## Для заказа доставки данной работы воспользуйтесь поиском на сайте по ссылке: <http://www.mydisser.com/search.html>

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**БАЙОЛЬ ОКСАНА ВОЛОДИМИРІВНА**

УДК 811.134.2.73

**ДРАМАТУРГІЧНИЙ ДИСКУРС ТЕННЕССІ ВІЛЬЯМСА:**

**КОМУНІКАТИВНО-КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ**

**Спеціальність 10.02.04 – германські мови**

**Автореферат**

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

**Київ - 2008**

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі англійської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Науковий керівник** доктор філологічних наук, доцент

 **НЕБОРСІНА Наталія Павлівна**,

професор кафедри англійської філології

Київського національного університету

імені Тараса Шевченка

**Офіційні опоненти** доктор філологічних наук, професор

 **ІЛЬЧЕНКО Ольга Михайлівна**,

завідувач кафедри іноземних мов

Центру наукових досліджень

та викладання іноземних мов НАН України

кандидат філологічних наук, доцент

**СОЛОЩУК Людмила Василівна**,

доцент кафедри англійської філології

Харківського національного університету

імені В.Н. Каразіна

Захист відбудеться “24” жовтня 2008 року о 10 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.001.11 в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (01033, м. Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14).

Із дисертацією можна ознайомитися в Науковій бібліотеці Київського національного університету імені Тараса Шевченка (01033, м. Київ, вул. Володимирська, 58, к. 12).

Автореферат розісланий “23” вересня 2008 року.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради Клименко Л.В.

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

Дисертація присвячена вивченню особливостей драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса. Драматичний твір є одним із найцікавіших об’єктів дослідження у сучасних гуманітарних науках: літературознавства (О.А.Анікст, В.М.Волькенштейн, М.Я.Полякова, В.Є.Халізєв, Б.В.Томашевський, Б.Брехт, Р.Інгарден, Е.Бентлі, Дж.Брант), семіотики (П.Богатирьов, Я.Мукаржовський, Л.Абель, Дж.Альтер, С.Мелроуз) та мовознавства, де драма вивчається в різних аспектах: *комунікативно-прагматичному* (В.Я.Мізецька, Л.В.Солощук, Н.С.Ольховська, А.В.Зіньковська, Я.О.Бондаренко, В.Г.Івойлова, К.А.Долінін, Л.В.Крилова, Н.М.Сафанова, К.Елам, В.Герман, А.Кеннеді); *лінгвокогнітивному* (Х.В.Старовойтова, Дж.Бейтсон, О.Браунштайн, Д.Добере, Р.Кортні); *лінгвостилістичному* (А.Г.Бакланова, М.M.Горюнова, Н.А.Мостова, С.С.Беркнер, Н.В.Возненко, Л.Ф.Толмачова); *гендерному* (Н.Д.Борисенко); *поетико-когнітивному* (В.Г.Ніконова).

**Актуальність** роботи зумовлена інтегрованою комунікативно-когнітивною спрямованістю дослідження драматургічного дискурсу, що відповідає загальній тенденції сучасної лінгвістики до інтерпретації розумової діяльності людини у її мовленні, і визначається пошуком мовленнєвих засобів, які об’єктивують індивідуально-авторське світосприйняття. Актуальним є звернення до драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса за відсутності досліджень цього типу дискурсу в комунікативно-когнітивному аспекті.

**Наукова новизна** роботиполягає в тому, що в ній уперше на основі поєднання комунікативно-прагматичного та когнітивного аналізу досліджено драматургічний дискурс. *Новою* є запропонована в дисертації методика аналізу драматургічного дискурсу, яка передбачає два етапи: 1) виділення когнітивних моделей на базі когнітивного контексту драми, концептуально доступної категорії та 2) їх репрезентація через домінантні мовленнєві жанри.

**Теоретичне значення** роботи полягає у запропонованій концепції драматургічного дискурсу, яка спирається на діалектичну єдність двох аспектів його породження – комунікативно-прагматичного та лінгвокогнітивного. Виділені в роботі домінантні мовленнєві жанри у драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса на базі когнітивних моделей та концептуально доступної категорії є внеском у розробку теоретичних положень комунікативної та когнітивної лінгвістики, зокрема дослідження когнітивного стилю автора.

**Практичне значення** розробленої комплексної методики дослідження комунікативно-прагматичних та когнітивних особливостей драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса полягає у можливості застосування її основних положень, а також висновків у теоретичних курсах філологічних дисциплін, зокрема лексикології, стилістики англійської мови, у спецкурсах з когнітивної лінгвістики, дискурсології, теорії та історії світової літератури (розділ “Американська драма”), на практичних заняттях з інтерпретації художнього тексту та при написанні наукових праць з англійської філології.

**Об’єктом** дослідження є драматургічний дискурс Теннессі Вільямса.

**Предметом** вивчення виступають комунікативно-прагматичні та когнітивні аспекти драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса.

**Матеріалом дослідження** є 27 драматичних творів Теннессі Вільямса загальним обсягом 2 тис. сторінок.

**Мета дослідження** полягає у виявленні закладеного в *ІНТРИГУ* комунікативного й когнітивного потенціалу драматургічного дискурсу шляхом комплексного аналізу формування мовленнєвих жанрів; виявлення концептуально доступної категорії як засобу вираження світосприйняття Теннессі Вільямса.

Мета дослідження передбачає вирішення таких **завдань:**

* зробити теоретико-методологічне узагальнення основних дослідницьких напрямів у вивченні особливостей драматургічного дискурсу;
* з’ясувати роль і місце *ІНТРИГИ* в драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса та визначити її комунікативно-когнітивний потенціал;
* виділити базові когнітивні моделі родинних стосунків у драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса з урахуванням параметрів конфронтації та визначити основні аспекти їх контекстуальної реалізації;
* розкрити роль мовленнєвих жанрів (МЖ) як базових складників драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса;
* виділити і обґрунтувати концептуально доступну категорію, що розкриває своєрідність світосприйняття Теннессі Вільямса, та визначити рівні її репрезентації.

**Методологічну основу дослідження** становлять: *лінгвопрагматичний аналіз*, застосований з метою дослідження мовленнєво-жанрової побудови драматургічного дискурсу; *лінгвокогнітивний аналіз,* запроваджений для когнітивно-комунікативного моделювання драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса; *лексико-семантичний аналіз* та *метод аналізу словникових дефініцій*, застосовані у визначенні семантичного потенціалу ядерних та периферійних номінацій концепту *САМОТНІСТЬ*; *лінгвостилістичний аналіз*,використаний для виявлення стилістичних особливостей драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса; *контекстуально-інтерпретаційний метод*,ужитийдля реконструкції відображення в когнітивних моделях, мовленнєвих жанрах та провідного концепту світогляду драматурга, його авторського задуму, мети та загального змісту.

**ПОЛОЖЕННЯ, ЩО ВИНОСЯТЬСЯ НА ЗАХИСТ**

1. Драматургічний дискурс є мовленнєво-жанровим вираженням світосприйняття автора драматичного твору, яке відбувається в ході розгортання *ІНТРИГИ* та репрезентується в текстових концептах.

2. Мовленнєві жанри є типовим способом побудови драматургічного дискурсу. Драматизм у мовленнєвих жанрах досягається зіткненням протилежних ставлень персонажів до ситуації – соціальної, психологічної та культурної взаємодії, що виражається сукупністю мовленнєвих актів (МА), об’єднаних в єдине ціле: *МА ДИРЕКТИВИ*, МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*, мішані МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ,* МА *ДЕКЛАРАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ.*

3. Когнітивний контекст *родинні стосунки* у драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса представлений трьома когнітивними моделями *БАТЬКО* і *СИН, МАТИ* і *СИН*, *СВОЯК* і *СВОЯЧКА*, які є базою для виділення відповідних мовленнєвих жанрів: *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ, СВАРКА, ВИМОГА*.

