

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ АКАДЕМИКА С.П. КОРОЛЕВА»

На правах рукописи

Леонович Лариса Михайловна

Динамика гендерных маркеров англоязычного драматургического дискурса: на
материале пьес британских, американских, канадских и
австралийских авторов

Специальность 10.02.04 — Германские языки

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
профессор А.А. Харьковская

Самара – 2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. СТАТУС ГЕНДЕРНЫХ МАРКЕРОВ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ ПРАКТИКЕ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ	15
1.1. Динамика вариантов современного английского языка в эпоху глобализации и проблемы национальной идентичности.....	15
1.2. Современные гендерные исследования в области языкоznания (эволюционные и трансформационные аспекты).....	27
1.3. Базовые понятия лингвоконцептологии в контексте драматургического дискурсивного пространства	36
1.4. Особенности драматургического дискурса в контексте национальных вариантов современного английского языка	44
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	51
ГЛАВА 2. ГЕНДЕРНЫЕ МАРКЕРЫ В НАЗВАНИЯХ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ	54
2.1. Общие характеристики названий современных пьес английских драматургов	54
2.2. Гендерные характеристики названий произведений современного англоязычного драматургического дискурса.....	58
2.3. Лингвокультурологические особенности концептов <i>space</i> и <i>time</i> в названиях современных английских драматургических произведений	62
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	69
ГЛАВА 3. КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ПОЛЯ СОВРЕМЕННОГО АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ПЕРИОД С 1985 по 2015 гг	72
3.1. Векторы речевого поведения персонажей в современном английском драматургическом дискурсе	75
3.2. Концепт <i>family</i> в современном английском драматургическом дискурсе	75
3.3. Концепт <i>home</i> в современном английском драматургическом дискурсе.....	93
3.4. Концепт <i>food</i> в современном английском драматургическом дискурсе	107

3.5. Интерференция ядерных и периферийных концептов в современном английском драматургическом дискурсе	125
3.6. Ирония как организующий маркер гендерного речевого поведения драматургических персонажей	143
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	153
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	162
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ВЫБОРКИ	182

ВВЕДЕНИЕ

В современной науке о языке особое внимание уделяется антропоцентрической парадигме, ставящей в центр научного внимания человека. Язык в данном русле воспринимается как средство познания человека и тех способов, посредством которых он взаимодействует с окружающим миром. Исследования речевого поведения отдельной личности в рамках антропоцентрической парадигмы нацелены на изучение параметров, влияющих на формирование речевого поведения носителей языковой культуры.

Культурные особенности общества отражаются в речи его представителей, что приводит к формированию языковой картины мира. По мнению В.И. Карасика, картина мира состоит из сложных систем образов, которые отражают действительность в коллективном сознании [Карасик 2000]. Существующие образы коллективного сознания влияют на коммуникативные стратегии носителей языка, что позволяет строить суждения относительно особенностей речевого поведения представителей конкретной языковой культуры. Коллективное сознание формируется при взаимодействии представителей разных социальных, этнических и гендерных групп общества, речь которых, в свою очередь, обладает своеобразными лингвистическими характеристиками.

Следовательно, существующие языковые образы коллективного сознания находятся в динамике, поскольку они зависят от влияния представителей отдельных социальных групп, что отражается в распределении языковых единиц в границах коммуникативных ситуаций. Язык традиционно рассматривается как функциональная система, отличающаяся целевой направленностью. Именно такой подход к исследованию языка предложен представителями Пражского лингвистического кружка (ПЛК 1967), которые справедливо отмечали, что активные процессы, происходящие в языке, отличаются своей динамичностью и системностью, что сопровождается объективными внутренними языковыми изменениями.

Развивая идеи ПЛК в современных условиях, сторонники синергийного подхода к языку [Аршинов 2002; Астафьева 2002; Борбелько 2007; Буданов 2002; Герман 2002; Пономаренко 2003, 2007; Хакен 1980, 2002; Шишкина 1998] рассматривают язык как открытую систему, в пределах которой речь представляется в виде живого, постоянно развивающегося организма, где одни языковые единицы часто уступают место новым, более сильным и жизнеспособным.

Вариативность английского языка, его статус языка всемирного общения, а также адаптивные характеристики грамматической и лексической структуры провоцируют динамические процессы, которые отражаются на речевом поведении представителей базовых вариантов английского языка: британского, американского, австралийского и канадского, что наиболее очевидно проявляется в сфере обыденной коммуникации и ее стилистической разновидности в виде драматургического диалога. Ввиду жанровой специфики драматургические произведения выступают в роли плодотворной базы для анализа характеристик речевого поведения представителей разных социальных, возрастных и гендерных групп. Диалоги персонажей драматургического произведения вписаны в определённое действие/событие. При построении задуманного логичного и реалистичного речевого действия авторы руководствуются знаниями о сложившихся в их лингвокультуре коммуникативных традициях представителей разных гендерных, социальных и возрастных групп общества. Выбор соответствующих персонажу речевых стратегий помогает распознать типаж задуманной автором личности. Именно поэтому драматургический материал признается лингвистами достоверной платформой для систематизации типологических аспектов разговорной английской речи [Гусева 2016; Зайцева 2007, Зиньковская 2015; Лимановская 2011; Старостина 2008; Гарсия 1995; Кулпепер 2002; Гайдо 1994].

Степень научной разработанности проблемы. Несмотря на то, что взаимодействие гендера и языка вызывает интерес лингвистов с середины XX столетия, внимание ученых в основном фокусируется на исследовании

особенностей гендерного речевого поведения носителей одной национальной культуры в различных типах дискурса [Малюга, Коготкова 2014; Кирилина 2015; Щепанская 2014; Сороколетова 2016; Кирова 2009]. Обращение к речевому поведению персонажей мужского и женского пола в современном англоязычном драматургическом дискурсе обосновывается интересом современных лингвистов к исследованию языка драматургии, который принято относить к «стилизованной разговорной речи». Большинство исследований драматургического языка [Винокур 1997; Голованева 2011; Зайцева 2007; Зиньковская 2015; Сафонов, 2003; Старостина, Харьковская, 2008; Соколова, Харьковская 2008, 2014; Лимановская 2011] нацелено на анализ эмотивности языка, в то время как гендерные характеристики речевого поведения носителей английского языка изучаются на материале деловой, политической и научной коммуникации. В ходе исследования был произведен анализ гендерных речевых характеристик персонажей в современной англоязычной драматургии, на основе которого могут быть сделаны выводы об особенностях использования языка представителями мужского и женского пола британского, американского, канадского и австралийского общества. Таким образом, в исследовании впервые делается акцент на выявление маркеров гендерного речевого поведения носителей английского языка с учетом национально-вариативных расхождений.

Актуальность исследования предопределяется социальным запросом на научное осмысление речевого поведения носителей современного английского языка в терминах его базовых национальных вариантов в условиях стилизованной драматургической коммуникации. Дополнительным подтверждением актуальности заявленной темы служит необходимость систематизации гендерных маркеров речевого поведения представителей англоязычного социума в эпоху динамичных социальных преобразований, вызывающих перераспределение гендерных функционалов в процессе социального развития.

Изменения общественного представления о нормах поведения женщин и мужчин в современном социуме зафиксированы американским онлайн-словарем компании Merriam-Webster [Электронный ресурс: merriam-webster.com]. В списке

наиболее употребительных слов 2017 года первое место занимает существительное «feminism», что демонстрирует присутствие гендерного параметра в его семантике и предполагает его активную актуализацию в речевом поведении членов англоговорящего общества. В связи с тем, что наиболее показательные в лингвистическом отношении образцы устной разговорной речи фиксируются в формате диалога, представляется целесообразным обращение к англоязычным произведениям авторов современного драматургического жанра, в границах которого отчетливо и ярко проявляются особенности разговорной коммуникации. Использование примеров стилизованной разговорной коммуникации из работ современных британских, американских, канадских и австралийских драматургов дает возможность оценить и сопоставить речевое поведение носителей разных вариантов современного английского языка.

Объектом исследования в работе являются гендерные маркеры в современном англоязычном драматургическом дискурсе, **предметом** – типологические национально-культурные характеристики гендерных маркеров современной английской драматургии в период с 1985 по 2015 гг.

Эмпирической базой первой части исследования послужили 800 заглавий драматургических произведений, опубликованных в период с 1985 по 2015 гг. англоязычными авторами. Заглавия отобраны с театроведческих англоязычных сайтов (<https://proplay.ws>; <https://www.broadwayplaypub.com>; <https://australianplays.org>; <https://offthewallplays.com>) в равном соотношении (200 заглавий для каждого из рассматриваемых вариантов). Пьесы сопровождаются краткими биографическими справками о творческом пути каждого из авторов, что позволило сформировать корпус выборки для четырех вариантов английского языка в соответствии с национальными и гендерными характеристиками драматургов. В корпус эмпирического материала второй части исследования вошли диалоги семейно-бытового характера, которые были отобраны в равном количестве (по 100 примеров для каждого из рассматриваемых вариантов английского языка) из драматургических произведений, опубликованных в период с 1985 по 2015 гг.

В настоящей работе описываются способы реализации коммуникативных задач и степень влияния речевого поведения представителей мужского и женского пола на динамические процессы английского языка в рамках национально-культурной специфики коммуникативного континуума, представленного образцами пьес четырех базовых вариантов современного английского языка. Многообразие жанровых характеристик проанализированных в настоящей работе драматургических произведений позволяет оценить не только количественные и качественные изменения современного английского языка, но и степень влияния представителей мужского и женского пола британского, американского, канадского и австралийского общества на эволюционные процессы в сфере англоязычного разговорного общения.

Цель исследования состоит в выявлении динамики гендерных характеристик персонажей и авторов драматургических произведений, обусловленных их национально-культурной принадлежностью.

В соответствии с целью исследования в работе ставятся следующие **задачи**:

- описать динамику гендерных исследований в современной науке о языке, обобщить и систематизировать информацию о традиционных маркерах гендерного речевого поведения, уточнить интерпретацию ключевых представлений о термине *концепт* применительно к задачам настоящего исследования;
- описать пути и способы отражения лингвокультурных и гендерных характеристик авторов в названиях пьес и проследить их;
- определить тематическую направленность диалогов персонажей англоязычных пьес в период с 1985 по 2015 гг. и выделить ядерные концепты когнитивно-прагматического поля современной англоязычной драматургии;
- рассмотреть национально-культурную специфику динамических процессов речевых моделей, вербализирующих ядерные концепты в условиях современного английского драматургического дискурса.

В процессе лингвистического анализа фактического материала использовались следующие **методы**: концептуальный и интерпретативный

методы, метод дискурс-анализа, приемы и элементы лингвопрагматики и количественных подсчетов.

Материалом для настоящего исследования послужили англоязычные пьесы авторов, проживающих на Британских островах, на Североамериканском и Австралийском континентах. В целях максимальной достоверности выводов исследования, нацеленного на выявление динамики маркеров гендерного речевого поведения персонажей, нами были отобраны пьесы современных англоязычных драматургов в стиле «реализм», опубликованные в период с 1985 по 2015 гг. В этот период в англоязычной среде возрастаёт интерес к работам драматургического жанра, в которых поднимаются и обсуждаются важные социальные проблемы, затрагивающие жизненные интересы молодого поколения, стремящегося внести изменения в жизнь общества [Clarke 2018; Hardy 2019; Warrington 2018]. На рубеже тысячелетий активизируется новое поколение авторов англоязычных драматургических произведений, которые свободно пользуются расширенным диапазоном обновленных в технологическом отношении каналов коммуникации (социальные сети, экранизации и презентации пьес в онлайн формате и т.п.), допускающих использование языковых новшеств. Тридцатилетний период времени (пятнадцать лет накануне второго тысячелетия и первые пятнадцать лет XXI века) характеризуется постоянным обновлением речевого поведения драматургических персонажей не только в связи с разнообразием новых технологических коммуникативных каналов, позволяющих варьировать нормы речевого поведения, но и по причине тесного взаимодействия национально-культурных представителей англоязычного мира в эпоху глобализации.

