

## **Категория экспрессивности чтения как филологическая проблема**

© кандидат филологических наук *Е. В. Яковлева, 1998*

Говоря об экспрессивности чтения вообще и филологического чтения в частности, нельзя не упомянуть тот факт, что выразительное чтение художественного текста до недавнего времени считалось прерогативой актеров-чтецов. Вместе с тем в работах исследователей кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ уже в течение ряда лет уделяется самое пристальное внимание вопросам транспонирования письменного художественного текста в устную речь как одному из крайне важных аспектов филологического образования, при особой важности последовательного изучения функции воздействия, в наиболее полном виде осуществляющейся в стиле художественной литературы [1].

Как известно, функции воздействия, лежащая в основе художественного творчества, на протяжении длительного времени не только представляла интерес как предмет филологического исследования, но и вызывала пристальный интерес представителей творческих специальностей: писателей и искусствоведов. Так, например, Л. Н. Толстой оценивал искусство как человеческую деятельность, состоящую в том, что “один человек передает испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их” [2]. Однако, как отмечалось в литературе вопроса, о функции воздействия можно говорить и в более широком смысле — как вообще о “поэтической или эстетической функции” языка, когда говорящий или пишущий, уже не ограничивается просто сообщением интеллектуального содержания или собственно “информацией”, но еще и стремится (и часто достигает этой цели) так представить сообщаемое, так выбрать и соединить между собой слова, чтобы у слушателя или читателя возникли определенные эмоции, определенное оценочное отношение с сообщаемому. По определению В. В. Виноградова, “поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений” [3]. В этой связи оговорим, вслед за М. С. Чаковской [4], что употребление речи в функции воздействия не сводится только к словесно-художественному творчеству (так, например, она находит свое выраже-

ние в разнообразных формах массовой коммуникации), однако в художественной литературе функция воздействия представлена наиболее ярко.

Перейдем теперь к особенностям реализации функции воздействия в процессе филологического чтения вслух произведения словесно-художественного творчества, что выражается, по нашему мнению, в степени экспрессивности чтения.

Как отмечалось в предшествовавших публикациях [5], вся совокупная информация, воспринимаемая слушающим в процессе реального общения с помощью голоса, делится на лингвистическую (информацию о фонематическом составе речи) и паралингвистическую, которая, в свою очередь, может существовать, в частности, как в форме характеристики эмоционального состояния говорящего в данный момент речи, его отношения к собеседнику или высказыванию, так и в форме тех или иных голосовых модуляций (или, шире, звуков вообще), которые могут использоваться для создания различных звуковых образов. Связь голоса и эмоций человека, таким образом, можно считать аксиомой, так как, по мысли Р. Дюамеля, голос по своей природе безусловно связан с эмоциональными проявлениями человека, и “первым существенным качеством голоса является его эмоциональная окраска” [6].

В настоящей статье речь пойдет о выводах, к которым удалось прийти на основании проведенного сравнительного анализа материала, полученного от более чем десяти информантов — естественных носителей современного английского языка, владеющих его литературной нормой и обладающих достаточным уровнем филологической подготовки. Информантами являлись студенты и преподаватели, которым было предложено прочитать несколько отрывков из романа Ч. Диккенса “Оливер Твист”, руководствуясь своими представлениями о наиболее подходящем варианте прочтения. Таким образом, единственным условием подбора информантов, помимо того, что они все — филологи, было знакомство с творчеством Диккенса вообще и с данным произведением, в частности.

Задача прочитать предложенные отрывки как можно более выразительно не ставилась перед информантами сознательно, так как предполагалось, что впоследствии весь собранный материал будет тщательным образом изучен, и будут отобраны несколько интерпретаций, в случае которых чтение было бы выразительным в достаточной степени для того, чтобы их можно было подвергнуть просодическому анализу. И действительно, на общем фоне монотонного, невыразительного чтения

случаи отчетливо воспринимавшихся вариаций просодических параметров несомненно удалось выделить.

Остановимся на интерпретациях трех информантов, представляющих своеобразный спектр от минимально до максимально выразительного чтения.

В целом, как уже отмечалось в публикациях последних лет [7], к оценке экспрессивности чтения можно подходить с двух точек зрения: во-первых, с точки зрения просодической образности (здесь необходимо различать, как мы это условно обозначили, внешние и внутренние просодические образы) и, во-вторых, с точки зрения количественных характеристик тех или иных просодических параметров.

Напомним, что комплекс просодических признаков, которые ассоциируются у читателя или слушателя с какими-то явлениями окружающего мира, называются у нас *внешними* просодическими образами.