4. У художній картині світу Теннессі Вільямса концептуально доступною категорією є самотність, процес концептуалізації якої спостерігається на двох рівнях – лексико-семантичному і мовленнєво-жанровому. На рівні лексико-семантичної репрезентації концепт *САМОТНІСТЬ* представлений ядерними номінаціями (*alone, lonely, loneliness*), які віддзеркалюють психоемоційний стан, притаманний світосприйняттю драматурга. Периферійні номінації (*lonesome, lost, solitary, restless, homeless, solitude, recluse, singleness*) у п’єсах драматурга отримують конотативні значення та втілюються метафорично.

5. Мовленнєві жанри, в яких реалізується концепт *САМОТНІСТЬ,* відображають три періоди творчості драматурга та будуються за різними принципами побудови *ІНТРИГИ*: а)зображення тривалого стануромантичних почуттів в МЖ *ЗАКОХАНІСТЬ,* б) застосування імен персонажів з алюзивним значенням, які вводять окрему тематичну спрямованість у МЖ *РОЗЧАРУВАННЯ*, в)звернення до ретроспекції та флешбеків у МЖ *ЖАЛКУВАННЯ*.

**Зв’язок дисертаційної праці з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано у відповідності до комплексної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка “Європейські мови та культури в контексті глобалізації світових процесів” (код 01БФ0147-01), затвердженої Міністерством освіти і науки України.

**Апробація.** Основні положення дисертації викладено в доповідях на наукових конференціях: *V Міжвузівська* конференція молодих учених “Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур” (29–31 січня 2007 р.), Донецький національний університет; *Міжнародна* наукова конференція “Національна культура у парадигмах семіотики, мовознавства, літературознавства, фольклористики” (24 жовтня 2007 р.), Київський національний університет імені Тараса Шевченка; *VІ Міжвузівська* конференція молодих учених “Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур” (28–29 січня 2008р.), Донецький національний університет; *Всеукраїнська* наукова конференція за участю молодих учених “Діалог культур: лінгвістичний і літературознавчий виміри” (9 квітня 2008 р.), Київський національний університет імені Тараса Шевченка; *ІІ Міжнародна* науково-практична конференція “Новітні обрії розвитку германської та романської філології” (11 – 12 квітня 2008 р.), Запорізький національний університет.

**Публікації**. Основний зміст роботи викладено у 8 наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях, що зареєстровані у ВАК України. Усі публікації виконано одноосібно.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел та джерел ілюстративного матеріалу. Загальний обсяг дисертації становить 231 сторінка друкованого тексту, обсяг основного тексту 194 сторінок. Текст дисертації містить 18 схем, 2 таблиці та 1 малюнок.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

**У вступі** обґрунтовано вибір теми, об’єкт дослідження, актуальність роботи, визначені мета, завдання і методи дослідження, показано наукову новизну, теоретичний доробок та практичне значення.

**У розділі 1** “*Драматургічний дискурс у сучасних парадигмах лінгвістичного знання”* висвітлено сучасний стан лінгвістичного дослідження драматургічного дискурсу, визначено *ІНТРИГУ* як базовий структурний елемент драматургічного тексту, подано характеристику драматургії Теннессі Вільямса.

Драматургічний дискурс у сучасному мовознавстві вивчається у різних аспектах. У *комунікативно-прагматичній* *парадигмі* драматичний твір визначено як специфічний тип художнього тексту, що має свої структурно-мовленнєві особливості, зумовлені поєднанням інформаційних, прагматичних, стилістичних і когнітивних аспектів, де прагматичний аспект виявляється в мовленнєвих актах, синтаксичній організації реплік, інформаційній насиченості, іллокутивній чіткості з характерним рухом від упорядкованої просторово-часової та причиново-наслідкової організації дії, вираженої через правило трьох єдностей у об’ємно-прагматичному розподілі реплік (В.Я.Мізецька, Л.В.Солощук, Н.С.Ольховська, А.В.Зіньковська, Я.О.Бондаренко, В.Г.Івойлова, К.А.Долінін, Л.В.Крилова, Н.М.Сафанова, К.Елам, В.Герман, А.Кеннеді). У межах *лінгвокогнітивного* *підходу* драму трактують як процес і продукт стилізованої й типізованої мовленнєво-розумової діяльності та фізичної активності персонажів, що виступає засобом розкриття задуму адресанта, відображає ментальність, особливості мовлення представників мовного соціуму та усвідомлення драматургом навколишньої дійсності (Х.В.Старовойтова, Дж.Бейтсон, О.Браунштайн, Д.Добере, Р.Кортні). У *лінгвостилістичному аспекті* драму розглядають як продукт діяльності, що розкриває актуальні моральні, етичні й естетичні проблеми певної епохи, результат набору слів, форм, конструкцій, що залежать від змісту задуму, законів та можливостей мови (А.Г.Бакланова, М.М.Горюнова, Н.А.Мостова, С.С.Беркнер, Н.В.Возненко, Л.Ф.Толмачова). З позицій *гендерної лінгвістики* драму подають як продукт діяльності автора, в якому втілюється мовне і мовленнєве відображення комунікативних стереотипів, зумовлених гендером і притаманних суспільству, членом якого є автор (Н.Д.Борисенко). З огляду на *поетико-когнітивний аналіз* драматичний (трагедійний) текст визначають як сукупність мовних і ментальних структур художнього світу письменника, результат складного процесу індивідуально-авторської інтерпретації реального світу, зумовленого історичними та культурними традиціями певної епохи, а також вимогами жанру трагедії як типу тексту (В.Г.Ніконова).

Базовим структурним елементом драматургічного дискурсу є *ІНТРИГА*, що забезпечує його композиційну зв’язність (Г.Фрейтаг, Дж.Полті, Р.Кортні, С.Гріффітс). *ІНТРИГА* має здатність до розвитку в часі та адаптації до суспільних змін. У драмі ХХ століття класична структура *ІНТРИГИ* з такими елементами композиції, як точка атакування, експозиція, зав’язка, розв’язка, піддається трансформації. Характерні риси американської драми цього періоду відбито в драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса, де творець тяжіє до пошуків нових драматичних форм відображення дійсності, що веде до ускладнення композиції через частотні монологи, флешбеки, потік свідомості та руйнування чітких кордонів між трьома єдностями – місцем, дією й часом.

У дисертації драматургічний дискурс визначено як мовленнєво-жанрове вираження світосприйняття автора драматичного твору, яке відбувається в процесі розгортання *ІНТРИГИ* та репрезентується в текстових концептах. Мовленнєві жанри в художній картині світу драматурга є типовим способом побудови мовлення в конкретній ситуації соціальної, психологічної й культурної взаємодії людей зі стійким тематичним змістом, композиційним складом і мовним стилем, сукупністю об’єднаних у ціле мисленнєвих актів – когнітивних утворень, що знаходять своє місце в прагматичній організації діалогічних взаємин (М.М.Бахтін, Ф.С.Бацевич, А.Вєжбицька).

**У розділі 2** *“Комунікативно-когнітивна репрезентація ІНТРИГИ в драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса*” розкрито роль мовленнєвих жанрів у побудові *ІНТРИГИ. ІНТРИГА* п’єс Теннессі Вільямсамає подвійну природу: *самоконфлікт* – психоемоційний стан моральної непристосованості персонажів до життя у суспільстві, та його *соціальний прояв* – неможливість співіснування й примирення із суспільством, що веде до конфлікту з навколишнім середовищем. У художній картині світу драматурга це відображено через конфронтацію в родинних стосунках. У дисертації когнітивний контекст *родинні стосунки* обрано базою для виділення когнітивних моделей: *БАТЬКО* і *СИН, МАТИ* і *СИН, СВОЯК* і *СВОЯЧКА*. Когнітивні моделі є відкритими когнітивними категоріями, що мають узагальненіший характер, ніж фрейми, скрипти, сценарії (Ф.Унгерер, Г.Шмід). У дослідженні драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса когнітивні моделі залучаються для об’єктивування відповідних мовленнєвих жанрів: МЖ *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ,* МЖ *СВАРКА,* МЖ *ВИМОГА.* Мовленнєвим жанрам притаманний індивідуальний характер – тематичний зміст, композиційний склад та різні типи мовленнєвих актів.