Новизна исследования заключается в том, что в нем впервые рассматриваются гендерные коммуникативные практики в рамках английского драматургического дискурса в сравнительном плане, что позволяет уточнить вектор речевого поведения персонажей мужского и женского пола с учетом языковых особенностей британского, американского, канадского и австралийского вариантов современного английского языка. Такой подход к осмыслению

гендерных параметров в условиях стилизованной разговорной речи на примере пьес, авторами которых являются представители различных вариантов английского языка, обеспечивает достоверность обновленной языковой картины англоговорящего общества на рубеже тысячелетий.

Описание динамики гендерных характеристик на материале англоязычных драматургических произведений, созданных за последние 30 лет, позволяет выявить и систематизировать основные тенденции и различия в организации речевого поведения мужчин и женщин британского, американского, канадского и австралийского обществ. Акцент на лингвокультурологические аспекты коммуникативных стратегий персонажей современных англоязычных драматургических произведений определил некоторые факторы отражения культурно обусловленных аспектов восприятия социально значимых концептов и способов их проявления в речевом поведении персонажей в современном англоязычном драматургическом дискурсе. Культура и традиции общества влияют на формирование личности и ее речевое поведение. Язык как первое средство выражения мироощущений представляется в виде зеркального отражения параметров личности и заложенных в ней культуры и традиций. Лексические и грамматические единицы характеризуют лингвокультурологические факторы формирования речевых актов в сознании представителей англоговорящего общества и позволяют судить о существующих расхождениях в восприятии окружающего мира. Вариативный потенциал английского языка в современном мире проявляет себя в большей степени, чем раньше ввиду ускоряющихся темпов глобализации. Изменения речевого поведения носителей языка прежде всего отражаются на разговорной речи, а стилизованная речь персонажей современных англоязычных драматургических произведений объективно отражает специфику языковых изменений, происходящих в современном английском языке.

Методологической базой настоящего исследования послужили работы, посвященные изучению:

– истории гендерных исследований (Бем, 2004; Горошко, 2013; Гришаева, 1999; Кирилина, 2000, 2003, 2005; Кирова, 2009; Лакофф, 1995; Назина,

- 2011; Оукли, 1972; Сандерленд, 2006; Серебрянская, 2011; Экерт, 2003 и др.);
- гендерных речевых маркеров (Антинескул, 1998; Фоегели, 2005; Габец, 2010; Ганина, 2003; Гришаева, 1999; Иванцова, 2008, 2009; Малюга, 2011; Сороколетова, 2016; Царева, 2003; Щепанская, 2012 и др.);
 - теории и практики вербализации концептов (Аскольдов, 1997; Болдырев, 2009, 2013; Вишнякова, 2008, 2012; Берестнев; Владимиров, Зеленов, 2006; Залевская, 2001; Карасик, 1992, 2000, 2002; Кутырев, 2006; Лихачев, 1997; Малахова, 2017; Никишина, 2002; Пономаренко, 2014; Прохоров, 2009; Степанов, 1997; Шевченко, 2018 и др.);
 - теоретических аспектов дискурс-анализа (Арутюнова, 1988, 1990; Данилова, 2019; Дейк, 1998; Пономаренко, 2003; Сулейманова, 2018; Храмченко, 2017; Шилков, 2002 и др.);
 - базовых характеристик драматургического и художественного типов дискурса (Винокур, 1997; Голованева, 2010; Журавлева, 2010; Зиньковская, 2009, 2011, 2015; Гусева, 2016; Лимановская, 2011; Старостина, 2008, 2020 и др.);
 - национально-вариативных особенностей английского языка (Безрукая, 2009; Бондаренко 2000; Швейцер 1967; 2003; Менкен, 1957; Николаевская 2010; Пономаренко, 2007; Тер-Минасова, 2015 и др.)

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что результаты исследования вносят вклад в изучение гендерных речевых характеристик англоговорящего общества, позволяющих оценить специфику динамических процессов в языковом мире носителей различных вариантов английского языка; выявляют критерии самоорганизации языковых явлений современного англоязычного драматургического дискурса, который характеризуется стремительной реакцией на тенденции в сфере бытового общения и повышенным интересом к концептуально важным проблемам современного социума, диалогический формат которого допускает оперативную реакцию на обновленные тенденции в сфере разговорного языка.

Практическая значимость исследования определяется возможностью применения полученных результатов в обучении межкультурной коммуникации с

учетом особенностей речевого поведения представителей различных вариантов современного английского языка. Полученные выводы могут способствовать формированию представления о трансформациях культурных и общественных ценностей англоязычного общества в наши дни, а также использоваться в теоретических курсах по лексикологии, языкоznанию, функциональной лингвистике, на практических занятиях по стилистическому анализу художественного текста и в практике перевода драматургических работ современных авторов с английского языка на русский.

Работа прошла **апробацию** на XII и XIII Международной научно-практической конференции «Наука и культура России», посвященной Дню славянской письменности и культуры (Самара, 2015, 2016), на конференциях: «Актуальные проблемы современной филологии» (Самара, 2015), «Англистика глазами молодых» (Самара, 2015), «Эволюция и трансформация дискурсов: языковые и социокультурные аспекты» (Самара, 2015, 2016, 2017), «Язык и репрезентация культурных кодов» (Самара, 2016, 2017), «Методологические и лингводидактические аспекты изучения языка и речи» (Самара, 2016).

Положения диссертационного исследования изложены в четырнадцати публикациях, в том числе в четырех статьях в изданиях, рекомендованных ВАК РФ для аprobации результатов диссертационного исследования.

Положения, выносимые на защиту:

- базовые варианты английского языка в контексте англоязычного драматургического дискурса обнаруживают очевидную тенденцию к сохранению национальной идентичности, в то же время проявляя стремление к копированию приоритетных британских и американских моделей гендерного речевого поведения на современном этапе развития английского языка;
- организация языковых маркеров в базовых вариантах современного английского языка в названиях рассматриваемых пьес определяется национально обусловленными гендерными характеристиками авторов;
- гендерные характеристики персонажей в современных англоязычных пьесах отличаются сложным функционалом, отражающим национально-

культурные различия концептуальной базы каждого из рассмотренных в настоящей работе вариантов современного английского языка;

- национально-культурная специфика речевого поведения драматургических персонажей отражает динамику социальных преобразований в рассматриваемый период времени (1985–2015 гг.);
- динамика гендерных речевых характеристик в меньшей степени проявляется в пьесах австралийских авторов и наиболее очевидна в американской, канадской и британской разновидностях драматургического дискурса.

Соответствие паспорту научной специальности

Настоящее диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности ВАК 10.02.04 (немецкие языки): исследование особенностей использования и сопоставлений на разных уровнях, выявление особенностей восприятия, употребления лингвокультурных ошибок и особенностей использования в разных языковых общностях.

В соответствии с целью и задачами настоящее диссертационное исследование имеет следующую **структуру**: введение, три главы, заключение, библиография и список источников иллюстративного материала.

В введении определяется объект и предмет исследования, описывается цель и задачи произведенного исследования, обосновывается актуальность темы, описывается научная новизна, формулируется теоретическая и практическая значимость работы, кратко излагаются методы и структура исследования.

В первой главе наряду с обзором научных работ, освещающих теоретические постулаты по гендерной проблематике, содержится традиционный перечень особенностей речевого поведения мужчин и женщин, излагаются базовые понятия лингвоконцептологии в контексте драматургического дискурсивного пространства, обосновываются причины обращения к современному англоязычному драматургическому дискурсу и описываются аспекты речевого поведения представителей базовых вариантов английского языка.

Во второй главе анализируется динамика функционирования заголовков в терминах национально-культурной и гендерной принадлежности авторов пьес, опубликованных в период с 1985 по 2015 гг.

Третья глава посвящена анализу динамики гендерных речевых моделей в каждом из вариантов английского языка. В этой главе также рассматриваются лингвокультурологические аспекты гендерного речевого поведения персонажей пьес.

В заключении обобщаются выводы проведенного исследования и формулируются перспективы дальнейшего развития данной проблематики.

Библиографический список представлен работами отечественных и зарубежных ученых, работающих в области лингвистических исследований актуальных для описания в рамках настоящего исследования, а также приводится список иллюстративного материала, состоящий из драматургических произведений австралийских, американских, британских и канадских авторов, тексты которых послужили материалом для настоящего исследования.

ГЛАВА 1. СТАТУС ГЕНДЕРНЫХ МАРКЕРОВ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ ПРАКТИКЕ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

1.1. *Динамика вариантов современного английского языка в эпоху глобализации и проблемы национальной идентичности*

В динамично развивающемся современном мире происходит революция в области коммуникационных каналов, которые дают возможность мгновенно обмениваться информацией по всему миру. Бесспорным является утверждение, что вербальное поведение и уровень владения речью относится к одним из первых индикаторов, позволяющих строить предположения не только о национальности, но и социальном статусе, возрасте, поле и пр. деталях личности говорящего. По мнению ученых [Балибар 2004; Джозеф 2005; Здравомыслов 2001; Стернин 2003; Уфимцева 2011], язык выполняет ведущую роль в процессе формирования у людей представлений об их национальной идентичности. Именно культура, в которой воспитан и живет человек, определяет его речевое поведение, о чем пишет Н.В. Уфимцева « .. в представлении человека о предмете фиксируется культурный стереотип, присущий тому или иному этносу» [Уфимцева 2011: 219]. Фиксирование культурных стереотипов происходит на бессознательном уровне, язык в понимании современных лингвистов – «...проводник от культуры, сформированной несколькими поколениями, к индивидуальному сознанию» [Денисенко 2016: 58]. Следовательно, современные авторы-драматурги, проживающие на территории США, Канады, Британских островов, Австралии, размещают свои пьесы на американских, канадских, британских и австралийских сайтах (см. Список источников иллюстративного материала), в речевом поведении своих персонажей транслируют культурные стереотипы носителей американского, британского, канадского и австралийского вариантов английского языка.

Комментируя связь языка и национальной идентичности, Дж. Джозеф пишет: «Англоязычные канадцы знают, «каковы они», преимущественно благодаря чертам, отличающим их культуру и язык от культуры и языка Соединенных Штатов; то же относится и к Шотландии с Англией. Такая

уверенность в существовании различий неизбежно тонкого порядка — с учетом близости — приводит к тому, что даже малейшие различия наполняются огромным культурным смыслом» [Джозеф 2005: 32]. При коммуникации носители основных вариантов английского языка могут идентифицировать национальность друг друга благодаря присутствию в речи собеседника не только отличительных лексических, грамматических и фонетических средств, но и посредством трансляции зафиксированных в языке культурных стереотипов.

В настоящее время существует множество работ, иллюстрирующих вариантные расхождения британского, американского, канадского и австралийского вариантов английского языка на лексическом и грамматическом уровнях [Бурова 2003; Евдокимова 2000; Колокольцева 2016, Шлеев 2000; Mencken 1957]. А. Д. Швейцер относил лексико-семантические «варианты слов, слова и устойчивые словосочетания к одной из трех групп: *американизмы*, т. е. единицы, специфичные для американского варианта английского языка, 2) *бритицизмы*, т. е. единицы, специфичные для британского варианта, и 3) *общеанглийские* единицы, т. е. единицы общего ядра» [Швейцер 1967: 65]. В вышеперечисленных работах по традиции присутствует сопоставительный анализ лексических единиц, которые изначально относятся к числу американализмов или бритицизмов. Однако за пределами внимания исследователей остается тот факт, что большее количество американализмов скорее принадлежат к общеанглийской группе, поскольку они составляют лексическую базу современного английского языка и являются общеизвестными и общеупотребительными среди носителей всех его вариантов.