Так, можно привести пример использования целого комплекса просодических параметров, направленного на передачу драматической атмосферы событий в случае актерского чтения следующей небольшой сцены романа Ч. Диккенса «Повесть о двух городах»:

With a wild rattle and clatter, the carriage dashed through streets and swept round corners, with women screaming before it, and men clutching to another between, swooping at a street corner by a fountain, one of its wheels came to a little jolt, and there was a loud cry, and the horses reared and stopped [8].

Здесь, как нам кажется, общее изменение мелодического контура, сопровождающееся использованием таких просодических средств выразительности, как громкость, напряженность, убыстренный темп, длительность, глоттальный взрыв и тремоло, помогают читателю гораздо лучше представить себе грохот проезжающего экипажа одного из героев произведения (громкость и напряженность) — “a wild rattle and clatter”, головокружительную скорость движения кареты (убыстренный темп) — “the carriage dashed through streets and swept round corners”, вопли женщин (напряженность и длительность) — “women screaming before it”, сжатие рук (напряженность) — “clutching to another”, внезапную остановку (глоттальный взрыв) — “a little jolt”, плачь (громкость) — “a loud cry”, поведение лошадей (тремоло) — “the horses reared”.

Или, например, замедление темпа чтения может ассоциироваться с замедлением ходьбы. Часто замедление темпа ходьбы сопровождается с образом более ритмичного движения, равномерного и плавного. Так, в

тексте романа Дж. Остин “Гордость и предубеждение” мы находим сцену, в которой сестра М-ра Бингли, Каролина, тщетно старается привлечь к себе внимание М-ра Дарси с целью произвести на него наиболее благоприятное впечатление:

Miss Bingley made no answer; and soon afterwards got up and walked about the room. Her figure was elegant, and she walked well; — but Darcy, at whom it was all aimed, was still inflexibly studious [9].

Данный фрагмент, как нам кажется, подсказывает возможность усилить внешнюю образность за счет использования следующего комплекса просодических параметров на словах “walked” (встречается дважды), “figure”, “elegant” и “well”: замедление темпа (воспринимающееся как легкое “растягивание” этих слов) и изменение мелодической кривой, подчеркивающее образ мерного покачивания изысканного туалета дамы из общества.

Как известно, ритм в природе существует в самых разнообразных вариациях и может отражаться в просодии. Так, любое существенное изменение в кинесической оформленности высказывания (переход говорящего от статической позы к динамическому движению, изменение пространственной ориентации речи (поворот всего корпуса или его части к собеседнику/аудитории или от него/неё), акцентуация высказывания или его части с помощью экспрессивного жеста (рукой или частью корпуса), изменение положения головы говорящего и т.д.) не может не повлиять на соответствующий комплекс просодических параметров, создающих образ. В данном случае правомерным было бы говорить, что от образа звукового мы идем к образу зрительному, с достаточной степенью объективной достоверности реконструируя его.

Так, в одной из сцен трагедии У. Шекспира “Отелло” персонаж произносит буквально следующий текст:

Now do I see 'tis true. Look: here, Iago,  
All my fond love thus do I blow to heaven -  
'Tis gone.  
Arise black vengeance, from thy hollow cell! (“Othello”, Act 3, Sc.3) [10].

Как мы видим (и это подтверждается по крайней мере двумя исполнениями, запечатленными на пленку), первые три строки произносятся как бы вверх, что сопровождается, по вполне понятным причинам, доминированием головного резонатора и ограниченной глоттализией, в то время как на словах “Arise black vengeance” исполнитель изменяет

положение головы — опускает ее на грудь, при этом используя грудной резонатор, что, в свою очередь, производит впечатление более объемного звучания и сигнализирует переход к другому эмоциональному состоянию говорящего.

В отличие от внешних образов *внутренние* образы передают чувства или персонажа, или самого автора. Приведем пример из романа Дж. Остин “Разум и чувство”. Во внутреннем монологе одного из персонажей — Миссис Джон Дэшвуд — обнаруживается целая гамма чувств: от скрытого неодобрения до крайнего возмущения весьма экстравагантным, как она считает, намерением ее мужа, Мистера Джона Дэшвуд, который решил исполнить волю своего только что скончавшегося отца и обеспечить будущее своим мачехе и трем сводным сестрам:

Mrs John Dashwood did not at all approve of what her husband intended to do for his sisters. To take three thousand pounds from the fortune of their dear little boy would be impoverishing him to the most dreadful degree. She begged him to think again on the subject [11].