Кожен з виділених мовленнєвих жанрів проаналізовано в окремому драматичному творі. Задля гармонійності викладу матеріалу до аналізу залучені тільки ті мовленнєві акти, які вживаються автором у сильних позиціях драматичного твору – зав’язці, кульмінації та розв’язці.

У драмі *“Cat On A Hot Tin Roof”* когнітивна модель *БАТЬКО* і *СИН* об’єктивує МЖ *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ.* *ІНТРИГА* побудована навколо таємниці про смертельну хворобу батька Біг Дедді та алкоголізм його найулюбленішого сина Бріка, від чого Біг Дедді намагається його врятувати. *ІНТРИГА* представлена у вигляді лексичного фрейму таким чином: ***father****: cancer – malignant, organs affected, tissue, symptoms; will – estate, trusteeship, remittances, lawsuit;* ***son****: drink, liquor problem, disgust, mendacity.*

У ***зав’язці*** твору драматизм досягається перифразою, повтором думки у двох МА, що мають різну тональність. Перший МА *ІНТЕРРОГАТИВИ* наближається за перформативною частиною до констативного типу висловлення: Big Daddy: *Brick, they tell me, if what they tell me is true, that you done some jumping last night on the high school athletic field?* Інший МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* отримує більшу категоричність завдяки переходу від питального до стверджувального речення та дієслова *said* у минулому часі: *They said you done some jumping on the high school track field last night.*

Драматичний ефект у ***кульмінації*** та ***розв’язці*** досягається частотними перебиваннями, зривами провідної тематики, ігноруванням розмови з сином, що сповільнює розв’язку твору. Через це батько вживає нові тактики задля встановлення контакту з сином. До цих тактик зараховуємо таке:

1. Зміна обстановки спілкування на більш інтимну створює напругу в процесі комунікації за відсутності близьких, довірливих стосунків між обома персонажами. Маркерами зміни суспільного простору на інтимний та конфіденційний простір виступають лексеми *close doors*, *privacy, confidential talk, private talk.*

2. Вживання батьком МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*, де відтягування розвитку події вводиться в мікророзмовах на сторонні теми, де мовець-батько розкриває свій психоемоційний стан та відверто використовує відсутність теплих родинних стосунків між ним та сином. Персонаж-син обирає пасивну участь у спілкуванні, що підтримує драматичну комунікацію на базовому рівні окликами *Huh, Yeah*: Big Daddy: *Son?* Brick: *Huh?* Big Daddy: *Why it is so damn hard for people to talk?* Brick: *Yeah…*

3. Використання батьком МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* з меланхолійними спогадами про свою молодість, які виконують фатичну функцію в драмі під час встановлення контакту між батьком та сином: Big Daddy: *There’s one thing else that I remember in Europe ...*

4. МА *ІНТЕРРОГАТИВИ,* що отримують психоемоційне забарвлення через модифікатор іллокутивної сили *Son*, за допомогою якого батько намагається зблизити свою персональну сферу з сином, вивести його на відверту розмову: Big Daddy: *Son, you know you got a real liquor problem?*

5. Використання батьком авторитарного стилю спілкування, що об’єктивується в МА *ДИРЕКТИВИ*, експлікованих повторами, наказовим способом, лайливою лексикою: Big Daddy: *I’m asking you, God damn it! How in hell would I know if you don’t?* / *Stay here, you son of bitch! – till I say you go! /* *Don’t tell me what I am, you drunken whelp! /* *Naw, you are my son and I’m going to straighten you out; now that I’m straightened out, I’m going to straighten out you!*

Отже, в МЖ *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ* протягом усього процесу комунікації мовець-батько вживає МА *ДИРЕКТИВИ*, де вербалізується заборона та авторитарність його соціального стану як голови родини, МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*, де презентується відсутність близьких стосунків між ним та сином, пряма проблематика спілкування, МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ*, де директивність передається наказовим способом. Мовленню мовця-сина притаманні вигуки, відсутність емоційності в МА *ІНТЕРРОГАТИВИ* та *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ*, де вводиться незацікавленість сина, що стає сигналом до припинення розмови.

У драмі *“Glass Menagerie”* когнітивна модель *МАТИ* і *СИН* об’єктивує МЖ *СВАРКА. ІНТРИГА* будується навколо третьої особи *–* дочки Лори *–* як вихід із конфлікту, озвученого матір’ю ультиматуму синові – знайти їй чоловіка, що представлено у лексичному фреймі таким чином: ***mother****: cause of conflict – confiscate a book = disease, filth, insane, hideous →* ***son*** *– double life, warehouse worker →* ***daughter*** *– ultimatum as conflict solution – gentleman caller.*

У ***зав’язці*** твору МЖ *СВАРКА* відбувається за умов *ігнорування максим великодушності,* де мати виконує соціальну роль голови родини та нав’язує синові певну модель поведінки, втручаючись до його особистісної сфери. МЖ *СВАРКА* характеризується частотними перебиваннями, недослуховуванням, одночасним говорінням як з боку сина, так і з боку матері, що ускладнює конфлікт між ними та заводить процес комунікації у глухий кут. Тут драматичний ефект створюється графічним способом, яким демонструється незавершеність реплік, перебивання процесу реалізації комунікативного наміру мовців через відсутність лексичних показників кооперації, завдяки вжитку блюзнірських лексем *in* *Christ’s name* та імперативного способу у МА *ДИРЕКТИВИ*: Tom: *What in Christ’s name am I –* Amanda: *Don’t you use that –*Tom: *Supposed to do!* *Expression! Not in my –* Amanda: *Presence! What is the matter with you, you – big – big – idiot!* Tom: *Look! – I’ve got no thing, no little thing –* *Lower your voice!* Amanda: *Stop that shouting.* Tom: *In my life here that I can call my own! Everything is –*

У ***кульмінації*** твору МЖ *СВАРКА* відбувається через *порушення максими сором’язливості* – розкриття психоемоційного стану сина Тома. Незадоволення та втома від життя виражаються в мішаних МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, де лексичними маркерами стають перформативні дієслова *get up, go, give up, say,* особові займенники *I, myself* та лайлива лексика *God damn*: *Every time you come in yelling that God damn ‘Rise and shine!’ ‘Rise and shine!’ I say to myself, ‘How lucky dead people are!’* *But I get up. I go! For sixty-five dollars a month I give up all that I dream of doing and being ever!*

***Розв’язкою*** твору є вимога знайти чоловіка для Лори, сестри Тома, у формі ультиматуму в мішаному МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*. Контекстуальними маркерами ультиматуму є граматична конструкція *as soon as… then you’ll be* та лексичні елементи: Amanda: *As soon as Laura has got somebody to take care of her, married, a home of her own, independent – why, then you’ll be free to go wherever you please, on land, on sea, whichever way the wind blows you! But until that time you’ve got to look out for your sister.* Результуючою ситуацією МЖ *СВАРКА* є знайомство сестри Тома *–* Лори – та його товариша Джима.

Таким чином, в МЖ *СВАРКА* мовцю-матері притаманні МА *ДИРЕКТИВИ*, де номінується наполягання, вимога, погроза, пряма заява до материного авторитету. У МА *ІНТЕРРОГАТИВИ* виражається звинувачення сина та в МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* вербалізується недовіра до сина. Мовленню мовця-сина характерні МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, де відбувається привертання уваги до психоемоційної проблеми сина, розкривається незадоволення життям, роздратування.

