—after he had spoken for hours, it seemed, with the tears running down his cheeks—it was as if she had hit him in the face. She turned, she left him, went away.

"Clarissa!" he cried. "Clarissa!" But she never came back. It was over. He went away that night. He never saw her again.

(Питер, [145])

В обоих случаях речь идет о двух влюбленных, между которыми назрел конфликт, причем Клариссу и Питера эта ссора приведет к расставанию, для Сесилии и Робби она послужит толчком к сближению. Однако каждый из героев воспринимает одну и ту же сцену совершенно по-разному. Так, сестры Сесилия и Брайони («Искушение»), хотя и участвуют в происходящем одновременно, дают совершенно различную интерпретацию событиям (подробнее об этом см. в Главе 3). Восприятие «сцены у фонтана» Клариссой и Питером («Миссис Дэллоуэй») показано

через призму прошедших лет, а не в сам момент ссоры. Интересно, что оба писателя подчеркивают особенности восприятия одной и той же сцены различными героями на разных языковых уровнях. Наиболее показательными в этом плане становятся те участки романов, которые максимально приближены к мыслям героев. Именно поэтому для анализа были отобраны именно те тексты, в которых содержится описание внутреннего состояния героев.

Принимая во внимание то, что «сцена у фонтана» может считаться поворотным моментом в судьбе каждого из героев, участвующих в ней, кажется вполне естественным, что все анализируемые тексты насыщены эмоционально-оценочными словами, которые часто занимают сильную синтаксическую позицию перед знаком препинания или после него, а значит – до или после паузы в устной речи. Как правило, эти же слова попадают в сильную позицию и в текстах с экспериментально измененными знаками препинания. В звучащих вариантах оригинала и экспериментального текста они выделяются словесным ударением – чаще всего, высоким нисходящим тоном, что делает их особенно заметными для слушателя.

В «сцене у фонтана» из «Миссис Дэллоуэй» эмоционально окрашенные слова встречаются во второй половине текста – тогда, когда Кларисса начинает сравнивать своего мужа с Питером и в очередной раз, как кажется, пытается убедить себя в том, что много лет назад она сделала правильный выбор. Писательница ставит слова с отрицательными коннотациями (выделены в процитированном выше тексте жирным шрифтом) в синтаксически сильные позиции. Интересно, что практически все те же слова занимают сильную позицию и в тексте с экспериментально измененными знаками препинания. Кроме того, в звучащих вариантах оригинала и экспериментального текста они выделяются высоким нисходящим тоном. Мы видим, что в словесной ткани произведения именно эти слова для читателя оказываются особенно заметными – становится легко уловить настроение героини: воспоминания о расставании вызывают в ней лишь негативные эмоции. В то же время, как бы Кларисса ни старалась, она не может скрыть того, что и через много лет, Питер не стал для нее полностью безразличен.

В тексте, посвященном Сесилии, лексически все слова и выражения, которые имеют в эпизоде особую значимость и ярче других выделяются на общем фоне, можно распределить по трем группам: слова, описывающие действия героев; слова, обозначающие предметы одежды и части тела; а также слова, передающие чувства и эмоции (см. таблицу 7). С помощью первых двух групп слов автор показывает детали, на которые обращает внимание героиня, и которые влияют на ее поступки. То, что эти слова, как и в случае с «Миссис Дэллоуэй», оказываются в синтаксически сильной позиции, выделяет их во внутренней речи читателя и создает кинематографический эффект «высвечивания» деталей в динамичной сцене. А это, в свою очередь, помогает лучше почувствовать, как видит ситуацию сама Сесилия.

В обоих текстах мы встречаем слово “intolerable”. В тексте В.Вульф оно завершает короткую синтагму, в которой несет на себе основное ударение, а также оказывается перед паузой (в актерском прочтении оно даже обрамлено паузами). В романе И.Макьюэна это слово и вовсе образует отдельное предложение, а во всех устных вариантах произносится с высоким нисходящим тоном. Это помогает еще раз сделать акцент на эмоциональном состоянии героинь: терпеть сложившуюся ситуацию просто не хватает сил.