Есть все основания полагать, что в предложении “To take three thousand pounds from the fortune of their dear little boy would be impoverishing him to the most dreadful degree” может быть реализован следующий комплекс просодических параметров для создания внутреннего образа: замедление темпа с одновременным расширением диапазона на словах “three thousand pounds”, использование высокого нисходящего тона, сопровождающегося понижением громкости (переход на драматический шепот) на слове “dreadful”.

Если же мы примем во внимание более широкий контекст, то станет очевидным еще один не менее яркий внутренний образ — авторское презрительно-ироническое отношение к персонажу. Оно недвусмысленно выражено как на лексическом, так и на просодическом уровнях и свидетельствует о резко негативной оценке личностных качеств Миссис Джон Дэшвуд, даваемой писательницей:

Mrs. John Dashwood had never been a favourite with any of her husband’s family; but she had had no opportunity, till the present, of showing them with how little attention to the comfort of other people she could act when occasion required it.

И далее:

Mrs. John Dashwood now installed herself mistress of Norland, and her mother and sisters-in-law were degraded to the condition of visitors.

Наконец, просодический образ может быть *полифоничным*, то есть может изображать одновременно изменения в эмоциональном и физическом состоянии персонажа. Полифоничным просодический образ может быть и в том смысле, что одна часть просодических средств может изображать чувства персонажа, в то время как другая группа просодических признаков в то же время может указывать на авторское отношение к нему. Одним из таких случаев является, в частности, ирония. Могут встречаться случаи, когда два образа как бы “накладываются один на другой”. Так в уже упоминавшемся тексте романа Ч. Диккенса “Повесть о двух городах” читаем:

Monseigneur issued forth. /.../ Bestowing a word of promise on one happy slave and a wave of the hand on another, Monseigneur turned, got himself shut up in his sanctuary, and was seen no more.

Как можно заметить, волнообразное движение мелодической кривой на слове “wave” изображает надменность персонажа с одной стороны, с другой — его медленную походку.

Таким образом, экспрессивность чтения может определяться с точки зрения того, какие образы в нем оказываются просодически выражены. В этой связи хотелось бы подчеркнуть, что в современной лингвистической литературе можно периодически встретить по крайней мере два утверждения, на которых хотелось бы остановиться особо, так как они явно и недвусмысленно искажают реальную картину задач, стоящих перед филологом, читающим художественный текст.

Первое положение состоит в том, что просодия (или интонация), понимаемая как комплекс сверхсегментных средств фонации, характеризующих высказывание, не в состоянии самостоятельно, без значения слова вообще что-либо выразить. Справедливо ли это утверждение? Вернемся опять к разным видам ритма. На одной и той же сегментной базе мы можем воспроизводить различные ритмы, связывая их с различными ритмами в действительности. Разумеется, внешние просодические образы, о которых говорилось выше, в значительной степени зависят от лексического содержания высказывания. Когда же мы переходим к выражению различных чувств, эмоций, можно утверждать, что определенные эмоции выражаются четко, *независимо* от сегментной базы.

Второе положение заключается в утверждении возможности определения и дифференциации бесконечных нюансов эмоций и эмоциональ-

ных состояний, выражаемых с помощью просодии. Четко же опознаваемыми, на наш взгляд, являются всего лишь *несколько* базовых эмоций, например: гнев, радость, печаль, презрение, удивление, гордость и некоторые другие. Конечно, есть множество случаев, когда границы чувства размыты или наблюдается их смешение, но тогда не приходится говорить и о четкости передаваемых образов.

Как уже было сказано, количество передаваемых образов определяет экспрессивность чтения. То есть получается, что качественный подход к оценке экспрессивности чтения одновременно является и количественным. Поскольку, как правило, тот или иной образ передается с помощью комплекса просодических параметров, то меньшая выраженность одного из параметров или меньшая интенсивность его, или вообще его отсутствие будет означать, что данный образ менее экспрессивен.

Любой из параметров может варьироваться в значительных пределах, что абсолютно справедливо в отношении качества голоса. Например, признак назальности может быть едва заметен или, наоборот, ярко выражен. Таким образом, от интенсивности выраженности параметров зависит экспрессивность образа.

Наконец, следует упомянуть также и о том, что тот или иной просодический контекст может быть выраженным на меньшем или на большем участке высказывания, быть менее заметным или более заметным. И это тоже влияет на нашу оценку экспрессивности чтения.

От общих рассуждений перейдем теперь к конкретным результатам того эксперимента, о котором мы говорили выше.