У драмі *“Streetcar Named Desire”* когнітивна модель *СВОЯК* і *СВОЯЧКА* об’єктивує МЖ *ВИМОГА*. Обидва персонажі жінка Бланш і чоловік Стенлі перебувають у родинних стосунках. *ІНТРИГОЮ* є несподіваний приїзд Бланш та повідомлення новини своїй сестрі Стеллі про втрату сімейного маєтку через борги, що провокує неприязнь з боку її чоловіка Стенлі. Бланш ніби одягає маску на обличчя задля того, щоб приховати свій нестабільний психоемоційний стан. Це дратує Стенлі та створює ситуацію конфронтації між ними. Різні психоемоційні стани Бланш та Стенлі представлені у лексичному фреймі таким чином: ***woman****: mental state: soft, hysterical outburst, no self control;* ***man****: animal, juridical air, straightforward.*

***Зав’язка*** твору є загальмованою, мовці не наважуються відверто перейти до проблеми, що вербалізується мішаними МА *ЕКСПРЕСИВИ* та *ДЕКЛАРАТИВИ*, іллокутивна сила яких отримує компететивну функцію через перформативні дієслова, лексеми з емоційним нарощуванням, гіперболізацію фактів задля підсилення риторичного ефекту.

У ***кульмінації*** та ***розв’язці*** твору драматичний ефект реалізований опозиційними іллокуціями та перлокуціями персонажами, а саме через іронічно-знущальні тактики мовцем-жінкою та прямі конфліктогенні МЖ чоловіком як негативна реакція на залицяння та загравання жінки. Таким чином, іронія персонажа-жінки реалізована на *комунікативно-прагматичному* та *лексичному рівнях.* На *комунікативно-прагматичному* рівні іронія Бланш виражається:

● іллокутивною нечіткістю, неповною подачею інформації, непрямим схваленням: Blanche: *There were some papers.* *They probably are, somewhere;*

● поєднанням в одній репліці персонажа Бланш декількох МА:

* МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, де є загальне звернення до загравання через оклик *Oh,* лексеми *youth,* *excited, admiration:* Blanche: *Oh, in my youth I excited some admiration;*
* мішаними МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, де модифікатором іллокутивної сили виступають лексеми *But, now, look*, які номінують залицяння через зоровий контакт, екстралінгвальні дії персонажа та підсилюють драматичний ефект залицяння: *But look at me now! (She smiles at him radiantly);*
* у МА *ІНТЕРРОГАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, де номінується пряма заява-вимога оцінки чоловіком Стенлі зовнішності Бланш, драматичний ефект досягається графічним способом, виділенням та акцентуванням лексеми *attractive*: *Would you think it possible that I was once considered to be – attractive?*

На *лексичному* рівнііронія Бланш виражається лексемами *certainly, fast, thorough*, *impressive*,які набувають опозиційних значень: Blanche: *Well, you certainly did a fast and thorough job of it!* *But you have an impressive juridical air!;* експресивних окликах: Blanche: *Oh, papers, papers! Ha-ha! The first anniversary gift, all kinds of papers!*

Перлокутивним ефектом таких реплік є роздратування чоловіка, що вербалізовано в МА *ДИРЕКТИВИ*, наближених за пропозиційним змістом та перформативною частиною до:

* МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ*: Stanley: *There is such a thing in the State of Louisiana as the Napoleonic code, according to which whatever belongs to my wife is also mine – and vice versa.*
* МА *МЕНАСИВИ:* Stanley: *If I didn’t know that you was my wife’s sister I’d get ideas about you!*
* МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*, в яких закладені вимога, обов’язковість та просодичні характеристики інтонації наказу: Stanley: *Where’s the papers?* *You mean they’re no long existing?*

Отже, у МЖ *ВИМОГА* мовленню Бланш притаманні мішані МА *ЕКСПРЕСИВИ* та *ДЕКЛАРАТИВИ*, у яких номінується нарощування експресії, іллокутивна нечіткість та загравання. У мовленні Стенлі характерними є МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* та МА *ІН’ЮКТИВИ* з номінацією непрямого спонукання, МА *ДИРЕКТИВИ*, де присутня імперативність, мішані МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ,* де вербалізується підозра до Бланш.

**У розділі 3** “*Концепт САМОТНІСТЬ в драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса*”подано визначення та підходи до класифікації концептів у сучасній лінгвістиці, визначено концептуально доступну категорію, а саме: концепт *САМОТНІСТЬ*, що отримує в дисертації дворівневу репрезентацію – лексико-семантичну та мовленнєво-жанрову.

Усі лексеми, що входять до лексичного поля концепту *САМОТНІСТЬ,* подано в табл. 1.

*Таблиця 1*

**Ядерні та периферійні номінації концепту *САМОТНІСТЬ***

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
|  | *РАННІЙ ПЕРІОД* | *ЗРІЛИЙ ПЕРІОД* | *ПІЗНІЙ ПЕРІОД* | *РАЗОМ* |
| *Ядерні номінації концепту САМОТНІСТЬ* |
| Alone | 60 | 68 | 85 | 213 |
| Lonely | 51 | 72 | 63 | 186 |
| Loneliness | 52 | 54 | 66 | 172 |
| *Периферійні номінації концепту САМОТНІСТЬ* |
| Lonesome | 55 | 52 | 54 | 161 |
| Lost | 52 | 54 | 55 | 161 |
| Solitary, solitaire | 54 | 51 | 55 | 160 |
| Restless, restlessness | 53 | 51 | 54 | 158 |
| Homeless | – | 51 | 53 | 104 |
| Solitude | – | 51 | 51 | 102 |
| Recluse | – | – | 52 | 102 |
| Singleness | – | 51 | 40 | 91 |

Ядро концепту *САМОТНІСТЬ* представлене трьома лексемами, що номінують фізичний стан самотності – *alone*, душевний стан самотності – *lonely* та узагальнений, абстрактний зміст почуття самотності – *loneliness*. До периферійних елементів концепту *САМОТНІСТЬ* належать вісім лексем (*lonesome, lost, solitary, restless, homeless, solitude, recluse, singleness*), які метафорично втілюються в драмах Теннессі Вільямса. Лексико-семантичний аналіз концепту *САМОТНІСТЬ* у діахронному аспекті продемонстрував, що в драмах зрілого та пізнього періодів ядерні та периферійні номінації вживаються частіше, ніж у драмах раннього періоду. Це свідчить про ментальні, психоемоційні зміни в художньому світосприйнятті драматурга, що позначилися на характері його творів.

Вивчення контекстуального оточення цих лексем дозволяє виділити конотативні значення, що віддзеркалюють психоемоційний стан, притаманний світосприйняттю Теннессі Вільямса. Отже, лексема *alone* вживається в драмах Теннессі Вільямса переважно в мішаних МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, де вона передає почуття страху самотньої людини, відсутність фізичної та моральної підтримки з боку родичів та близьких людей, що веде до порушення психоемоційного стану особи. Драматизація контексту, у якому вживається лексема *alone*, репрезентує такі рівні:

1. *Граматичний рівень.* Дієслово *to be* у минулому часі допомагає розкрити нещодавній психоемоційний вибух, дієслово *want* передає суб’єктивне бажання мовця не залишатися на самоті, *can't* розкриває емоційний стан персонажа неможливості залишатися на самоті, *need* уводить почуття потреби не залишатися на самоті: Blanche: *“I was on the verge of – lunacy, almost!”; “I want to be near you, got to be with somebody, I can't be alone!”* (*“Streetcar Named Desire”*) */* Maxine: *I just want you to stay here, because I’m alone here now and I need somebody to help me manage the place!*  (*“The Night of Iguana”*)*.*

2. *Лексико-семантичний* *рівень.* Контекстуальними номінаціями лексеми *alone* є *single, lost*: Trinket: *Overtipping as if it was necessary to apologize for sitting alone at a table meant for two. Two! In life there has to be two!* (*“The Mutilated”*) / Blanche: *“A single girl, a girl alone in the world, has got to keep a firm hold on her emotions or she'll be lost!”* (*“Streetcar Named Desire”*).

Лексема *lonely* набуває в драмах Теннессі Вільямса контекстуальних значень страху та депресії, які реалізовані в МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ІНТЕРРОГАТИВИ* в контекстуальних номінаціях з лексемами *frightened,* *exhausted, anxious*. МА *ІНТЕРРОГАТИВИ* функціонують у драмах як крик з глибини душі персонажів, які декларують свої думки вголос та апелюють до почуттів читача чи глядача: Marguerite: *We’re lonely. We’re frightened. When you feel my exhausted weight against your shoulder – when I clasp your anxious old hawk’s head to my breast, what is it we feel in whatever is left of our hearts?* (*“Camino Real”*).