В нашей работе мы придерживаемся мнения А.Д. Швейцера о том, что в процессе сопоставления вариантных расхождений смысловое содержание слова представляется в совокупности с его общеанглийскими значениями, с одной стороны, и в совокупности с его общеанглийскими значениями и значениями, существующими лишь в отдельном варианте — с другой [Швейцер 1967: 67]. Иными словами, существует ряд лексических единиц, который в определенных коммуникативных обстоятельствах охотнее употребляется носителями

британского и австралийского вариантов, нежели американского и канадского, и наоборот. Единство лексической базы современного английского языка позволяет судить о тесном взаимодействии его базовых вариантов, из чего можно сделать вывод о способности всех вариантов перенимать и фиксировать общественные тенденции на уровне употребления языка, что особенно ярко прослеживается в сфере бытового общения.

В процессе создания драматургического произведения авторы стремятся оформлять языковое поведение персонажей посредством приближения к речи тех слоев населения, с которыми эти персонажи должны ассоциироваться. В целях обоснования предположения о стремлении авторов-драматургов имитировать речевые портреты представителей реального социума в своих пьесах в настоящей работе были проанализированы реплики персонажей, отнесенные исследователями к числу американизмов и бритицизмов. Опираясь на список лексических единиц, которые, по мнению исследователей [Бурова 2003; Евдокимова 2000; Колокольцева 2016; Шлеев 2000], относятся к числу американизмов или бритицизмов, были проанализированы контекстуальные условия, в рамках которых персонажи драматургических произведений (они же носители) четырех рассматриваемых вариантов английского языка предпочитают употреблять ту или иную языковую единицу.

В английском толковом словаре (dictionary.cambridge.org) выделяется ряд лексических единиц, относящихся к числу американизмов, а также кластер лексических единиц, которые маркируются как бритицизмы: например, *a starter – BrE / an appetizer – AmE, autumn – BrE / fall – AmE, rubbish – BrE / garbage – AmE, a forest – BrE / woods, bushes – AmE, to joke – BrE / to kid – AmE, insane, nuts – BrE / crazy, freaky – AmE* и др. Перечисленные языковые единицы были обнаружены в дискурсивном пространстве рассматриваемых драматургических произведений британских, американских, канадских и австралийских авторов.

Например, в пьесе *Simply Selma* британского автора Jonathan Joy в одной из реплик главного персонажа встречается единица *an appetizer*, характерная для американского варианта английского языка: *SELMA: We can have the wine later, with*

dessert. Or is wine best as an appetizer? (Joy, 2000) / Сельма: *Можем оставить вино к десерту. Или вино лучше подать с закусками?* (Здесь и далее перевод примеров выполнен автором работы – Л.Л.)

Главный персонаж женского пола в пьесе канадского автора Katherine Koller *Magpie* также употребляет лексическую единицу *an appetizer* в значении «закуска»: *REGGIE: How about an appetizer?* (Koller, 1999) / Регги: *Не желаешь перекусить?*

Использование единицы *an appetizer* было обнаружено в авторской ремарке пьесы американского драматурга Gil Kofman *American Magic: (In background, inconspicuously holding trays with drinks and appetizers are—RON and DON—two government officials dressed up as waiters.)* (Kofman, 2008) / *(На фоне, держа в руках поднос с закусками и напитками, незаметно стоят два представителя правительства, переодетые в официантов)*

Однако в речевом поведении персонажа мужского пола австралийского автора Daryl Peebles в пьесе *Barbecue* обнаруживается единица *a starter*: *COL: Enough food? There's ten times this amount still in the fridge and your Mum's still in there making salads and stuff. I just chucked a few snags on for starters.* (Peebles, 1997) / Кол: *Хватит ли еды? В холодильнике раз в 10 больше, чем здесь, плюс твоя мама все еще готовит салаты и прочее. Я нарезал еще немного колбасок на закуску.* Традиционно считается, что в канадском и американском вариантах английского языка для обозначения понятия «осень» используется слово *fall*, когда в британском и австралийском вариантах предпочитают использовать существительное – *autumn* (dictionary.cambridge.org). Вместе с тем, следует подчеркнуть, что сегодня в речи персонажей современной англоязычной драматургии обнаруживается равноценное употребление единиц *autumn* и *fall*. В драматургических произведениях, опубликованных британскими авторами в период 2000 – 2015 гг., в речевом поведении женских персонажей единица *fall* употребляется для обозначения осеннего сезона: *LAURA: I'm Laura. Laura Stearn. We moved in over there. Well, you can't see our house because of the woods, but by Fall you'll probably see us through the trees.* (Eldridge, 2007) / Я Лора. Лора Штерн. Мы

недавно переехали. Ты, конечно, не увидишь сейчас нашего дома за листьями, но к осени, возможно, его можно будет разглядеть сквозь деревья.

Поочерёдное употребление единиц *autumn* и *fall* характерно для драматургических произведений канадских авторов. В произведении *Ichabod* 1986 года Phillip Carlyle Wagner главный персонаж чаще употребляет в своей речи существительное *autumn*: *ICHABOD: Now class, today's the day of the big party, the great Annual Autumn Quilting Frolic!* (Wagner, 1986) / *ИЧАБОД: Итак, класс, сегодня день большой вечеринки, большой Ежегодной Осенней Шалости по квилтингу!*

В последующих репликах персонажей данного драматургического произведения обнаруживается единица *fall*, семантика которого ассоциируется с понятием осень: *HERR VAN TASSEL: Why, since it is getting late, it's just the time for tales of the night. I never knew a fall night go by in Sleepy Hollow without a story or two.* (Wagner, 1986) / *ГЕРР ВАН ТАССЕЛЬ: Да ведь уже поздно, самое время рассказывать о ночи. Я не помню, когда осенняя ночь в Сонной Лощине прошла бы без рассказа или двух.*

Особенностью речевого поведения персонажей современных персонажей из пьес американских и канадских драматургов является предпочтительное использование глагола *to kid/шутить* в значении *смеяться, высмеивать, шутить*: *TOM: I'm just kidding. At least, I still have my sense of humor* (Lacroix, 2013) / *TOM: Я просто шучу! Хорошо, что хоть мое чувство юмора еще при мне.* *CALLIE: Just kidding. Come on up and have a seat* (Klein, 2006) / *Шучу! Проходи и присаживайся!*

DAISY: Huh. He's kidding, right? (Moher, 2004) / *Xax, это шутка, да?*

Синонимом данной лексической единицы в речевом поведении британских и австралийских драматургических авторов выступает глагол *to joke*: *MAGGIE: I dunno. Some year or other. Ah, I'm only joking you.* (Lennon, 2010) / *МЭГГИ: Не знаю. Год или другой... А, я просто шучу.* *FLORENCE When I got home mum said that I'm not a dog and I shouldn't act like one. So I growled as a joke. She didn't think it was very funny.* (McIntyre, 1994) / *ФЛОРЕНС: Когда я пришла домой, мама*

сказала, что я не собака и не должна вести себя, как они. Я в шутку зарычала. Ей это не показалось очень.

Однако в период с 2000 по 2015 гг. в австралийском драматургическом дискурсе обнаруживается неустойчивое положение языковой единицы *to joke*, которая постепенно вытесняется американским вариантом *to kid*:

TANI: Are you kidding? People still stop to look at this billboard. She used to be pretty famous. (Cameron, 2006) / *ТАНИ: Ты шутишь? Люди до сих пор останавливаются, чтобы посмотреть на этот рекламный щит. Раньше она была довольно известной.* *DAVID: You're kidding.* (McLean, 2012) / *ДЭВИД: Ты смеешься?*

В речи персонажей из британских пьес было обнаружено, что прилагательное *mad* используется в значении злиться:

SELMA: Don't worry about it. But, I can't be late again. Danny gets so mad when I'm late. I know I put him in a tight spot. (Joy, 2000) / *СЕЛЬМА: Не беспокойся об этом. Но я не могу снова опоздать.* Дэнни злится, когда я опаздываю.

Более того, в семантике *mad* обнаруживается признак интенсивности, который усиливает изначальную семантику этой единицы до значения сумасшедший. В американском драматургическом дискурсе в аналогичных ситуациях конфликта между героями используется лексическая единица *crazy*:

NOIL: Are you crazy? (Wallace, 2003) / *НОИЛ: Ты сумасшедший?*

LIBBY: There's a man sitting on a bench. He's got his hands in his pockets. Sitting there. Probably gone crazy. Worn down by life. You'd have to be crazy to sit still. (Stryk, 2010)

ЛИББИ: На скамейке сидит мужчина. Руки у него в карманах. Сидит. Наверное, он сумасшедший. Потрепан жизнью. Нужно быть сумасшедшим, чтобы сидеть на месте, не шелохнувшись. Прилагательное *crazy* также присутствует в авторских ремарках, описывающих эмоциональное состояние персонажа: (*gesturing she's feeling dizzy-crazy-happy*) (Gutelius, 1999) / (*жестикулируя, у нее кружится голова – безумно-счастливая*).

В речевом поведении персонажей пьес австралийских авторов данные понятия синонимичны, что подтверждается взаимозаменяемостью рассматриваемых языковых единиц в условиях драматургического диалога:

DITCH: You know she's done crazy shit before. (Lockwood, 2005) / **ДИЧ:** Ты знаешь, она творила сумасшедшие дела до этого; *CHORUS: What are you doing? Your life's not worth betting on if you step in there. She's right, put on your socks. You're mad to go in there. It's not a baby, you, idiot. It's you gone crazy, idiot.* (Bovell, 2002) / **ХОП:** Что ты делаешь? На твою жизнь не стоит ставить, если ты вмешаешься. Она права, надевай носки. Ты сумасшедший, если пойдешь туда. Это не ребенок, идиот. Это ты сошел с ума, идиот.

Реплики персонажей канадских пьес отображают равнозначное использование лексических единиц *crazy* и *mad*: *SCOUT: It's broke. I think ... That's it! ... atomic time is all crazy and out of step with itself, like this watch that couldn't start up proper again.* (Cameron, 2004) / **СКАУТ:** Он сломался. Думаю, ... Вот и все! ... автоматические часы безумны и всегда неточны, как эти часы, которые не могли снова запуститься должным образом; *HOPE: You and I weren't speaking. I was mad because you tore the heads off of all my dolls and put them in a basket for me to find.* (Brooks, 2005) / **ХОУП:** Мы с тобой не разговаривали. Я злилась, потому что ты оторвала головы всем моим куклам и положила их в корзину, чтобы я не смогла их найти.

Лексические единицы *garbage*, *rubbish*, *trash* используются в речи персонажей всех рассмотренных нами англоязычных драматургических произведений в переносном значении. Семантика данного понятия включает отрицательную коннотацию: *SELMA: I'm my own boss, Michael. I am my own boss. I certainly don't need you and your friends talking about me like I'm some piece of garbage.* (Joy, 2000) / **СЕЛЬМА:** Я сама себе босс, Майкл. Я сама себе хозяин. Мне определенно не нужно, чтобы ты и твои друзья говорили обо мне, как о мусоре. *ZOE: Just what I did at school - Romeo and Juliet, and to be honest I thought it was rubbish. I mean, it's dead wet and the plot's just plain daft.* (Thain, 1997) / **ЗОЕ:** Я участвовала в спектакле «Ромео и Джульетта» в школе, и, честно говоря, я считала это произведение ужасным. Я имею в виду, оно очень скучное, а сюжет просто дурацкий.