Общий художественный замысел писателя отражает и фразировка текста (которая напрямую влияет на его ритм), а также его пунктуационное оформление. В абзаце из романа В.Вульф чередование очень коротких синтагм с довольно протяженными создает переменный ритм, благодаря чему во внутренней речи читателя складывается образ размышляющей героини. В тексте, взятом для анализа из «Искупления», напротив, преобладают довольно короткие синтагмы и более отрывистый ритм. Это помогает писателю «высветить» спонтанность действий героини, высокую скорость, с которой развиваются события.

В рассматриваемом тексте из «Искупления» автор почти не использует риторических вопросов, парентетических внесений и т.п. В то же время, писатель часто делит предложения с помощью рядов однородных членов:

He looked into the water, then he looked back at her, and simply shook his head as he raised a hand to cover his mouth.

She kicked off her sandals, unbuttoned her blouse and removed it, unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall.

Напротив, при создании образа Клариссы – как в данном эпизоде, так и в тексте романа в целом – В.Вульф использует такие синтаксические построения, которые не столь типичны для текста И.Макьюэна. (См., например: *Never should she forget all that!* / *(Where was he this morning for instance? Some committee, she never asked what.)*) Выбор авторов помогает сформировать образы разных по характеру героинь, подчеркивает разницу в их обстоятельствах: Сесилия действует импульсивно, эмоционально, ей приходится быстро реагировать на складывающуюся ситуацию; Кларисса вспоминает события прошлого, она может позволить себе больше размышлений, хотя и в ней воспоминания вызывают довольно сильные эмоции. Чаще всего описание чувств героини «укладывается» в ряды однородных членов предложения – похожий прием встречается и у И.Макьюэна, однако для него более характерно использование однородных членов предложения при описании действий героини.

Несмотря на явные различия между текстами двух авторов, нельзя не отметить и элементы сходства. Сравним, например:

He had come to the house and removed his shoes and socks – well, she would show him then. («Искупление»)

But those Indian women did presumably – silly, pretty, flimsy nincompoops. («Миссис Дэллоуэй»)

Оба предложения условно можно разбить на две части, разделенные тире: первая указывает на причину, провоцирующую героиню на некоторые действия или эмоции, описанные во второй. При этом после длинной первой части, в каждом из предложений следует короткая синтагма, которая в устной речи будет выделена паузами с двух сторон и, чаще всего, изменением тона, что позволяет сконцентрировать внимание читающего или слушающего на определенной точке в повествовании. Именно эта точка становится поворотным моментом в поведении героини. Сесилия решится на провокационные действия, чтобы доказать свою правоту, а Кларисса наконец выскажет прямо свое негодование и обиду.

Проведем еще одно сравнение:

*She kicked off her sandals, unbuttoned her blouse and removed it, **unfastened her skirt and stepped out of it and went to the basin wall.*** («Искупление»)

...and then the horror of the moment when some one told her at a concert that he had married a woman met on the boat going to India! («Миссис Дэллоуэй»)

В обоих случаях финальная часть предложения является очень протяженной. Отсутствие знаков препинания превращает каждую из синтагм в единый интонационный контур в устной речи, и, тем самым, позволяет сформировать во внутренней речи читателя определенный образ, а именно показать, как быстро происходят события или рождаются мысли героинь. Иными словами, такие непунктуированные последовательности создают эффект нарастания скорости, увеличения эмоциональности текста.

Как уже отмечалось ранее, в обоих романах восприятие «сцены у фонтана» различными героями показано по-разному, причем такие особенности могут быть обнаружены на нескольких языковых уровнях. Так, восприятие сцены Брайони («Искупление») и Питером («Миссис Дэллоуэй») существенно отличается от их оппонентов, но, в то же время, эти герои оказываются довольно близки друг другу в некоторых аспектах.