У мішаних МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ* психоемоційний стан людини відображений у метафоричній формі самотнього світу лексемами *rooms, world*: Alvaro: *Love and affection! – in a world that is lonely – and cold!* Serafina: *It might be lonely but I would not say “cold” on this particular day!* (*“The Rose Tattoo”*). У МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* лексему *lonely* драматург вживає для створення метафоричного нереального світу, в якому персонажі знаходять спокій. Для цього автор використовує контекстуальні номінації *sleep, dream*: Quixote: *Yes. I’ll sleep for a while, I’ll sleep and dream for a while against the wall of this town ….* (*“Camino Real”*).

Номінацію *loneliness* визначено як *горе*, *нещастя*, до якого призвело усамітнення людини в суспільстві. Репрезентація абстрактного змісту лексеми *loneliness* експлікується в метафоричних порівняннях, зверненні до народної мудрості, а саме прислів’їв, що є характерною рисою стилю Теннессі Вільямса. Такий зміст формується завдяки чотирьом МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ*: у першому МА уведено загальну заяву про самотність: Nightingale: *A single man needs visitors at night;* у другому МА подано підсилення попередньої заяви еліптичним реченням та метафоричним порівнянням потреби людини в близьких стосунках з природною необхідністю людини мати хліб та кров у венах: Nightingale: *Necessary as bread, as blood in the body;* у третьому МА ужито прислів’я, яке має за комунікативну мету підкріпити попереднє висловлення думки зверненням до народної мудрості: Nightingale: *Why, there’s saying, “Better to live with your worst enemy than to live alone”;* у четвертому МА використано метафору, яка виконує дві функції – комунікативну (непряме погодження з мовцем) та когнітивну (підсумок ідеї попередньої репліки у простому стверджувальному реченні): Writer: *Loneliness is an – affliction* (*“Vieux Carre”*).

Лексему *loneliness* вжито в МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* в таких контекстуальних значеннях:

* опредметнення абстрактного почуття самотності передано стилістичним прийомом персоніфікації, де задіяний слуховий рецептор сприйняття *hear groaning, sound:* Mrs. Wire: *I tell you, there’s so much loneliness in this house that you can hear it. Set still and you can hear it: a sort of awful – sort – groaning in all the walls*. Nightingale: *You need some company first. I know the sound of loneliness: hear it through the partition;*
* сприйняття стану самотності на рівні рецепторів осмислювання, відчуття, емоцій, коли самотність людини пов’язана з хронічним станом хворобливості та асоціюється з глибоким почуттям суму, депресії, що веде до ймовірного самогубства, смерті: Mrs. Wire: *You know, I heard some doctor say on the radio that people die of loneliness, specially at my age. They do. Die of it, it kills ‘em* (*“Vieux Carre”*).

Периферійна лексема *lonesome* номінує конотації самотньої людини, що страждає від нестачі кохання, яке зігріває самотню душу людини. У проаналізованих драмах лексему *lonesome* подано як емоційний збудник психоемоційного розладу персонажів у мішаних МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ* номінаціями *doppelganger*, *another self, to swallow air, hysterics, tablets*: John: *a little voice saying – “Miss Alma is lonesome!” ... You’re swallowing air. Yes, you swallow air when you laugh and talk. It’s a little trick that hysterical women get into.* John: *Well, what I think you have is doppelganger!* (*“Summer and Smoke”*).

Контекстуальний зміст лексеми *lost* (номінація загубленої самотньої людини, яка не може знайти шлях у своєму житті) втілений в МА *ЕКСПРЕСИВИ*, що у творах драматурга виконує функцію крику душі, передачі стану прострації, почуття безвиході завдяки поєднанню лексем *confused* та *dream:* Kilroy: *Gee, I’m lost! I don’t know where I am! I’m all turned around, I’m confused, I don’t understand – what’s – happened, it’s like a – dream, it’s – just – like – dream …* (*“Camino Real”*).

Номінація *Solitary* репрезентує в МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* почуття самотності персонажів, які є свідченням вимушеного метафоричного тюремного усамітнення кожної людини *solitary confinement*, котра потрапила в цю пастку самотності: Val: *I’m telling you it’s the truth, we got to face it, we’re under a lifelong sentence to solitary confinement inside our own lonely skins for a long as we live on this earth* (*“Orpheus Descending”*).

Номінація *restless* метафоричнономінує людину, яка мріє про подорожі, авантюри для того, щоб утекти від почуття самотності, що передано лексемами *river-wind, adventure* у МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*: Dick: *But don’t you get restless sometime? Don’t that river-wind ever slap you in the face an’ say, “Git moving, yuh damn l’il goober digger, git moving!”?* (*“Spring Storm”*).

Варто зазначити, що останні чотири периферійні номінації *homeless, solitude, recluse, singleness* уживаються лише в драмах зрілого та пізнього періодів творчості Теннессі Вільямса. Номінацію *homeless* ужито в мішаних МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, де драматичний ефект досягнуто графічним способом: тире (–) для акцентування уваги на лексемі *homeless*, що метафорично характеризує покалічених суспільною несправедливістю людей, що підсилюють лексеми *maimed creatures, deformed and mutilated*: La Madrecita: *Keen for him, all maimed creatures, deformed and mutilated – his homeless ghost is your own!* (*“Camino Real”*).

Периферійна номінація *solitude* має узагальнювальний, абстрактний характер стану самотності. В художній картині світу драматурга номінацію *solitude* вжито в двох МА – на початку в МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* для передачі побажання та переконання персонажа через модальне дієслово *can* та у МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*, що виконують риторичну функцію апелювання персонажа до самого себе, а також пряме звернення до почуттів читача чи глядача, що дає їм підґрунтя для філософських роздумів (при цьому вживається модальне дієслово *must*): Trinket: *Two much solitude can be corrected, yes, it must be corrected. I will correct solitude by what?* (*“The Mutilated”*).

Периферійна номінація *recluse* розкриває причину усамітнення людини, акцентуючи увагу на соціальній природі конфлікту між людиною та суспільством. У МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* контекстуальними номінаціями виступають лексеми *to have a cross to bear, social duties, society, to be minister’s daughter,* що відображають певні обов’язки людини перед суспільством, яке спричиняє її усамітнення: Alma: *My father and I have a certain – cross – to bear! I have to manage the Rectory and take over the social and household duties that would ordinarily belong to a minister’s wife, not his daughter* (*“Summer and Smoke”*).

Останню периферійну номінацію *singleness* драматург вживає в МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* для передачі захоплення одного персонажа рисами іншого, а саме: його обдарованістю, талановитістю, що робить героя неповторним і через це самотнім: Alma: *I’ve lived next door to you all the days of my life, a weak and divided person, lived in your shadow, no, I mean in your brightness which made a shadow I lived in, but lived in adoring awe of your radiance, your strength... your* *singleness* (*“The* *Eccentricities of a Nightingale”*).

Концепт *САМОТНІСТЬ* в драматургічному дискурсі втілений у трьох періодах творчості драматурга, кожен з яких у роботі представлено певним мовленнєвим жанром: романтичним МЖ *ЗАКОХАНІСТЬ* (зародження почуття *самотності* у свідомості); суспільно-політичним МЖ *РОЗЧАРУВАННЯ* (почуття *самотності* випливає з певних соціальних реалій американського суспільства середини ХХ століття); ностальгійно-песимістичним МЖ *ЖАЛКУВАННЯ* (почуття *самотності* з’являється через усвідомлення драматургом швидкоплинності часу, безвиході, ностальгії, спогадів). Кожен з них характеризується певним тематичним змістом, композиційним складом та мовним стилем.