В британском варианте встречается единица *rubbish*, которая не

используется в речевых актах персонажей американского, канадского и австралийского драматургических дискурсов, поскольку в них она заменяется единицами *trash* и *garbage*:

FURY: Oh, my god. The hand-me-down bra! Garbage. Now, before I throw up. (Brooks, 2005) \ *ФЫЮРИ: Боже мой. Бюстгальтер ручной работы – в мусор. Теперь, прежде чем меня вырвало;* *SULTRA: I'm rummaging through the trash, collecting cans...* (Gutelius, 1999) / *СУЛЬТРА: Я роюсь в мусоре, собираю бидоны.*

Драматургический дискурс также позволяет отследить характерные грамматические особенности вариантов английского языка в его разговорно-бытовой форме. Американские персонажи проявляют тенденции к упрощению грамматических структур в своей коммуникативной практике, что в первую очередь влияет на оформление грамматических форм глагольных времен. Например, использование времени Past Simple вместо Present Perfect:

CALLIE: You know. Hitler's Reich Marshal. He said, "Every time I hear someone talk about art, I pull my luger." Did I just compare myself to a Nazi? (Klein, 2006) *КАЛЛИ: Знаешь. Гитлеровский Рейхсмаршал сказал однажды: «Каждый раз, когда я слышу, как кто-то говорит об искусстве, я тяну свой лугер». Я только что сравнил себя с нацистом?* и *MOM: I know Dad told you the news.* (Havis 2010) / *МАМА: Я знаю, папа тебе уже рассказал новости.*

Этот феномен также обнаруживается и в речи персонажей современного канадских драматургов: *MOM: You have your father's nose. Did I ever tell you that?* *REGGIE: Did the other guys ever help you bake?* (Koller, 1999) / *МАМА: Я тебе когда-либо говорила, что у тебя нос твоего отца?* *РЕГГИ: Папа тебе когда-нибудь помогал готовить?*

Использование перфектных времен встречается в речи персонажей британских и австралийских драматургов: *CONNIE: Over by the pool. (Shouts) Kylie! Krystal! (to Col) I worry about the kids too, Col. We've been here almost a month now and they don't seem to have made any new friends.* (Peebles, 1997) \ *КОННИ: У бассейна. (Кричит) Кайли! Кристал! (Колу) Я тоже беспокоюсь о детях, Кол. Мы здесь уже почти месяц, а у них, кажется, нет новых друзей.*

MADELINe: I have given your files a password for protection. (Marshall, 1998) /
МЭДЛАЙН: Я установил пароль для защиты файлов.

MAMA: Hasn't he become the least bit suspicious? (Joy, 2000) / MAMA: Разве он не стал хоть немного подозревать?

JANE: Impossible man. Intolerable man. I have walked by Mr. Lefroy's game table three times, and not once did he look up from his hand. (Norland, 2006) / ДЖЕЙН: Невозможный человек! Невыносимый! Я уже трижды проходила мимо игрового стола мистера Лефроя, и ни разу он не оторвал глаз от руки.

В речи канадских и американских персонажей наблюдается частое использование сокращенных разговорных форм: *outta, woulda, kinda*. Данный феномен речи наблюдается в речевом поведении персонажей мужского и женского пола: *LIZ: So we're gonna sit here and pull ourselves together. And then I'm gonna go upstairs and have a little chat with Daisy. (Moher, 2004) / ЛИЗ: Значит, мы сейчас посидим здесь и возьмем себя в руки. А потом я пойду наверх и немного поболтаю с Дейзи; ALEX: Well, not my mother, really. I understand that. I mean I woulda been – I mean you woulda been, if, you know... but that's all in the past. So I'll just call you Liz (Johnson, 2014) / Ну, на самом деле, нет, не моя мать. Я это понимаю. Я имею в виду, что я был бы ... я имею в виду, что Вы бы были, если бы, знаете ... но это все в прошлом. Так что я просто назову Вас Лиз; JANICE: It's, like, kinda slimming I think (Brooks, 2005) / ДЖЕННИС: Ну как бы. оно, типо, немного стройнит, я считаю.*

В пьесах британских и австралийских драматургов случаи употребления сокращенных форм языковых единиц крайне редки. Несмотря на имеющиеся грамматические и лексические расхождения вариантов английского языка основные отличия британского, австралийского и канадского вариантов английского языка наблюдаются на фонетическом уровне, что находит отражение в орографическом оформлении драматургического текста. Авторы современного английского драматургического дискурса пытаются передать особенности диалектов персонажей при помощи графических маркеров, что еще раз доказывает стремление современных драматургов наделять речь своих персонажей

особенностями речи реальных носителей того или иного варианта английского языка. Так, в репликах канадских персонажей нередко наблюдаются графические обозначения особенностей произношения некоторых слов и звуков: *POLICEMAN*: *You are aware this ain't a laughin' matter?* (Cameron, 2004) / *ПОЛИЦЕЙСКИЙ*: *Вы в курсе, что сейчас не до шуток?* *GARY*: *You-know-what. Your language, Terri. This is what livin' in Edmonton has done to you* (Moher, 1991) / *Знаешь что? Твоя речь, Терри. Вот что сделала с тобой жизнь в Эдмонтоне.*

В современных драматургических произведениях американских, британских и австралийских авторов подобные отклонения от графической нормы встречаются значительно реже, чем у канадцев.

Речевое поведение персонажей современных пьес британских, американских, австралийских и канадских авторов можно считать приближенным к реальному речевому поведению описываемых авторами национально-этнических групп, так как в проанализированных пьесах были обнаружены лексические и грамматические нормы, соответствующие нормам речевого поведения носителей каждого из четырех вариантов. Таким образом, описание особенностей речевого поведения персонажей пьес американских, британских, канадских и австралийских авторов дает возможность выявить и сравнить речевые модели носителей четырех базовых вариантов английского языка на современном этапе, а также определить способы взаимодействия и влияния рассматриваемых вариантов друг на друга.

Во второй половине XX века наблюдается особое широкое распространение английского языка по всему миру. Английский становится главным средством политического, делового, научного и повседневного общения. Усиление экономического и политического влияния США в границах мирового сообщества, активное использование новых коммуникационных каналов (Интернет, телевидение и т.п.) в глобальных масштабах приводят к широкому распространению английского языка и повышают роль английского языка в его американском варианте, одновременно упрочивая статус английского языка до языка международного общения.

Следует заметить, что в наши дни английский язык сильно подвержен влиянию наиболее распространенных и престижных вариантов (американского и британского), которые влияют на предпочтения в выборе лексических, грамматических и фонетических конструкций представителями канадского и австралийского социумов. Американский и британский варианты являются наиболее престижными и влиятельными вариантами английского языка, которые считаются эталонными при обучении английскому языку в большинстве образовательных учреждений во всем мире [Пономаренко, Харьковская 2014: 112].

Рассматриваемые в настоящей работе англоязычные пьесы представляют интерес для научного осмысления ввиду того, что персонажи исследуемых пьес – представители британского, американского, канадского и австралийского социумов, поэтому авторы стремились запечатлевать в речи своих персонажей характерное поведение представителей британского, американского, канадского и австралийского вариантов английского языка. Целостность англоязычного пространства обеспечивается тем, что несмотря на отличительные особенности всех четырех вариантов английского языка, ни один из них нельзя выделить в отдельный самостоятельный и независимый язык в силу общего словарного состава и единой грамматической стержневой системы. Более того, во всех четырех вариантах прослеживается заметное влияние британского и американского вариантов английского языка, что свидетельствует о том, что все происходящие процессы в любом из четырех вариантах взаимосвязаны и отличаются друг от друга незначительными лексическими параметрами, а также более отчетливо выраженными фонетическими признаками, обусловленными территориальной разобщённостью и социально-культурными историческими традициями [Первашова 2005: 56].

Таким образом, очевидные вариантные особенности английского языка прослеживаются в речи персонажей современных англоязычных пьес на всех уровнях языковой системы. Существующие расхождения объясняются историческими, культурными, политическими и др. факторами, происходящими в

границах вышеназванных территорий. Однако, несмотря на существующие особенности вариантов английского языка, ни один из них нельзя выделить как самостоятельно развивающийся язык, т.к. происходящие изменения затрагивают все варианты языка – лидера международного общения, что еще раз доказывает предположение о тесной взаимосвязи базовых вариантов английского языка в условиях глобализации. «Глобализация – это особая форма языковых контактов, при которой решающую роль начинают играть средства массовой информации. В то же время следует подчеркнуть, что процесс глобализации регулируется теми же лингвистическими закономерностями, что и другие языковые контакты» [Николаевская 2010: 82]. Для исследований в области гендерной лингвистики данный факт представляет особый интерес, так как считается, что процесс освоения и принятия новых языковых форм среди представителей мужского и женского пола происходит нелинейно. Ожидания, возлагаемые на представителей мужского и женского пола, влияют на выбор коммуникативных средств говорящего в зависимости от его половой принадлежности. «От женщин общество ожидает неконфликтности, уступчивости, кооперативности и эмоциональности. Как правило, для мужчин разговор – это главным образом способ сохранить независимость, завоевать и удержать статус» [Савина 2009: 784]. В первую очередь влияние вариантов английского языка друг на друга проявляется в бытовом общении представителей четырех англоязычных лингвокультур.

1.2. Современные гендерные исследования в области языкоznания (эволюционные и трансформационные аспекты)

Постоянно меняющаяся современная реальность требует от гуманитарных наук поиска новых методов анализа и интерпретации социальных трансформаций, происходящих в обществе. Исследование речевого поведения носителей языка в данном русле представляется одним из инструментов, с помощью которого можно отслеживать происходящие изменения в обществе, поскольку именно благодаря языку люди способны оформлять свои ощущения, чувства и мысли в словесную форму и обмениваться ими друг с другом. В связи с необходимостью учета факторов, влияющих на речевое поведение носителей языка, в современной лингвистике появляются работы, в которых ученые совершают попытки системного осмыслиения речи в совокупности с биологическим полом говорящего. Современные лингвисты полагают, что одна и та же мысль и фраза может формулироваться и интерпретироваться по-разному мужчинами и женщинами, «поскольку они руководствуются разными мотивами и рассматривать их следует с разных позиций» [Жданова 2004: 6].

Зарождение научного интереса к вопросам гендера и его функционирования в условиях языковой среды наблюдается с конца XX века, когда происходит смена научной лингвистической парадигмы и научный интерес от объекта (языка) переходит к субъекту (человеку). Однако, формирование философского представления о различиях мужчины и женщины происходит еще в период бытования мифологического мировоззрения, когда античное общество наделяет окружающий мир антропоморфными свойствами. Представители афинской философии, например, полагали, что основой всего сущего выступает некое «женское» начало – хаос, небытие, несовершенство, которое противопоставлялось высшему разуму, добродетели и красоте – свойствам «мужского» начала. Афинская школа закладывает первые основы патриархальной философии, в основе которой лежит подчинение всего телесного и несовершенного разумному. Подобная точка зрения прослеживается в работах Платона [Платон 1971] и

Аристотеля [Аристотель 2002]. К этому же периоду относятся и первые размышления на тему категории рода в языке как об отражении природной данности, закрепленной в языковой структуре. В работах современных лингвистов, занимающихся проблематикой лингвистического статуса рода [Шахмайкин 1996] отмечается, что эти теоретические тезисы были опровергнуты с открытием языков, в которых отсутствует категория рода. Неизменным остается тот факт, что категория рода влияет на человеческое восприятие окружающих объектов и формирует представления об основополагающих понятиях конкретного общества. В конце XX столетия происходит переосмысление прежних ценностей, причиной которого являются произошедшие в первой половине столетия две мировые войны, принесшие масштабные разрушения и поставившие под сомнение идеи гуманизма.

В научном мире утрата прежних ценностей обозначала необходимость создания новой методологии исследования. В первую очередь, происходит отказ от системного мышления в сторону фрагментарного, от объективной истины – к субъективной. Изучение объекта видится через субъективное восприятие, что становится невозможным без подробного исследования самого субъекта. Другими словами, центром научного исследования выступает человек с его физическими, биологическими, культурологическими, психологическими и когнитивными особенностями. Происходит переосмысление этнических, возрастных и половых характеристик личности, которые раньше интерпретировались лингвистами только с точки зрения биологических свойств.