Так, например, слова, приобретающие особую выразительность в тексте, благодаря своей сильной синтаксической позиции, коннотативности, значимости в общем контексте и, следовательно, выделенности в устной речи за счет пауз и словесного ударения, в обоих случаях можно разбить на несколько групп. Для Брайони это слова, передающие агрессию Робби по отношению к Сесилии; слова, помогающие представить Сесилию в качестве жертвы этой агрессии; слова, передающие чувства и эмоции Брайони; слова, обозначающие предметы одежды (см. таблицу 10). Кроме того, можно заметить, что в сильной позиции нередко оказываются «поэтичные» элементы окружающего героев пейзажа, которые отмечает для себя Брайони (подробнее об этом см. в [Главе 3](#)).

Лексические единицы, обладающие особой выразительностью в тексте, посвященном Питеру, можно также разделить на несколько групп: это слова, относящиеся к описанию окружающей обстановки («shrubbery», «the house», «shrubs and trees», «the fountain between them», «the spout», «the vivid green moss»); слова,

передающие идею жесткости и непреклонности Клариссы («did not move», «contracted», «petrified», «physically hard», «unyielding», «iron», «flint», «rigid»); слова, передающие эмоции Питера («burst», «tears», «hit him in the face», «left him»). Интересно, что почти все эти слова и словосочетания сохраняют свою сильную позицию и выразительность не только в различных прочтениях текста с авторской пунктуацией, но и в варианте с экспериментально измененными знаками препинания.

Благодаря выделенности данных лексических единиц, внимание как читателя, так и слушателя обращается на внутреннее состояние героев, т.е. именно на те участки текста, которые содержат их несобственно-прямую речь. Иными словами, писателями особо подчеркиваются те детали, которые герои отмечают для себя, и то, как они эти детали интерпретируют, какие эмоции происходящее вызывает в них.

Несложно заметить, что хотя количество и состав лексических групп «ключевых» слов в рассматриваемых текстах несколько варьируется, оба героя воспринимают «сцену у фонтана» в довольно мрачных тонах. Каждому из них другой участник событий кажется своего рода источником агрессии. С точки зрения Брайони, Робби активно проявляет агрессию по отношению к ее сестре («command», «insistence», «impatiently»). Для Питера же сложнее всего перенести пассивно-враждебное поведение Клариссы – ее «неподвижность», «окаменелость», нежелание прислушаться к его просьбам.

Как уже было отмечено выше, оба героя обращают внимание на окружающую обстановку. Ярче всего это заметно в том, какую ритмико-просодическую интерпретацию получают в связи с этим цветообозначения. Сравним, например:

There was only Robbie, and the clothes on the gravel, and beyond, the silent park and the distant, blue hills. («Искушение»)

How sights fix themselves upon the mind! For example, the vivid green moss. («Миссис Дэллоуэй»)

В устных интерпретациях обоих текстов цветообозначения («blue», «green») получают фразовое ударение. Это позволяет подчеркнуть еще одну грань в образах героев. В случае с Брайони мы видим, как проявляется ее склонность к поэтизации и романтизации действительности, что объясняется зарождающейся в ней тягой к

творчеству. В образе Питера этот элемент подчеркивает временную дистанцию, отделяющую героя от описываемых событий. С одной стороны, размышляя о произошедшем в зрелом возрасте, Питер имеет возможность вспоминать все, до последней детали. С другой стороны, то, что даже такой мелкий элемент этой сцены, как «зеленый мох», отпечатался в памяти героя, подсказывает читателю, насколько значимым является для него этот эпизод.

Общий художественный замысел писателей отражает и фразировка текста (которая напрямую влияет на его ритм), а также его пунктуационное оформление. В абзаце, посвященном Питеру, чередование коротких сложных ритмических единиц (состоящих в среднем из 2-4 простых) создает отрывистый ритм, что отражает эмоциональное напряжение, которое испытывает герой. Однако можно заметить, что в тех участках текста, которые описывают события «вне» сознания Питера, длина синтагм (и, соответственно, сложных ритмических групп) значительно увеличена – см., например: ... *when suddenly that old man Breitkopf popped his head in carrying the Times*;... Текст, посвященный Брайони, также характеризуется отрывистым ритмом, который передает большую скорость происходящего, а также эмоциональность реакции Брайони на то, что она видит (подробнее об этом см. в Главе 3).