Композиційна своєрідність МЖ *ЗАКОХАНІСТЬ*, що згенерована в драмі *“Summer and Smoke”*, полягає в тому, що драматург концептуалізує весь період закоханості між двома людьми – від дитячого до дорослого віку – у трьох мікроподіях, що можна представити у вигляді лексичного фрейму: *feelings* → *hurt* → *sick* → *hysterical* → *doppelganger* → *lonesome*. Драматичний ефект в першій мікроподії досягнуто в МА *БЕХАБІТИВИ*, у яких драматург наділяє дитячі вуста Джона не типовими для дитини іронічно-знущальними репліками щодо соціального статусу Альми, дочки священика, у директивних ін’юктивах та ремарці, де передається психоемоційний стан мовця: John: *Hi, Preacher’s daughter. (He advances towards her.) I been looking for you*. John: *Was that you that put them handkerchiefs on my desk? Answer up!*

У другій мікроподії категорія драматичності реалізована проблемою дуалізму духовного та фізичного, яка постала перед молодими та необізнаними в житті закоханими персонажами, що стає перешкодою у їхньому коханні. У МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*, мішаних МА *ІНТЕРРОГАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ* й далі в МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ* експлікуються позитивно-оцінні конотації через номінації *angel, Eternity, souls*: Alma: *Do you know the name of the angel?* Alma: *Eternity! – Didn’t it give you the cold shivers?* Alma: *It’s something that goes on and on when life and death all through with.* Alma: *There’s. It’s what people’s souls live in when they have left their bodies*. Мовець Джон уживає мішані МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, в яких розкриває свій психоемоційний стан зневіри у Бога через депресивний досвід у минулому – смерть його матері, що номінується асоціативними лексемами *dead person, dying, ugly and yellow, terrible, bad-smelling*. Драматичний ефект в цьому діалозі досягнуто графічним способом: тире (–), що розділяє вищезазначені лексеми та акцентує увагу на кожній з них: John: *Have you ever seen a dead person? They made me go in the room when my mother was dying and she caught hold of my hand and wouldn’t let me go – and so I screamed and hit her. She didn’t look like my mother. Her face was all ugly and yellow and – terrible – bad-smelling!*

Третя мікроподія розвивається переважно через авторитарну позицію персонажа: Джон займає позицію лікаря щодо Альми, яка виконує роль пацієнта. У обов’язки лікаря входить порятунок Альми від ймовірної самотності в майбутньому. Початок розмови представлений МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*, де провідна комунікативна мета Джона – отримати інформацію про стан здоров’я Альми. Сміх, хитання головою Альми стають сигналом до несподіваної зміни настрою героя, коли стан мрійливості перетворюється на стан знервованості: John: *Do you have fits?* Alma: *Fits? (She throws back her head with a peal of gay laughter.) Why, no, but I do have attacks! – of nervous heart trouble.* У МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* Джон оголошує діагноз: хвороба Альми полягає у роздвоєнні особистості через усамітнення та втечу від суспільства: John: *You’re swallowing air, Miss Alma.* John: *Yes, you swallow air when you laugh or talk. It’s a little trick that hysterical women get into. That isn’t serious in itself but it’s a symptom of something that is.* Завершальна репліка представлена мішаним МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, що синтезує, підбиває підсумки в розмові: *What I think you have is doppelganger!*

Зміст МЖ *РОЗЧАРУВАННЯ* в драмі *“Camino Real”* розкрито в тематичній спрямованості та драматизації образів персонажів. Виділено дві тематичні лінії в МЖ *РОЗЧАРУВАННЯ* – соціальну та суспільно-політичну, які введено типовими, що стають носіями інтертекстуальних значень імен-концептів, та нетиповими персонажами. Імена з алюзивним значенням *Жак Казанова, Дон Кіхот, Лорд Байрон* і *Циганка-віщунка* втілюють в драмі почуття розчарування та самотності через стилістичні звороти, метафоричні порівняння та створення індивідуально-авторського світу. Жак Казанова виступає прототипом авантюриста та письменника, котрий прославився не лише своїми мемуарами про галантні залицяння, а й своїми політичними трактатами. Жак Казанова вступає у розмову з нетиповим персонажем Гатманом через два МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ*, де в першому він, використовуючи пряме мовлення, цитує заяву персонажа Мрійника, а в іншому – дає пояснення лексемі *Hermano*: Jacques: *He said: “Hermano”. That’s the word for brother.* Відстоювання бажань та потреб людей вживати слово *brother* подано перифразою та нарощуванням експресії у двох МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* та МА *ДЕКЛАРАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*: Jacques: *The people need the word. They’re thirsty for it!* Jacques: *They need the word and the word is forbidden!*

Інше ім’я-концепт *Дон Кіхот* є символом таких понять, як правда, честь, доблесть, відвага, які подано у лексичному фреймі: *distance, devoir, valor, nobility, old knight, armor, lance, unconquerable.* Актуалізація змісту речень Дон Кіхота відбувається в реверсійній формі реплік Санчо Панса: Quixote: *Blue is the color of distance!* Sancho (wearily behind him): *Yes, distance is blue.* Quixote: *Blue is also the color of nobility.* Sancho: *Yes, nobility is blue.* Драматичний ефект в цьому діалозі створено *графічним засобом*: тире (–): Quixote: *A bit of faded blue ribbon, tucked away in whatever remains of his armor, or borne on the tip of his lance, his – unconquerable lance!*

Персонаж *Байрон*, носій символічного значення поета-мрійника, презентує тему ностальгії за минулою величчю людської гідності та мистецтва завдяки асоціації з його подорожжю до Афін, що зображено у лексичному фреймі: *solitude – voyage, freedom, heavily trip, Athens*. Мовленню героя притаманні МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ*, у яких уводиться вищезазначена тема ностальгії. Тут ядерну лексему *solitude* вживано драматургом за допомогою періоду – риторичного прийому побудови речення, що створює напругу у монолозі: Byron: *And everywhere marble, the visible grandeur of marble, pink and gray marble, veined and tinted as flayed corrupting flesh, – all these provided agreeable distractions from the rather frightened solitude*.

У драмі *“Sweet Bird of Youth”* тема швидкоплинності часу у МЖ *ЖАЛКУВАННЯ* репрезентовано у лексичному фреймі: *time* – *youth* – *to burn, graduate explosion, slow dynamite* – *retire* – *clock, enemy* та через асоціативні зв’язки з лексичними одиницями *time, go away, to lose, remember, dream, young, faded, homeless, thinning hair, to live, to die, alone, panic, rot, clock, enemy, to outlive:* Aunt Nonnie: *No, Chance. She is not young any more, she’s faded, she’s…* Chance: *Nothing goes that quick, not even youth*. У ретроспективних репліках персонажів часто вживається минулий час *Past Simple* на позначення подій, що відбулися у минулому.

Через частотне вживання МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* у драмі відсутній швидкий розвиток подій та динамічний розвиток *ІНТРИГИ*, спілкування відбувається на рівні спогадів. Швидкоплинність молодості та повільність старості вербалізується таким чином: 1)метафоричним зображенням безжалісної ходи часу: Chance: *It goes tick-tick, it’s quieter than you heart-beat, but it’s slow dynamite, a graduate explosion, blasting the world we lived in to burnt-out pieces*; 2) метафоричним порівнянням із золотим волоссям, устеленим лавром, яке з першими променями сонця перетворюється на тонке рідке волосся без лавру, який осипався: Princess: *A face that tomorrow’s sun will touch without mercy. Of course, you were crowned with laurel in the beginning, your gold hair was wreathed with laurel, but the gold is thinning and the laurel has withered*; 3) завдяки стилістичному прийому *хіазм* життя асоціюється з безвихідним колом: *To change is to live, to live is to change, and to change is to die.*

Меланхолійний та ритуальний характер оплакування минулого є притаманним для пізнього періоду творчості Теннессі Вільямса. Цей період характеризується великою кількістю монологічних ретроспективних реплік з переважним уживанням МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, іллокутивна сила яких розкриває внутрішній психоемоційний стан персонажа.