Интерес к исследованию гендерных маркеров личности особо обостряется с появлением «Нового женского движения» в США и Европе, послужившего отправной точкой распространения идей феминизма и приведшего к развитию феминистской критики языка. Феминистская лингвистика критикует язык за его ориентированность на мужчину, а не на человека вообще, что подтверждает преобладание мужских маркеров и совпадение значений понятий «человек» и «мужчина» во многих языках. Необходимо упомянуть, что феминистская критика языка обладает особым подходом, отделяющим ее от остальных исследований

речевого поведения носителей языка, т.к. в ней сочетаются критические и гендерно-ориентированные методы анализа речи, что позволяет отнести ее к одной из первых попыток осмыслиения влияния гендерных характеристик говорящего на его речевое поведение.

В лингвистике размышления о соотношении речевого поведения с полом говорящего датируются рубежом 60-х годов XX века. Термин «гендер» впервые вводится в науку в 1958 году Робертом Столлером (психоаналитик университета Калифорнии, Лос-Анжелес, США). Р. Столлер полагал, что изучением половых особенностей индивидов должны заниматься ученые биологических факультетов, тогда как анализ гендера представляет интерес прежде всего для психологов, социологов, культурологов, он предлагал развести биологическую и культурную составляющую вопросов, затрагивающих половую принадлежность личности, что стало базой для формирования нового течения гуманитарных знаний, известных сегодня как гендерные исследования [Бем 2004: 36]. Одно из первых определений термина «гендер» предлагает Энн Оукли: «Пол (sex) – понятие, соотнесенное с биологическими различиями мужчины и женщины: разница половых органов, и, как следствие, - разница воспроизводящей функции. «Гендер» – понятие, скорее, культурное, соотнесённое с социальной классификацией на типичное "маскулинное" и "фемининное" поведение. Разнообразие гендера является таким же неоспоримыми, как и различия биологического пола» [Oakley 1972: 22].

В 1970-х годах в США и в Федеративной Республике Германии язык и гендер стали центральной темой обсуждений среди участниц женского движения. В 1979 году состоялся международный симпозиум «Язык и Гендер» в университете Оsnабрюка. Однако первые гипотезы по теме «Язык и Гендер» были предложены в США Робин Лакофф [Lakoff 1973]. Публикация работы Трёмель-Плётц [Trömel-Plötz 1978] в 1978 году положила начало лингвистическим исследованиям женского речевого поведения в Европе. Термин «феминистская лингвистика» был позже введен Луизой Ф. Пуш [Pusch 1984].

В отечественной лингвистике становление гендерных исследований приходится на 60-70-е годы XX столетия, когда происходит смена научной

парадигмы в отечественном языкоznании. Подробное описание истории развития гендерных исследований в России осуществляется в работах Е.И. Горошко, где отмечается, что под влиянием переосмысления и возникновения новых научных направлений – психолингвистики, квантитативной социолингвистики, прагматики, теории коммуникации – интерес ученых смещается на изучение «человеческого фактора и проблемы взаимосвязи языка с биосоциальными характеристиками человека и в том числе – с его полом» [Горошко 1996, 2013].

Со временем понятие «гендер» начинает проникать во все гуманитарные науки – социологию, историю, психологию, языкоznание, литературоведение, лингвистику и др. Данное направление вызывает большой интерес ученых ввиду своей сложности и новизны. Е.Н. Малюга в исследовании гендерных факторов речи в английском языке объясняет причины, по которым лингвисты обращают внимание на биологический пол говорящего: «Характерной особенностью первого этапа становления гендерных исследований – биологического детерминизма – было признание факта, что физиологические, культурологические, поведенческие, интеллектуальные, а также отличия речевого поведения мужчины и женщины определяются биологическим полом» [Малюга 2011: 30]. Автор утверждает, что ученые рассматривают половую принадлежность человека не только с биологической и физиологической точки зрения, но и с точки зрения психологических особенностей мужчины и женщины, которые оказывают влияние на выбор моделей речевого поведения представителей одной лингвокультурной среды.

На начальном этапе становления гендерных исследований в языке мужское речевое поведение принималось за нормативное: «особое направление составляют мужские исследования (men studies), призванные дать ответ на вопросы, как конструируется обществом мужественность, какие типы мужественности существуют в данной культуре, в данное время, как это сказывается на поведении людей, каковы нормы и требования к мужчинам» [Кирилина, Томская 2005: 113]. Однако маркеры женского речевого поведения, более оперативно реагирующие на социокультурные изменения, вскоре становятся предметом изучения многих

специалистов (Т.В. Гомон, Е.И. Горошко, А.В. Кирилина, Р. Лакофф, В. Лабов, Е.Н. Малюга, Д. Таннен, В.Н. Телия, К. Тафель, М.В. Томская и др.). В фокусе внимания этих специалистов концепт *женщина*, являющийся маркированным, отличающимся от нормы, эталон которой по традиции ассоциировался с мужчиной. Так, совершенно справедливо отмечается, что «...мужской род в английском языке традиционно считается признаком нормативности в употреблении как лексических, так и грамматических единиц, в то время как женские маркеры до недавнего времени находились на периферии исследовательского внимания» [Кирилина 2003: 13].

Сегодня интерес к особенностям женского речевого поведения не ограничивается только изучением факторов, оказывающих влияние на речь представительниц женского пола, но распространяется на исследование социальных и культурных аспектов их речевого поведения. В фокусе внимания в наши дни оказываются те особенности женских речевых стратегий, которые отражают женский стиль общения и его pragматическую коммуникативную специфику.

Анализ женской речи достаточно подробно описывается в монографии Робин Лакофф «Язык и место женщины» [Lakoff 1973], где женский разговорный стиль бытового общения ассоциируется с более низким социальным уровнем. Автор приводит примеры женского речевого поведения в условиях бытового общения – уход за детьми, семейные ситуации, обсуждение модных тенденций и т.п., активно используется так называемая *женская лексика* (имена существительные с уменьшительными и ласкательными суффиксами, лексические единицы, обозначающие предметы детской гигиены, детского питания, наименования телевизионных программ для женской аудитории, названия фирм по производству модной женской одежды или косметики и т.п.). На грамматическом уровне, по мнению автора, женская речь характеризуется частотным использованием вопросительных конструкций, среди которых особое место занимают TAG-questions (разделительные вопросы), которые смягчают тональность высказывания. Выделенные в монографии Робин Лакофф [Lakoff

1973] маркеры женского речевого поведения часто используются англоязычными драматургами при оформлении коммуникативных ситуаций с женскими персонажами. Например, *ZOE: I was half expecting you to drop to your knees and kiss the tarmac. You know, like the Pope. Aw, come on - you're not still in a huff? You are, aren't you?* (Thain, 1997) \ ЗОИ: Я почти ожидал, что ты упадешь на колени и поцелуешь асфальт. Знаешь, как Папа. Да ладно тебе, ты же не в обиде? Да? *SELMA: Good. It sure is a beautiful day, isn't it?* (Joy, 2000) \ СЕЛЬМА: Хорошо. Сегодня прекрасный день, не правда ли?

LIZ: Well that's just great, Alex. Now how about leaving? / ЛИЗ: Это просто здорово, Алекс! А теперь как насчет того, чтобы уйти?

ALEX: And you would be. Liz. / АЛЕКС: А Вы должно быть, Лиз?

LIZ: How'd you know that? / ЛИЗ: Откуда Вы узнали?

ALEX: I don't know! / АЛЕКС: Не знаю!

LIZ: How did you know my name? / ЛИЗ: Откуда Вы узнали мое имя?

ALEX: Lucky guess, I guess. (Moher, 2004) / АЛЕКС: Думаю, просто угадал.

Речевое поведение носителей языка формируется под воздействием общественных тенденций и стереотипов, которые структурируют гендерный социальный опыт индивида, когда ребенок с момента рождения усваивает, что значит быть мальчиком или девочкой, а впоследствии – мужчиной или женщиной, в этот момент происходит восприятие модели гендерного поведения, принятой в данном обществе. Итоговым выводом в работе авторитетного специалиста по гендерной тематике [Lakoff 1973: 174] можно считать тезис об определяющей роли лингвокультурных и гендерных маркеров в условиях формирования адекватной коммуникации.

Оформление реплик персонажей женского пола в современной англоязычной драматургии происходит при помощи обнаруженных исследователями маркеров. Наиболее очевидным маркером фемининных речевых портретов в рамках современного англоязычного драматургического дискурса является упоминание названий брендов, имен популярных актеров, певцов и названий фильмов. Например, *CAROL: I like shopping at Walmart. They have low*

prices. I don't care if they are politically inconvenient (Ryan, 2012) / КЭРОЛ: Мне нравится делать покупки в «Walmart». У них низкие цены. Мне плевать, если они политически некорректны.

MOM: Well, you live and learn. My friend from my bridge club gave me the Mamma Mia DVD thinking that would cheer me up and actually it did. Normally I can't stand Meryl Streep but this was her best movie. She's so trashy she's absolutely brilliant. It's a three Kleenex Åick. And I got all these frickin' Abba songs in my head. (Pause) Look, I did a little amateur research on the internet, Nate. You don't need a damn PhD. (Havis, 2010) / МАМА: Ну, век живи и учись. Мой друг из моего бридж-клуба подарил мне «Мамма Мия» DVD, думая, что это меня подбодрит, и это действительно так. Обычно я терпеть не могу Мерил Стрип, но это был ее лучший фильм. Она такая дрянная там, что просто великолепно. Это три салфетки «Клинекс». И у меня в голове все эти дурацкие песни АББА. Слушай, Нейт, я провела небольшое любительское расследование в Интернете. Не нужна тебе эта чертова докторская степень

VERONICA: Finally, they've succeeded in printing a picture that does justice to my remarkable features. Yves, we've got to find a moment in my schedule to stop at Tiffany's. I was told that the jeweler just received a new African collection of jewels. It's the new trend. (Lacroix, 2013) / ВЕРОНИКА: Наконец-то им удалось напечатать фотографию, которая отражает мои замечательные особенности. Ив, нам нужно найти момент в моем расписании, чтобы остановиться у Тиффани. Мне сказали, что ювелир только что получил новую африканскую коллекцию драгоценностей. Это новый тренд.

LIZ: So what is this? Some sort of strange Charles Bronson/Freddie Krueger/Chucky Meets Jason/"I'm baaaaaaaaaaaaac!" scenario! (Moher, 1991) / ЛИЗ: Так, и что это? Какой-то странный Чарльз Бронсон / Фредди Крюгер / Чаки встречает Джейсона / «Я вернулся!» сценарий!

MARGE: If you'd had to put up with what I've had to put up with over the years. When you gave me that first Mercedes, every time I drove it was, 'Here comes Queen of the S again.' Then I went and did all those courses. Macrame for the Boudoir. Cooking For

Your Celebrity Guest. (McAra, 2005) / МАРДЖ: *Если бы тебе пришлось мириться с тем, с чем мне приходилось мириться годами. Когда ты подарил мне тот первый «Мерседес», каждый раз, когда я садилась за руль, я говорила: «А вот и снова королева S». Затем я ходила на эти курсы: «Макраме для будуара», «Готовим для нашего звездного гостя».*

Ученые, исследующие гендерные маркеры речевого поведения, отмечают, что к *фемининной лексике* относятся: эмоционально окрашенные прилагательные, лексика, связанная с сугубо женским времяпрепровождением, смягчающие слова, языковые средства самозащиты – *вводные слова, фразы-клише*. Грамматическая составляющая мужского языка отражает упрощенные конструкции, насыщенные глаголами в активном залоге, при этом нередки отклонения от грамматических норм. Женщины, напротив, более внимательны к правильности речи, при этом часто используют усложненные оборотами грамматические конструкции, также они используют пассивные конструкции в целях избегания давления на собеседника (Бакушева 1994; Васильева 2014; Габец 2010; Eckert, 2003; Malyuga 2011; Voegeli 2005).