Возьмем следующий фрагмент текста романа Ч. Диккенса “Оливер Твист”:

The members of this board were sage, deep, philosophical men; when they came to turn their attention to the workhouse, they found out at once, what ordinary folks would never have discovered — the poor people liked it! It was a regular place of public entertainment for the poorer classes; a tavern where there was nothing to pay; a public breakfast, dinner, tea, and supper all the year round; a brick and mortar elysium, where it was all play and no work. “Oho!” said the board, looking very knowing; “we are the fellows to set this to right; we’ll stop it all, in no time [12].

Посмотрим теперь, как наши три информанта интерпретировали данный фрагмент.

У первого из них мы видим минимальную экспрессивность чтения, которая выражается в том, что минимально подчеркивается авторское

ироническое отношение к персонажам, слегка замедляется темп и увеличиваются паузы в словосочетании “sage, deep, philosophical men”. Тем самым подчеркивается важность, глубокомысленность: “I know what I am saying and am proud of it”.

У второго информанта совершенно четко прослушивается признак глоттализации голоса (интерпретация производит впечатление использования более низкого голоса) в добавление ко всем уже перечисленным признакам.

У третьего информанта темп настолько замедляется, что произнесение этого словосочетания граничит с пением. Показательно, в частности, что именно в этом случае слово “philosophical” четко прослушивается с двумя ударениями. Таким образом, мы имеем, как нам представляется, право говорить о наиболее интенсивном выражении данного комплекса просодических параметров как с точки зрения их количества, так и с точки зрения степени выраженности, например, темпа.

Далее, при чтении первого отрезка текста — вплоть до тире, у первого информанта можно было бы говорить об усилении лексического значения “at once” за счет замены реализовавшегося низкого нисходящего тона Low Fall на высокий нисходящий тон High Fall.

У второго информанта уже начиная со слова “would” происходит расширение диапазона, которое вполне сопоставимо с расширением диапазона нисходящей шкалы в последующем за тире восклицании. Другими словами, то удивление, которое явно присутствует в восклицании, как бы распространяется на предшествующую часть высказывания, и, таким образом, мы можем говорить об экстенсивности внутреннего образа.

Что же касается третьего информанта, то в этом случае расширенный диапазон присутствует уже в предложении “they found out at once”, в результате чего внутренний образ становится еще более экстенсивным. То есть значительная часть высказывания — до тире -произносится как бы с точки зрения персонажей, которые не только удивляются своему открытию, но и своей проницательности. В предложении, которое следует после восклицательного знака, у двух первых информантов удивление присутствует только на слове “entertainment”, в то время как у третьего информанта мы наблюдаем другую разновидность удивления — возмущение (= недовольное удивление). То есть можно говорить не только о другой разновидности внутреннего образа, но и о его более экстенсивном выражении.



Таким образом, подводя итог всему сказанному выше, отмечу, что экспрессивность филологического чтения так называемой авторской речи (на самом деле в большинстве случаев являющейся скорее объективизированно-авторской, где сам автор как бы не присутствует, а текст представляется описанием, которое может дать любой человек, в отличие от чисто авторской речи — комментария и лирического отступления) определяется не только меньшей или большей стратификацией текста с точки зрения замены его на собственно-авторскую речь, внутренний монолог персонажей и, следовательно, наличием того или иного числа просодических образов, но и степенью их выраженности, интенсивностью и экстенсивностью их выражения.

#### Примечания

1. См.: *Задорнова В. Я.* Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: Автореф. ... докт. филол. наук. М., 1992; *Чаковская М. С.* Текст как сообщение и воздействие. М., 1986; *Лунгарт А. А.* Методы лингвопоэтического исследования. М., 1997.
2. Цитируется по книге *Шкловский В.* Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959. С. 14.
3. *Виноградов В. В.* Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963. С. 155.
4. *Чаковская М. С.* Указ. соч. С. 8.
5. *Давыдов М. В., Яковлева Е. В.* Основы филологического чтения. М., 1997. С. 4.
6. Цитируется по книге *Юссон Р.* Певческий голос. М., 1979. С. 203
7. См., например: *Davydov M., Yakovleva Y.* The Interrelationship Between Outer and Inner Prosodic Images In a Work of Art. М., 1997; *Davydov M., Yakovleva Y.* On the Notion of Expressivity of Philological reading. М., 1998.
8. *Dickens Ch.* A Tale of Two Cities. Wordsworth Classics. Hertfordshire, 1993.
9. *Austen J.* Complete novels. Pride and Prejudice. Harper Collins Publishers, 1993.
10. *Shakespeare W.* Othello. Wordsworth Editions Limited, 1992.
11. *Austen J.* Complete novels. Sense and Sensibility. Harper Collins Publishers, 1993.
12. *Dickens Ch.* Oliver Twist. Wordsworth Classics. Hertfordshire. 1993.