С точки зрения фразировки и пунктуационного оформления оба текста кажутся довольно похожими. Так, например, заметно преобладание коротких синтагм, что позволяет сконцентрировать внимание читателя и слушателя на отдельных участках текста – т.е. на конкретных деталях или событиях, воспринимаемых героями. Так как такие участки текста в устном прочтении выделяются паузами, соответствующими знакам препинания в письменном тексте, они становятся особенно подчеркнутыми и в звучащем образе героев. Сравним: *At his insistence she was removing her clothes, **and at such speed.*** («Искупление») / *There she came, **even before the time,** and they stood with the fountain between them, ...* («Миссис Дэллоуэй»)

Можно также заметить, что в обоих случаях пунктуация используется писателями для достижения визуальных, «кинематографических» эффектов. Подобный прием довольно подробно описан в Главе 3 на примере романа «Искупление». Поэтому здесь остановимся на следующем предложении из текста

«Миссис Дэллоуэй»: *"Tell me the truth," he repeated, when suddenly that old man Breitkopf popped his head in carrying the Times; stared at them; gaped; and went away.*

Как известно, наличие в тексте точки с запятой предполагает, что в его устной интерпретации этому знаку препинания будет соответствовать пауза, более протяженная, чем в случае с запятой, но менее длительная, чем в конце высказывания. Для слушателя это сигнализирует, в первую очередь, то, что контуры, разделенные данной паузой, связаны друг с другом, но, вместе с тем, являются достаточно независимыми. В случае с процитированным выше предложением, такое строение несколько замедляет темп повествования, словно перемещая слушателя из сознания героя во внешний мир. При этом нельзя не заметить контраста между напряженным внутренним состоянием Питера и медленными, будничными движениями прохожего.

Несмотря на наличие явных сходств рассматриваемых текстов, можно заметить и некоторые отличия. Например, несобственно-прямая речь Брайони включает такие синтаксические построения, как риторические вопросы и парцелляция (см. Главу 3). В то же время, описание внутреннего состояния Питера включает в себя, помимо прочего, парентетические внесения (...*(it was broken)*... / ... — *after he had spoken for hours, it seemed, with the tears running down his cheeks* —...), риторические восклицания (*How sights fix themselves upon the mind!*), цитирование прямой речи ("*Clarissa!*" he cried. "*Clarissa!*"). Все это позволяет в устной интерпретации текста достигать значительного интонационного разнообразия: так, например, парентетические внесения произносятся с общим понижением тона, а риторическое восклицание насыщено словесными ударениями. Это помогает передать широкую палитру эмоций, которые испытывает Питер, вспоминая «сцену у фонтана», сыгравшую важную роль в его судьбе.

Для того, чтобы можно было получить более полное представление об обнаруженных в ходе сопоставления сходствах и отличиях образов главных героев романов «Искупление» и «Миссис Дэллоуэй», приведем сопоставительную таблицу (см. таблицу 20).

Таблица 20

Лексические особенности текстов	
СЕСИЛИЯ	БРАЙОНИ
Лексическое ядро текста составляют слова и словосочетания, описывающие (1) действия героев, (2) предметы одежды и части тела, (3) чувства и эмоции. Они являются частью несобственно-прямой речи героини.	Лексическое ядро текста составляют слова и словосочетания, отражающие (1) проявление агрессии и (2) исполнения роли жертвы этой агрессии, описывающие (3) предметы одежды и части тела, (4) чувства и эмоции. Они являются частью несобственно-прямой речи героини.
Эти лексические единицы являются ингерентно / адгерентно коннотативными, помещены писателем в синтаксически сильную позицию, обладают особой значимостью с точки зрения общего контекста. Они выделяются в речи паузами и словесными ударением.	
КЛАРИССА	ПИТЕР
Лексическое ядро текста составляют слова и словосочетания, описывающие эмоциональное состояние героини в тот момент, когда она вспоминает прошлое. Они являются частью ее несобственно-прямой речи.	Лексическое ядро текста составляют слова и словосочетания, описывающие (1) окружающую героя обстановку, (2) жесткость и непреклонность возлюбленной, (3) эмоции героя. Они являются частью его несобственно-прямой речи.
Эти лексические единицы являются ингерентно / адгерентно коннотативными (причем чаще всего коннотации являются отрицательными), обладают особой значимостью с точки зрения общего контекста. Они помещены писателем в синтаксически сильную позицию и выделяются в речи паузами и словесными ударением.	
Особенности фразировки и пунктуации текстов	
СЕСИЛИЯ	БРАЙОНИ
«Прямолинейная» фразировка текста с пунктуационным выделением тех его участков, которые относятся к несобственно-прямой речи героини. Использование фразировки и пунктуации текста для изменения темпа и фокуса повествования.	Равномерное деление текста на синтагмы для передачи большой скорости, с которой разворачиваются наблюдаемые героиней события. Использование последовательности риторических вопросов, передающих эмоциональное состояние героини.
Использование парцелляции в тех участках текста, которые относятся к несобственно-прямой речи героев. Благодаря парцелляции, эти отрезки	