К маскулинным признакам речевого поведения по традиции относят: архаичный лексикон, редкие и диалектные слова, технические термины, сниженные лексические средства, профессиональный жаргон, что находит отражение в репликах мужских персонажей в пьесах современных английских драматургов. Речевое поведение женщин более эмоционально, ориентировано на диалог и сотрудничество; мужчины – более динамичны, независимы, вспыльчивы. Считается, что мужчинам свойственен «командный стиль», что предполагает акцент на собственные интересы, принятие рациональных и логически продуманных решений. Их речевое поведение нацелено на завоевание независимого статуса. Женщины, напротив, более уступчивы, способны принимать во внимание интересы других партнеров по общению. Для них характерно интуитивное поведение, ориентация на процесс, а не на цели. При изучении гендерных особенностей речевого поведения необходимо опираться на многогранную и комплексную систему языка. Сложность детального описания

речевого поведения коммуникантов при изучении гендерных параметров речевого поведения заключается в том, что необходимо учитывать все особенности языковой системы, к которым И.М. Кобозева относит следующие: 1) категории действительного мира; 2) мыслительные категории, присущие логике и психологии человеческого познания; 3) прагматические факторы, то есть то, что связано с целенаправленным использованием языка в человеческой деятельности; 4) отношения между знаками - единицами языковой системы.» [Кобозева 2000: 50].

Современные исследования гендерных речевых характеристик происходят в рамках следующих теоретических направлений: *теория дефицитности* (объясняет различия в употреблении языка мужчинами и женщинами); *теория доминирования* (объясняет отражение гендерных различий в языке всеобщего патриархального порядка и трактует их с точки зрения проявления в языке мужских привилегий); *теория различия* (рассматривает гендерные различия как результат социализации и принадлежности женщин и мужчин разным, но равноправным субкультурам) [Васильева 2014: 43]. Ученые-гендерологи отмечают различную направленность мужской и женской речи: «В акте речевой коммуникации женщина, как правило, занимает подчиненную позицию, эмоциональна, ориентирована на диалог, в то время как мужчина более динамичен, активен, независим. Вследствие этого женская речь насыщена метафорами, эпитетами, сравнениями, экспрессивными прилагательными. Активность мужчин в речевых актах выражается в употреблении терминов, глаголов в активном залоге» [Барашян 2011: 18]. В рамках нашего исследования маркеров речевого поведения персонажей мужского и женского пола в условиях современного драматургического дискурса внимание фокусируется на следующих проблемах:

- 1) динамика гендерных маркеров мужских и женских речевых портретов;
- 2) особенности мужского и женского речевого поведения, которые опираются на изучение концептов в гендерном аспекте;
- 3) статус коммуникантов мужского и женского пола в диалогах,

раскрывающих содержание ядерных элементов когнитивно-прагматических аспектов общения персонажей, речевое поведение которых эксплицитно содержит отражает параметры одного из четырех вариантов английского языка.

Как показал обзор исторического формирования понятия гендер применительно к коммуникации, гендерная проблематика в науке о языке требует многостороннего исследования, включающего в себя согласованное со многими гуманитарными дисциплинами представление о развитии понятия *гендер*. Если в ранних трактовках понятие *гендер* либо игнорировалось вообще, либо использовалось не в полном объеме, то на последующих этапах развития науки это понятие дифференцируется. Например, в науке о языке появляется описание гендерных маркеров речевого поведения мужчин и женщин. Особое внимание исследователей фокусируется на изменениях национально-культурных нормативов гендерного речевого поведения в эпоху глобализации.

1.3. Базовые понятия лингвоконцептологии в контексте драматургического дискурсивного пространства

Богатство языкового материала, а также национально-культурное восприятие окружающего мира в полной мере раскрываются посредством устойчивых языковых связей, к которым прибегает индивид в целях достижения поставленной коммуникативной задачи. В.В. Дементьев рассуждает о существующей в языке адекватной неточности, содержание которой строится на имплицитности, эвфемизмах, косвенных речевых актах, метафорах, иронических высказываниях и других несемиотических коммуникативных единицах [Дементьев 2000]. В работе говорится о содержательно усложненной коммуникации, «в которой понимание высказывания включает смыслы, не содержащиеся в собственно высказывании, и требует дополнительных интерпретативных усилий со стороны адресата, будучи несводимо к простому узнаванию (идентификации) знака» [Там же, с. 4]. Понимание смысла высказывания в данных условиях невозможно без учета конкретных обстоятельств,

в которых протекает речевое явление. Варьирование участников и условий коммуникативного акта влияет на интерпретативную деятельность адресата.

Авторы драматургического произведения в стиле реализм стремятся художественно изобразить реальное речевое поведение представителей описываемого ими общества в целях достижения реалистичности и достоверности описываемых событий. Такой точки зрения придерживается М.А. Голованева: «Именно обусловленное коммуникативное сознание автора драмы руководит его интенциями в выборе фактов реальности и собственного воображения для воплощения в произведении, а также выбора языковых и речевых форм для их вербализации» [Голованева 2011: 30]. Правдоподобность происходящего на сцене действия в первую очередь зависит от способности автора изобразить привычный для реципиента типаж персонажей, обладающих соответствующими стереотипными характеристиками. Так как основная сюжетная линия драматургического произведения базируется на диалогах персонажей, речевое поведение героев пьесы – один из главных способов достижения реалистичности происходящего действия, что справедливо отмечает в работе И.Б. Лимановская: «Диалогические фрагменты пьесы можно рассматривать как письменную фиксацию разговорной речи, особенности которой драматурги стремятся воссоздать в своих произведениях в стилизованном формате, максимально точно воспроизводя лексические и грамматические особенности разговорной речи...» [Лимановская 2011: 226].

Анализ современного англоязычного драматургического дискурса позволяет отследить способы и причины использования единиц «непрямой коммуникации» персонажами мужского и женского пола в определенных ситуативных условиях и сделать выводы о специфике построения коммуникации носителей австралийского, американского, британского и канадского вариантов английского языка. Такого же мнения придерживаются А.А. Харьковская и С.В. Штепо: «Обращение к языковой личности, которое сегодня признается и активно разрабатывается представителями ведущих научных лингвистических школ и направлений, дает принципиально новую картину реального

функционирования современного языка социума, позволяя проанализировать широкий круг вопросов, касающихся проблем общего и индивидуального в языке, открывает новые горизонты во многих сферах практической деятельности» [Харьковская, Штепо 2010: 124].

Одна из основных проблем, возникающих в процессе коммуникации мужчин и женщин, касается коммуникативных сбоев, когда подменяются понятия. Женщины, к примеру, избегают прямого контекста, стараясь уклончиво намекнуть на свои потребности, используя сравнительные и метафоричные конструкции. Мужчина же либо воспринимает слова дамы буквально, либо раздражается и не понимает сути происходящего, что приводит к яркому эмоциональному срыву. Причина такого поведения мужчин лежит вовсе не в неприязни к собеседнику (женщине, которая, скорее всего, воспринимает подобное грубое поведение на свой счет), а в замешательстве, которое препятствует дальнейшему действию, активности, характерной для мужской половины населения. Различная интерпретация верbalных и неверbalных средств основывается на национально-культурной специфике восприятия окружающего мира. Именно с этим связана активизация одного из приоритетных направлений современных лингвистических исследований, в задачи которого входит выявление способов реализации заложенных в национальную культуру понятий и их влияние на формирование речевых актов представителей отдельной культуры.

С момента своего рождения человек получает информацию от окружающего мира, которая впоследствии влияет на его мышление. Реализация стереотипных образов восприятия окружающего мира в сознании человека при коммуникации осуществляется посредством так называемых *концептов*. И.Ю. Никишина высказывает мнение, что «всю познавательную деятельность человека (когницию) можно рассматривать как развивающую умение ориентироваться в мире, а эта деятельность сопряжена с необходимостью отождествлять и различать объекты; концепты возникают для обеспечения операций этого рода» [Никишина 2002: 7]. Специфика репрезентации универсальных концептов персонажами мужского и женского пола в

современном англоязычном драматургическом дискурсе позволяет сделать выводы об особенностях восприятия окружающего мира представителями разных полов американской, британской, австралийской и канадской лингвокультур.

Концепт, по мнению Г.Г. Слышкина, «основная ячейка культуры в ментальном мире человека, существующая в виде понятий, знаний, ассоциаций, переживаний в сознании человека» [Слышкин 2004: 30]. Понимая термин *концепт* как некую ментальную единицу, отражающую культурологические, социальные, исторические и лингвистические аспекты восприятия окружающего мира, логично подразумевать, что концепт – социально маркированный феномен, который развивается и меняется под влиянием социальных изменений или течений. Ученые, работающие в области лингвокультурологии и когнитивной лингвистики, отмечают, что концепт – ненаблюданная, мыслительная категория, дающая большое поле для интерпретаций [Мерзлякова 2008: 36]. *Лингвокультурный концепт* – это «комплексная ментальная единица, формирующаяся в результате редукции фрагмента познаваемого мира до пределов человеческой памяти, включения данного фрагмента в контекст культуры и его воплощения в вербальных единицах, необходимых для удовлетворения коммуникативных потребностей членов социума» [Слышкин 2004: 32].

Концепты, обладающие одним и тем же признаком, могут объединяться в систему – концептуальное поле, в котором, в свою очередь, можно выделить ядро и периферию, а эти области, в свою очередь, могут взаимодействовать таким образом, что их элементы могут поменяться местами. В отечественную науку понятие *концептосфера* было введено академиком Д.С. Лихачевым. По мнению ученого, концептосфера – это совокупность концептов нации, она образована всеми потенциями концептов носителей языка. Концептосфера народа шире семантической сферы, представленной значениями слов языка. Чем богаче культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия, тем богаче язык и его образность, а, значит, и концептосфера народа [Лихачев 1997: 13]. Опираясь на мнение Д.С. Лихачева, можно сделать вывод, что концепт – ментальное и мыслительное представление,

вкладываемое индивидом в то или иное понятие, обусловленное социально-культурным и личным опытом восприятия действительности. М.Я. Блох определяет концепт как «выделенное сознанием знание о некотором предмете» [Блох 2007: 104]. По словам М.Я. Блоха, «мир является метафорическим отражением национального сознания, каждая часть которого может стать предметом концепта» [Там же, 105].

Концепты формируют концептосфера, которые отражают национально-культурное представление о мире. Один и тот же концепт может включать в себя различные аспекты понятия в зависимости от географических, культурных, религиозных и т. п. представлений общества в тот или иной период его развития. Г.В. Токарев полагает, что универсальные понятия могут различаться в зависимости от языкового сознания общества: «Специфика восприятия и понимания того или иного явления отражается внутренней формой языковой единицы. Признак, положенный в основу номинации, указывает на то, что стало для языкового сознания существенным, на тот аспект в структуре явления, посредством которого возможно его целостное понимание». [Токарев 2003: 18]. Несмотря на, казалось бы, схожее восприятие этих основополагающих факторов мирового существования, каждое общество ввиду исторических и культурных особенностей своего развития формирует свое особое отношение к категориям пространства и времени. Таким образом, концептосфера национального языка включают в себя богатство культуры нации, так как они непосредственно связаны с историческим опытом народов и их взглядами на мир. Изучение национальных концептосфер помогает исследователю изучить языковое развитие общества посредством внесения новых значений в тот или иной концепт, а также определить основные интересы и тенденции развития общества в конкретный период его развития.

Вербализация концептов в речевом поведении персонажей женского и мужского пола в современных англоязычных драматургических произведениях отражает культурно обусловленное ментальное воспитание, позволяет оценить статус мужчин и женщин в обществе, представляя или актуализируя сложившиеся речевые стереотипы полов и отношение общества к мужчинам и

женщинам. Исследование концептосферы мужского и женского речевого поведения определяет основные отличия мужского и женского мышления и выявляет приоритетные понятия, обладающие особой ценностью для мужского и женского сознания.