**ВИСНОВКИ**

Художня картина світу Теннессі Вільямса подана в роботі через аналіз *ІНТРИГИ*, яка формується в когнітивних моделях *БАТЬКО* і *СИН, МАТИ* і *СИН*, *СВОЯК* і *СВОЯЧКА*, що отримують мовленнєве втілення в трьох мовленнєвих жанрах: *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ, СВАРКА, ВИМОГА.* *ІНТРИГА* будується навколо розкриття духовних психоемоційних станів травмованих особистостей завдяки зверненню до сімейних драм шляхом: *таємниці* про неминучу смерть персонажа, алкоголізм іншого персонажа (МЖ *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ*); *ультиматуму*, який мати пред’являє синові задля вирішення конфлікту (МЖ *СВАРКА*); *повідомлення новини* про втрату маєтку (МЖ *ВИМОГА*). З’ясовано, що відмінними рисами між цима мовленнєвими жанрами є, по-перше, контекстуальне втілення *ІНТРИГИ*, яка диктує індивідуальний, тематичний, композиційний характер, притаманний кожному мовленнєвому жанру, по-друге, засоби реалізації драматичного ефекту в зав’язці, кульмінації та розв’язці.

Встановлено, що спільними для всіх трьох МЖ є створення драматичного ефекту за допомогою стилістичних засобів – антитез, паралельних синтаксичних конструкцій, перифраз, метафор, сарказму, порівнянь, та конфліктогенних МА *ДИРЕКТИВИ*, що стають експліцитним засобом драматизації *ІНТРИГИ* в п’єсах Теннессі Вільямса.Дві когнітивні моделі *БАТЬКО* і *СИН, МАТИ* і *СИН* є подібними. Тут конфлікт виникає через відсутність близьких стосунків між батьками і дітьми, невідповідність їхніх психоемоційних станів, де перші намагаються нав’язати певну манеру поведінки своїм дітям, удаючись до авторитарності свого положення у родині, а останні ігнорують своїх батьків, що призводить до уповільненого розвитку подій, комунікативних невдач, частих відхилень, перебивань, недослуховувань. У МЖ *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ* та МЖ *СВАРКА* батьки вживають однакові МА *ДИРЕКТИВИ, РЕПРЕЗЕНТАТИВИ, ІНТЕРРОГАТИВИ*, де вербалізується пряма вимога, спонукання, директивність, наполягання, погроза, звернення до батьківського авторитету. Реактивні репліки дітей у цих мовленнєвих жанрах мають різний характер. Отже, мовленню мовця-сина Бріка в МЖ *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ* притаманні вигуки у МА *ІНТЕРРОГАТИВИ*, у яких номінується побажання уникнути конфлікту. У МЖ *СВАРКА* мовленню мовця-сина Тома характерні МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, іллокутивною метою яких є, навпаки, підтримати конфлікт через розкриття своїх психоемоційних проблем, незадоволення життям, роздратування.

У дисертації виведено концепт *САМОТНІСТЬ*, притаманний художній картині світу драматурга, на двох рівнях – лексико-семантичному та мовленнєво-жанровому. У результаті лексико-семантичного аналізу виявлено ядерні лексеми, що номінують фізичний стан самотності – *alone*, душевний стан самотності – *lonely*, узагальнений, абстрактний зміст почуття самотності – *loneliness*, тавісім периферійних лексем – *lonesome, lost, solitary, restless, homeless, solitude, recluse, singleness,* що отримують метафоричне осмислення в драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса. Кількісний аналіз ядерних та периферійних номінацій концепту *САМОТНІСТЬ* продемонстрував, що в драмах зрілого та пізнього періодів усі проаналізовані номінації вживаються частіше.

Мовленнєво-жанровий аналіз свідчить про те, що концепт *САМОТНІСТЬ* виражено трьома мовленнєвими жанрами *ЗАКОХАНІСТЬ, РОЗЧАРУВАННЯ, ЖАЛКУВАННЯ*, кожен з яких моделюється в конкретному драматичному творі і належить окремому періоду творчості драматурга. Кожен з цих мовленнєвих жанрів побудовано за різними композиційними принципами: а) *концептуалізація часового виміру – зображення тривалого стану закоханості* в МЖ *ЗАКОХАНІСТЬ* через МА *БЕХАБІТИВИ, ІНТЕРРОГАТИВИ,* б) *концептуалізація* через прийом алюзії імен персонажів, які вводять окрему тематичну спрямованість у МЖ *РОЗЧАРУВАННЯ* через МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ*, мішані МА *ДЕКЛАРАТИВИ* й *ЕКСПРЕСИВИ*, в) *концептуалізація драматичної події через звернення до* *ретроспекції, флешбеків*, що мають меланхолійний та ритуальний характер оплакування минулого у МЖ *ЖАЛКУВАННЯ* та часто вживаються у МА *РЕПРЕЗЕНТАТИВИ*.

До мовних засобів *створення драматичного ефекту*, що відображають індивідуально-авторське сприйняття, відносимо *графічні* засоби; *стилістичні* фігури – паронімічні атракції, метафори; МА *ІНТЕРРОГАТИВИ,* що функціонують як крик душі чи свідомості драматурга, його переживань та страждань через суспільно-політичні реалії; *ототожнення* почуттів драматурга з почуттями читача чи глядача драми; *акцентування* екзистенційних питань перед глядачем чи читачем; *уповільнений* режим діалоговедення, відхилення від провідної тематики; *передачу* експресивності мовлення персонажів драми, розкриття їх справжніх намірів та почуттів у ремарках; *надання* мовленню персонажів реплік, нетипових їхньому віку, соціальному стану; *незавершеність* ідеї персонажа перебиванням самого себе та завершенням ідеї в наступній репліці; *збереження* автентичної тональності мовлення персонажів, на яких робиться алюзія.

Запропонована методика вивчення драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса в комунікативно-когнітивній парадигмі відкриває нові можливості подальшого розгляду драматургічного дискурсу: перспективним у подальших дослідженнях з цієї проблематики є зіставно-порівняльний аналіз когнітивних стилів різних драматургів; контрастивне дослідження реалізації концепту *САМОТНІСТЬ* у драматичних творах різних авторів та вивчення *ІНТРИГИ* в діахронному аспекті, її комунікативно-когнітивне втілення в драмах представників різних епох та течій у драматургії.

**Основні положення роботи викладено в таких публікаціях:**

1. *Авраменко О.В.* Мовленнєвий жанр *ПЕРЕКОНАННЯ* та його мовленнєва реалізація у драматичному творі (на матеріалі драми “The Case of the Crashed Petunias” by Tennesy Wiliams) / Оксана Володимирівна Авраменко //Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: зб. наук. пр. – К., 2006. – Вип.9. – С.380-384.
2. *Авраменко О.В.* Емоційні мовленнєві жанри у драматургічному дискурсі Теннессі Вільямса / Оксана Володимирівна Авраменко // Сучасні проблеми лінгвістичних досліджень і методика викладання іноземних мов професійного спілкування у вищій школі: зб. наук. пр. – Львів, 2007. – Ч.1. – С.295-298.
3. *Авраменко О.В.* Мовленнєвий жанр як проміжна категорія між мовленнєвим актом та дискурсом / Оксана Володимирівна Авраменко // Нова філологія. Функціональне та лінгвопрагматичне вивчення мовних одиниць. Актуальні питання лінгвістики тексту та дискурсології: зб. наук. пр. – Запоріжжя, 2007. – Вип. 26.– С.213-216.
4. *Авраменко О.В.* Динаміка зв’язків мовленнєвих жанрів у дискурсі / Оксана Володимирівна Авраменко// Слов’янський вісник: зб. наук. пр. – Серія “Філологічні науки”. – Рівне, 2007. – Вип.7. – С.15-18.
5. *Авраменко О.В.* Розгортання блоку конфліктогенних мовленнєвих жанрів (на матеріалі сучасних американських драматургічних творів) / Оксана Володимирівна Авраменко // Мовні і концептуальні картини світу: зб. наук. пр. – К., 2007. – Ч.1. – Вип.23. – С.3-8.
6. *Авраменко О.В.* Реалізація мовленнєвого жанру *ПЕРЕКОНАННЯ* в американському драматургічному тексті ХХ століття / Оксана Володимирівна Авраменко //Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: зб. наук. пр. – К., 2007. – Вип.11. – С.417-423.
7. *Авраменко О.В.* Жанр *“Драма”* в сучасній дискурсології / Оксана Володимирівна Авраменко// Нова філологія: зб. наук. пр. – Запоріжжя, 2008. – Вип.32. – С.8-12.
8. *Авраменко О.В.* Лінгвокультурологічний концепт як ментальна одиниця дискурсу / Оксана Володимирівна Авраменко //Проблеми семантики слова, речення та тексту: зб. наук. пр. – К., 2008. – Вип.20. – С.256-260.