<p>подчеркиваются в устной речи паузами и словесным ударением (иногда – изменением качества голоса / участка диапазона).</p> <p>Использование некоторых знаков препинания (тире, запятая) и фразировки текста для достижения «визуальных эффектов».</p>	
КЛАРИССА	ПИТЕР
	Использование некоторых знаков препинания (точка с запятой) и фразировки текста для достижения «визуальных эффектов».
<p>Использование <u>разнообразных синтаксических построений</u> (парентетических внесений, риторических вопросов, риторических восклицаний, рядов однородных членов предложения и др.) для описания мыслей героев и их эмоционального состояния, что сказывается на значительном интонационном разнообразии этих участков текста. Это также помогает отразить временную дистанцию, отделяющую героев от события, которое они вспоминают, что позволяет им рассуждать о произошедшем и возродить в памяти испытанные эмоции.</p> <p>Использование фразировки и пунктуации текста для изменения <u>темпа повествования</u>.</p> <p>Использование «тяжелых» знаков препинания (точка с запятой, тире и т.п.) в тех участках текста, которые относятся к несобственно-прямой речи героев.</p>	
Ритмические особенности текстов	
СЕСИЛИЯ	БРАЙОНИ
<p><u>Отрывистый</u> ритм, подчеркивающий импульсивность героини, испытываемое ею эмоциональное напряжение, стремительность происходящего.</p>	
КЛАРИССА	ПИТЕР
<p><u>Переменный</u> ритм, помогающий создать образ размышляющей о прошлом героини.</p>	<p><u>Отрывистый</u> ритм, подчеркивающий эмоциональность героя. Использование <u>элементов переменного ритма</u> в тогда, когда фокус повествования перемещается вне сознания героя.</p>

Экспериментальное сопоставление материала показало, что, во-первых, ритмико-просодическая организация описаний героев играет определяющую роль в разграничении противопоставленных образов. Во-вторых, возможность сопоставления героев как внутри одного романа, так и с образами иного

произведения, позволяет увидеть и сходства, и существенные различия в стилистических манерах разных писателей. Например, отчетливо заметно, что произведение Иэна Макьюэна унаследовало ряд черт модернистского романа Вирджинии Вульф, в первую очередь, в том, какими средствами передается внутреннее состояние героев. Однако несмотря на это, нельзя не заметить, что его стиль отличается индивидуальность, а не просто копирует то, что было создано предшественниками. Интересно также отметить, что сходства и различия всех четырех образов тесно переплетены друг с другом, и порой герои разных романов (как например, Брайони и Питер) оказываются ближе друг другу, чем героям того же произведения. В-третьих, пунктуация, фразировка, лексический выбор писателя в письменном тексте позволяют в определенной степени «услышать» тот объем звучания, который был в него заложен, что накладывает отпечаток на звучащие образы героев. Наконец, сопоставление анализируемого материала с текстом другого автора помогает получить еще более четкое представление об исследуемом тексте и особенностях его стиля, а также сделать полученные выводы более широко применимыми.