В рамках лингвокультурологии исследование гендера наиболее эффективно производится посредством анализа дискурса, отражающего социокультурные параметры общества. Термин *дискурс* заключает в себе понимание текста как динамического процесса языковой деятельности, вписанной в ее социальный контекст. В лингвокультурологии исследование дискурса направлено на раскрытие содержания таких феноменов человеческой культуры, как особенности менталитета народа, обусловленные его историей и отраженные в языке, прецедентные тексты, концептосфера, культурные концепты. В соответствии с культурными и ментальными представлениями каждому из полов приписываются определённые нормы поведения. Однако существуют другие факторы, влияющие на мужское и женское поведение. К ним относятся: уровень образования, общественный статус и принадлежность к той или иной этнической группе. Следовательно, определяющим фактором, характеризующим понятия *женственность* и *мужественность*, является культурная среда, которая, как уже было сказано, наделяет эти категории присущим данному народу смыслом.

Так, при сопоставлении речевого поведения английского и русского социумов В.Н Уфимцева выявила, что для русских характерно частое употребление таких понятий, как *человек* и *дом*. Следующими по частотности употребления идут оценочные слова *хорошо* и *плохо*, а также слово *друг*. Название людей в соответствии с их полом – *мужчина*, *женщина*, отходит на задний план, вместе со словом *я*. В целом список из наиболее частотных слов в русском языке выглядит следующим образом: *человек*, *дом*, *нет*, *хорошо*, *жизнь*, *плохо*, *большой*, *друг*, *деньги*, *дурак*. В английском языке наблюдается другая картина языкового сознания: первое место занимает местоимение *те*, затем следуют языковые единицы: *man*, *good*, *sex*, *no*, *money*, *yes*, *nothing*, *work*, *food* [Уфимцева 1996: 153]. Из вышеприведенных примеров можно заметить, что в английском языке словам,

определяющим пол (*man, sex*) отводится важное место, чем тем же словам в русском языке.

Другим представлением о категории «мужественности» и «женственности» в языке может служить лексика, специфичная для представителей мужского или женского пола. Так, Е.В. Иванцова полагает, что для женской коммуникации характерна определенная тематика, связанная со следующими понятиями: близкий круг жизни женщины – *дом, семья, дети, муж, подруги, сфера чувств, мода, кулинария* и «далнее» окружение у мужчин – *работа, спорт, техника, экономика, политика* [Иванцова 2009: 140]. Другими словами, стереотипно считается, что мужчина, употребляющий в своей речи тематику, характерную для женского общества, представляет собой некое отклонение от общепринятой нормы (то же самое можно отнести и к женщинам). Сфера интересов, соответствующая мужскому и женскому психотипу, поддается трансформациям с течением времени. Этот процесс обусловлен социальными и культурными изменениями в общественной жизни отдельного народа и всего человечества в целом. Трансформация распределений гендерных ролей в современном европейском и американском обществе подтверждается результатами современных социологических исследований. В 2014 году в рамках программы «European Union's Seventh Framework» в научном журнале «Families and Society» европейские социологи (Livia Sz. Oláh, Rudolf Richter, Irena Kotowska) публикуют доклад “The new roles of men and women and implications for families and societies” [Oláh 2014], содержащий результаты исследований в сфере изменений роли мужчины и женщины в семье и в европейском обществе. В работе описывается трансформация устоев семейной организации в странах Европейского союза и фокусируется на нестандартных решениях распределения гендерных ролей в быту [Ibid 1]. Изменения женских и мужских ролей в европейской семье обнаруживаются в период с 2000 по 2014 гг. и объясняются авторами стремлением женской части населения реализовывать себя в профессиональном плане: «...сегодня в европейских университетах женщины не только количественно превосходят мужчин, но и показывают лучшие результаты в процессе обучения...» [Ibid 17].

Высшее образование европейских женщин сказывается на их дальнейшем предпочтении карьерного роста семейным обязанностям. Уровень образования мужской половины европейского населения, напротив, положительно сказывается на желании мужчины строить семейные отношения и принимать участие в решении семейно-бытовых задач: «...большинство исследований подтверждает, что количество мужчин с высоким социально-экономическим статусом, состоящих в семейных отношениях, превалирует над количеством холостых мужчин с более низким социальным статусом» [Ibid 20]. Схожие наблюдения о тенденциях семейной организации опубликованы в исследовании «Gender Roles are Changing at Work and Home» американских социологов Ellen Galinsky и Kerstin Aumann [Galinsky 2011]. По результатам опросов количество американских мужчин, выполняющих роль воспитателя в семье значительно возросло в 2008 г. в сравнении с 1992 г.: «В 2008 г. опрошенные мужчины говорят, что жены, которые берут на себя основную ответственность по уходу за детьми, встречаются все реже (46% в 2008 по сравнению с 58% в 1992). Почти половина трудоустроенных мужчин (49%) сейчас подтверждает, что равноценно разделяет с женщинами домашние обязанности по уходу за детьми» [Galinsky 2011: 16]. Для того чтобы проследить описанные выше явления в современном английском языке, следует экспериментально осуществлять наблюдение за устной речью, либо рассмотреть с научных позиций приближенную к обиходно-бытовому стилю письменную коммуникативную организацию современных драматургических текстов в стиле реализм.

Таким исследованием занимался Д. Конуэй, анализируя автобиографии выдающихся женщин Америки. В ходе исследования было установлено, что все рассматриваемые им авторы, описывая события, происходившие с ними, прибегали к безличным, пассивным синтаксическим конструкциям. Таким образом создавалось впечатление, что все действия происходили не по воле авторов, а по воле случая и обстоятельств, на основании чего Д. Конуэй делает вывод, что данный стиль характерен для «женских» текстов, когда как в «мужских» текстах наблюдается противоположная ситуация – автор идет наперекор судьбе, отражая

все трудности и неприятности, закрывая глаза на непокорность фортуны, в итоге обретая желаемое, благодаря собственной силе и активности [Конуэй 1997: 28]. Таким образом, знакомство с воззрениями авторов, специализирующихся на исследовании гендеря, позволяют прийти к выводу, что категория *мужественность / женственность* отражается на всех уровнях языкового поведения. Гендерные особенности речи наблюдаются в стиле письма автора, в поведении персонажей, а также на уровне культурного отображения действительности, которая передается авторами в своих произведениях.

1.4. Особенности драматургического дискурса в контексте национальных вариантов современного английского языка

В конце 1960-х гг. интерес языковедов при анализе любого текста перемещается с его структурных параметров на внешние факторы: «в конце 60-х гг. лингвисты находились в поисках новых областей исследования языка, когда некоторые из них осознали, что исследование языковой деятельности не ограничивается очевидным анализом изолированных абстрактных предложений, а нуждается в более глубоком подходе, рассматривающим не только текст, но и внешние условия его производства» [The Study of Discourse: 183], что предполагает учет не только собственно языковых аспектов коммуникации, но и тех условий, которые оказывают влияние на формирование языкового явления. Иначе говоря, в процессе научного осмыслиения текстовых категорий лингвисты приходят к выводу о недостаточности изучения текста как замкнутого и самодостаточного образования, но настаивают на необходимости выявления и систематизации тех факторов, которые объективно задействованы в речеобразовании. Любая речевая деятельность – письменная или устная, по мнению А.В. Зиньковской, воспринимается как живой организм, способный развиваться и обогащаться, перестраиваться и подстраиваться под необходимые условия внешней среды [Зиньковская 2015: 37]. Для исследования процессов творения речевого акта, описания причин и условий его формирования, лингвисты вводят понятие

дискурс, что позволяет описывать эпоху и время, в границах которых происходит обмен информацией, гендерные и социальные характеристики участников коммуникации, речевые нормы, соответствующие культуре и нормам речевого поведения национально-культурного сообщества.

Необходимость понимания текста не как фиксированной единицы, а живой коммуникации, на формирование которой влияют не только лингвистические, но и экстралингвистические факторы, расширила область исследований в языкоznании, что, с одной стороны, привело к актуализации дискурсивных методов анализа, а с другой – к расхождениям определений и подходов дискурс-анализа: (Ван Дейк, 1998; Демьянков 1994, 2000, 2004, 2006; Кибрик 1992; Миронова 1997; Чейф 1975; и др.) расценивают дискурс как однородную, линейную систему, привязанную к семантическим, жанровым, контекстуальным и идеологическим факторам. В рамках междисциплинарных методологических концепций – лингвокультурологической, лингвосинергетической, социолингвистической, психолингвистической и др. (Александрова 2010; Демьянков 1994, 2000, 2004, 2006; Кубрякова 1999; Маслова 2004; Пономаренко 2003, 2007, 2010; Meyerhoff 2001; Trechter 2003; и др.) – дискурс воспринимается в виде «открытой сложной неравновесной системы, способной в ходе самоорганизации образовывать новые упорядоченные структуры речемыслительного и коммуникативно-функционального плана» [Пономаренко 2010: 151]. Лингвисты, образно описывающие принципы дискурсивного анализа, сравнивают его с осьминогом, распространяющим свои щупальца во внешние условия формирования коммуникативного акта, что, в свою очередь, дает читателям и исследователям более широкие возможности интерпретации и анализа любой формы текста для точного понимания его смысловой направленности [Olateju 2015]. Дискурсивный анализ в их интерпретации предстает в виде идентифицирующего инструментария, который не мыслится без включения в него соответствующих условий и норм поведения коммуникантов, построения речи, выбора грамматических и лексических конструкций, условий формирования текста и идентификации личности самого говорящего. Следует при этом заметить, что система языка

находится в постоянном поиске способов сохранения и реализации смыслового содержания, что порождает колебания и движения языковых единиц. Элементы, необходимые для решения коммуникативных задач, могут перестраиваться и трансформироваться в новые формы, нацеленные на более успешную коммуникацию. К такому выводу приходят Т.В. Ефремова и А.А. Харьковская в ходе исследования потенциала функциональной парадигмы названий произведений американского изобразительного искусства: «...чтобы сохранить свою целостность (не разрушить общее смысловое пространство) система перестраивается на каких-то участках, привлекает полезные элементы из внешней среды (подключает единицы, способствующие смысловой эволюции) и таким образом выживает в процессе чередования стабильного состояния и неустойчивости» [Ефремова, Харьковская 2013: 70]. В условиях быстрой передачи и обработки информации наблюдается ускорение темпов взаимообмена понятий и структур в мировых языках. Дискурс-анализ текста позволяет исследовать механизмы регуляции коммуникативных стратегий отдельной языковой личности в момент создания речевого акта, что очевидно обнаруживается в процессе изучения драматургического типа дискурса, наиболее полно и достоверно отражающего особенности речевых портретов персонажей в процессе их взаимодействия.

Смена научной парадигмы в науке о языке приводит к пониманию того, что текст начинает мыслиться как порождение культуры и речи. «В коллективном сознании языковых личностей существует неписаный кодекс поведения, в котором при помощи специальных приемов изучения могут быть выделены ценностные доминанты соответствующей культуры как в этическом и утилитарном, так и в эстетическом планах (например, языковой вкус)» [Карасик 2002: 186]. Термин *дискурс* характеризует текст как динамическую структуру речевого поведения неотделимого от социального контекста. Дискурс включает в себя изучение коммуникации в процессе активного языкового взаимодействия между людьми, и продукта коммуникации, которым является текст, в нашем случае – драматургический текст.