**Анотація**

**Байоль О.В. Драматургічний дискурс Теннессі Вільямса: комунікативно-когнітивний аспект**. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.04 – германські мови. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2008.

Дисертація присвячена дослідженню драматургічного дискурсу Теннессі Вільямса в руслі комунікативно-когнітивної парадигми. Базовий структурний елемент драматургічного дискурсу *ІНТРИГУ* драми представлено через когнітивні моделі *БАТЬКО* і *СИН, МАТИ* і *СИН*, *СВОЯК* і *СВОЯЧКА*, які вербалізуються за допомогою відповідних мовленнєвих жанрів *З’ЯСУВАННЯ СТОСУНКІВ, СВАРКА,* *ВИМОГА.* Проаналізовано композицію *ІНТРИГИ*, її засоби драматизації.

Один із аспектів праці є аналіз провідного концепту *САМОТНІСТЬ* у художній картині світу драматурга, проведений на двох рівнях – лексико-семантичному та мовленнєво-жанровому. У роботі доліджено ядерні і периферійні номінації з елементами діахронного аналізу, що дозволяє проникнути у сутність художньої картини світу драматурга, визначити контекстуальні значення номінацій концепту *САМОТНІСТЬ*, пов’язані з його психоемоційним станом. На мовленнєво-жанровому рівні концепт *САМОТНІСТЬ* представлено трьома мовленнєвими жанрами – *ЗАКОХАНІСТЬ, РОЗЧАРУВАННЯ* і *ЖАЛКУВАННЯ*, що були відібрані за діахронним принципом. Відтак, кожен з них презентує окремий період творчості драматурга.

**Ключові слова:** драматургічний дискурс, інтрига, контекст, мовленнєвий акт, мовленнєвий жанр, когнітивна модель, фрейм, концепт, ім’я-концепт, ядерні та периферійні номінації.

**аннотация**

**Баëль О.В. Драматургический дискурс Теннесси Вильямса: коммуникативно-когнитивный аспект. –** Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.02.04. – германские языки. – Киевский национальный университет имени Тараса Шевченка. – Киев, 2008.

Диссертация посвящена исследованию драматургического дискурса Теннесси Вильямса в русле коммуникативно-когнитивной парадигмы. В работе проанализированы драмы, представляющие три периода творчества драматурга. В первой главе осуществляется анализ современных лингвистических подходов к изучению драматургического дискурса, который понимается как специфический тип художественного текста, где происходит речевая интерпретация ментального опыта творца текста и где неразрывно связаны прагматические, психологические, стилистические и лингвокультурологические аспекты в ходе экспликации *ИНТРИГИ* с помощью речевых жанров. *ИНТРИГА*, базовый структурный елемент драматургического текста, определяется как текстовая категория, обладающая склонностью к адаптации к историческим, социальным и культурологическим изменениям, что делает ее крайне важной в изучении драматургического дискурса. Вторая глава посвящена исследованию собственно *ИНТРИГИ* в драматургическом дискурсе Теннесси Вильямса. В ходе исследования *ИНТРИГА* представлена в трех когнитивных моделях *ОТЕЦ* и *СЫН, МАТЬ* и *СЫН*, *СВОЯЧЕНИК* и *СВОЯЧЕНИЦА,* которые вербализируются в определенных речевых жанрах – *ВЫЯСНЕНИЕ ОТНОШЕНИЙ, ССОРА, ТРЕБОВАНИЕ*. Речевые жанры в исследовании определяются как типичный способ строения речи в определенной ситуации социального, психологического и культурологического взаимодействия людей, со стойким тематическим содержанием, композиционным составом и языковым стилем. Исследование основано на интеграции коммуникативного и когнитивного аспектов, фреймовой репрезентации речевых жанров, выделении драматических микроконтекстов, входящих в них.

Третья глава посвящена исследованию концепта *ОДИНОЧЕСТВО* в драматургическом дискурсе Теннесси Вильямса. Концепт анализируется на лексико-семантическом уровне и на уровне речевых жанров. В работе выделены ядерные (*alone*, *lonely*, *loneliness*) номинации, которые вербализуют физическое состояние одиночества – *alone*, душевное состояние одиночества – *lonely*, абстрактный, обобщающий смысл чувства одиночества – *loneliness*, и восемь периферийных номинаций – *lonesome, lost, solitary, restless, homeless, solitude, recluse, singleness,* которые получают в драматургическом дискурсе метафорическое воплощение. Количественный анализ ядерных и периферийных номинаций концепта *ОДИНОЧЕСТВО* продемонстрировал, что все номинации встречаются чаще в драмах зрелого и позднего периодов, что дало возможность отобразить художественную картину мировоззрения драматурга. Выяснено, что во всех драматических произведениях Теннесси Вильямса ядерные и периферийные номинации используются в новых контекстуальных смыслах, которые представляют психологический аспект его художественной картины мира. Три речевых жанра, в которых находит свое воплощение концепт *ОДИНОЧЕСТВО*, а именно: речевые жанры *ВЛЮБЛЕННОСТЬ*, *РАЗОЧАРОВАНИЕ*, *СОЖАЛЕНИЕ* были определены по диахроническому принципу. Каждый из речевых жанров проанализирован с точки зрения особенностей его композиции, тематического содержания и речевого воплощения категории драматичности в художественной картине мира Теннесси Вильямса.

Итак, выделены три композиционных принципа строения драматических текстов Теннесси Вильямса: а) отображение длительного развития состояния влюбленности от детской привязанности и до взрослого физического влечения между влюбленными персонажами в речевом жанре *ВЛЮБЛЕННОСТЬ*, б) драматическая тематика представлена персонажами согласно интертекстуальным значениям их имен-концептов в речевом жанре *РАЗОЧАРОВАНИЕ*, в) изображение действия в статическом состоянии через флешбеки, ретроспекцию в речевом жанре *СОЖАЛЕНИЕ*.

**Ключевые слова:** драматургический дискурс, интрига, контекст, речевой акт, речевой жанр, когнитивная модель, фрейм, концепт, имя-концепт, ядерные и периферийные номинации.

**summary**

**Bailleul O.V. Dramaturgic discourse of Tennessee Williams: communicative and cognitive aspects.** – manusctipt.

Dissertation for a candidate degree in Philology. Speciality 10.02.04 – Germanic Languages. – Taras Shevchenko Kyiv National University. – Kyiv, 2008.

The research focuses on the study of communicative and cognitive peculiarities of Tennessee Williams’s dramaturgic discourse, which is defined in terms of its essential constituents – dramatic intrigue and speech genre. Cognitive models, which represent social structures – *FATHER* and *SON, MOTHER* and *SON, SISTER-in-LAW* and *BROTHER-in-LAW* are singled out to make corresponding speech genres – *HEART-to-HEART TALK, WRANKLE, DEMAND*. The specificity of verbal representation of the communicative activity and stylistic features of each speech genre are examined. The dominant concept LONELINESS is revealed. The concept is represented on two levels – lexico-semantic and communicative-pragmatic. The speech genre level is given privileged treatment. Three speech genres, which constitute the concept *LONELINESS – LOVE-SICKNESS, DISILLUSIONMENT, REGRETFULLNESS*, are singled out and analyzed. The obtained data are used to explain the changes on the artistic description of the world in Tennessee Williams’s dramaturgic discourse.

**Key words:** dramaturgic discourse, intrigue, context, speech act, speech genre, cognitive model, frame, concept, name-concept, nuclear and peripheral nominations.

Для заказа доставки данной работы воспользуйтесь поиском на сайте по ссылке: <http://www.mydisser.com/search.html>