В связи с приближенностью текста драматургического произведения к разговорной речи, исследование речевого поведения персонажей современной англоязычной драматургии позволяет сделать выводы о базовых явлениях речевого поведения носителей четырех вариантов английского языка, принадлежащих к разным социальным и гендерным слоям в период с 1985 по 2015 гг., что оправдывает интерес современных лингвистов к изучению драматургических текстов. С другой стороны, драматургические произведения содержат черты не только бытовой речи, но и художественного текста, что подтверждается исследованиями Ю.М. Шилкова, который относит тексты драматургии к произведениям «фикционального» характера [Шилков 2002: 607]. Как и в любом художественном произведении в сюжете драматического произведения отражаются представления автора об идеалах, ценностях, проблемах и интересах реального мира. Оформление текстов драматургических произведений традиционно осуществляется в форме диалогов, на основе которых происходит оформление сюжетной линии, где автор стремится максимально отобразить характерные черты бытового общения описываемого общества. Речевое поведение персонажей современных американских, британских, канадских и австралийских пьес можно считать максимально приближенным к языковому поведению современных носителей английского языка. Следовательно, анализ направленности и моделей речевого поведения персонажей в современном англоязычном драматургическом дискурсе позволяет сформировать представление о реальных в англоговорящем мире языковых флюктуациях гендерных речевых характеристик, что входит в круг задач настоящего исследования.

Как известно, бытовое общение характеризуется своей неподготовленностью и спонтанностью, что приводит к повторам, паузам, грамматическим и оговоркам в речи. Авторы пьес, в свою очередь, стараются приблизить реплики своих персонажей к условиям бытового общения, что дает возможность проследить особенности речевого поведения индивидов, принадлежащих к разным возрастным, половым и социальным группам. Для

бытового диалога обычно не характерно регулярное использование стилистически окрашенных приемов, однако их хотя бы и редкое присутствие в речи драматургических персонажей может охарактеризовать говорящего как с социальной, так и с психологической точки зрения. При создании драматургического текста авторы должны учитывать все особенности своих персонажей, включая гендерные параметры, что передается с помощью определенных речевых актов, а также отражается в авторских ремарках, которые традиционно являются сопровождающими маркерами драматургического жанра.

Драматургический дискурс представляет особый интерес при изучении гендерной специфики коммуникативных событий в связи с присущими ему характеристиками:

1. преобладание диалогов, позволяющих рассмотреть речевое поведение персонажей в непрерывном потоке речи,
2. отображение поведения персонажей в разнообразном эмоциональном состоянии,
3. иллюзия достоверности, обусловленная ограниченностью во времени и разнообразием действий.

Рассмотрение современного англоязычного драматургического дискурса позволяет отобразить современное состояние английского языка, способствует уточнению тенденций в оформлении лексической и грамматической составляющей речи драматургических персонажей с учетом их разных социальных, возрастных и гендерных параметров ввиду своей приближенности к бытовой сфере коммуникации современного общества. Персонажами пьес, как правило, являются типичные представители социума, использующие в своей речи стандартные языковые конструкции, характерные для представителей разных социальных классов в той или иной ситуации. Событийное разнообразие пьес отражает стереотипную специфику речи, свойственную представителям мужского или женского пола, что позволяет выявить основные гендерные модели речевого поведения, прослеживающиеся в определенном обществе в конкретный период его развития.

Современный англоязычный драматургический дискурс также представляет особый интерес для исследования ввиду своей приближенности к социальным, политическим и экономическим событиям современного англоязычного общества, отображая лексическое и грамматическое состояние английского языка во всем своеобразии его вариантов. Рассмотрение драматургических произведений, написанных британскими, американскими, канадскими и австралийскими авторами, позволяет проследить процесс взаимодействия разных вариантов современного английского языка, выявить главные особенности речи мужских и женских персонажей. С учетом вышеизложенных исходных теоретических посылок можно выявить наиболее частотные тенденции в оформлении речевых портретов, которые обеспечивают целостность и многообразие концептуального поля современного англоязычного драматургического дискурса.

В условиях протекающей динамики в информационно-коммуникативном мире вопрос о гендерной идентичности личности становится одним из наиболее приоритетных направлений гуманитарных исследований, на что обращает внимание В.Н. Серебрянская: «Вопрос о репрезентации символов гендерной идентичности является одним из актуальных вопросов современной социальной теории, поскольку затрагивает глубинные пласты человеческой сущности, социального устройства общества» [Серебрянская 2011: 3]. Гендерные установки личности, по словам В.Н. Серебрянской, «становятся феноменом разыгрываемым», т.е. находящимся под влиянием диктуемых условий, в которых женщинам и мужчинам приходится примерять и демонстрировать черты фемининности или маскулинности независимо от устоявшихся гендерных стереотипов, но в целях достижения поставленных коммуникативных задач. Динамика гендерной модели поведения, в первую очередь, обнаруживается в изменениях коммуникативных стратегий мужчин и женщин. Взаимодействующие субъекты создают отдельное коммуникативное пространство, в рамках которого становится возможным «акцентировать или «затушевать» некоторые параметры своего гендера в целях солидаризации с собеседником или дистанцирования от него» [Серебрянская 2011:

3]. Таким образом, во время коммуникативного взаимодействия в рамках отдельного типа дискурса можно наблюдать изменения маркеров гендерного речевого поведения.

Разговорная речь представляется наиболее интересным полем для исследования трансформации маркеров гендерного речевого поведения, т.к. именно живой процесс речепроизводства подвержен сильному влиянию внешних условий языковой среды. Язык драматургического произведения является стилизованной формой разговорной речи, в которой автор целенаправленно фиксирует основные тренды речевого поведения, характерные для коммуникаторов каждого пола, принадлежащих к разным лингвокультурям. В исследованиях языка драмы зарубежные филологи и лингвисты А. Семино, Дж. Калпепер, подчеркивают невозможность реализации драматургического диалога без включения в него социального контекста, понятного потенциальному реципиенту: «Фактически, драматургический диалог не может быть воспринят в полной мере без учета внешнего контекста социальной среды» [Semino 2002: 96]. Правдоподобность маркеров разговорного языка в стилизованном драматургическом тексте необходима для успешного взаимодействия автора с аудиторией, что отмечает Дж. Калпепер, анализируя диалоги и способы взаимодействия персонажей в драматургическом дискурсе: «Именно приближенность драматургических диалогов к повседневному языку создает условия, при которых автор доносит свою идею до читателя» [Culpeper 1995: 6]. Следовательно, коммуникативное пространство персонажей современных драматургических произведений сохраняет основные маркеры, отличающие мужское и женское речевое поведение, характерное для носителей данного варианта английского языка в определенном временном отрезке. Формирование общественного сознания постоянно находится под влиянием новых тенденций, которые находят отражение в речевом поведении носителей языка и устанавливают нормы гендерного речевого поведения носителей.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В современной научной литературе прослеживается смещение интереса с традиционно маскулинных проблем на фемининные, поднимаются вопросы равноправия полов и определения женского статуса в современном социуме. Результаты социологических изысканий ученых Европейского союза и США указывают на изменения гендерных семейно-бытовых ролей в современном обществе, которые постепенно распространяются по всему миру. Одной из причин аналогичных трансформаций института семьи на территории Европы и США является быстрое развитие способов коммуникации, оперативной обработки и подачи информации в современном мире, которое позволяет проследить схожие тенденции, оказывающие воздействие на многие социальные сферы, влияющие на все варианты английского языка.

Язык – социокультурный феномен, в котором заложены характерные черты восприятия действительности представителями отдельной языковой культуры. С помощью языка происходит репрезентация устоявшихся норм поведения личности в соответствии с ее этническими, социальными, гендерными и возрастными характеристиками. К традиционным маркерам гендерного речевого поведения исследователи (Е.И. Горошко, Е.В. Жданова, А.В. Кирилина, Е.Н. Малюга, Р. Лакофф) относят: направленность женских коммуникативных партий на сотрудничество, стремление поддержать диалог, ориентацию на интересы собеседников, уступчивость в спорах и эмоциональность. Мужское речевое поведение, в свою очередь, маркируется краткостью и динамичностью, нацеленностью на выражение независимого мнения и на победу в процессе разрешения спорных ситуаций.

Принимая во внимание тот факт, что гендер – социально обусловленная категория, следует учесть, что стереотипы гендерного речевого поведения находятся в постоянной динамике в зависимости от социальных и культурных изменений. В поисках оптимальных коммуникативных условий мужчины и женщины могут прибегать к различным речевым тактикам в целях воздействия на собеседника, побуждая и направляя его ответную реакцию в необходимом

направлении для дальнейшего решения коммуникативной задачи. Таким образом, в фокусе внимания современных лингвистов оказываются социокультурные и гендерные параметры, влияющие на изменения тактик речевого поведения носителей языка. Особый интерес представляет живое общение, которое происходит в форме диалога, так как именно в диалоге можно отследить реальные процессы регулирования тактических приемов участников коммуникации разных этнических, социальных и гендерных групп.

Воспринимая текст драматургического произведения в виде стилизованной фиксации живой речи, лингвисты получают возможность исследовать существующие в культуре нормы речевого поведения мужчин и женщин, принадлежащих к разным этническим, социальным и возрастным группам. Современные англоязычные драматурги, представляющие британскую, американскую, канадскую и австралийскую лингвокультуры и работающие в стиле реализма, стремятся максимально реалистично выстраивать диалоги своих персонажей в соответствии с существующими в национальной культуре общества нормами речевого поведения мужчин и женщин. В этом отношении представляется целесообразным обратиться к теории концептуальной организации речевого поведения персонажей пьес.

Вектор речевого взаимодействия мужчин и женщин позволяет определить ядерные концепты когнитивно-прагматического поля в современном англоязычном драматургическом дискурсе, сделать вывод о мужской и женской степени вовлеченности и манере регулирования диалогов, содержащих вербализацию ядерных концептов. Исходя из этого, возможно сформулировать предположение о гендерно-маркированном перцептивно-когнитивном содержании концептов и описать модели их динамики и взаимодействия.

Заголовок драматургического произведения – первое заявление автора о своем произведении, а интерпретативный подход к наименованию текста предопределяет дальнейший успех произведения. По традиции, авторы должны отслеживать тенденции и интересы потенциального читателя, выявляя ключевые слова и фразы, посредством которых идентифицируется их произведения.

Выявление стратегий наименования драматургических произведений авторами мужского и женского пола, с одной стороны, помогают сформулировать предположение о направленности и способах самовыражения авторов мужчин и женщин, а с другой – выявить темы и проблемы, волнующие современных англоязычных драматургов мужского и женского пола. Именно этими обстоятельствами обусловлена необходимость подробного изучения структуры и смыслового содержания заглавий драматургических произведений в контексте их гендерных параметров (на следующем этапе диссертационного исследования).

ГЛАВА 2. ГЕНДЕРНЫЕ МАРКЕРЫ В НАЗВАНИЯХ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

2.1. *Общие характеристики названий современных пьес английских драматургов*

Начальная позиция драматургического произведения, представленная в формате его заглавия, обеспечивает концентрацию прагматического потенциала текста, что подтверждается исследователями, работающими с заглавиями/названиями разножанровых текстов (Веденева 2013; Дудникова 2011; Ефремова 2013; Иноземцева 2008; Трунова 2010; Турлачева 2008; Харьковская 2013). В исследовании малоформатных текстов-заглавий Ю.В. Веденева приходит к выводу, что «концентрация прагматического потенциала поэтического текста обнаруживается в его заглавии, поскольку оно является первым элементом текста, с которым сталкивается вероятный читатель» [Веденева 2013: 44]. Исходя из ключевой роли заглавия/названия драматургического произведения, следует отметить многофункциональность оформляющих его языковых единиц, которые, с одной стороны, позволяют реципиенту сформировать первое впечатление о тексте и его содержании, а с другой стороны, – способствуют актуализации заявленной в тексте названия темы драматургического произведения. В выборку вошло 400 названий драматургических произведений, которые были опубликованы авторами мужского и женского пола в период с 1985 по 2015 гг. Анализ названий драматургических произведений позволил выявить характерные изменения моделей номинации драматургического текста в границах временных рамок рубежа XX и XXI вв.

В период с 1985 по 2000 гг. названия драматургических произведений авторов мужского и женского пола чаще маркируются признаками речевого поведения, отнесенного исследователями гендерной лингвистики (Горошко 2013; Кирилина 1997, 2003; Томская 2005) к мужской речевой партии: лаконичность, простота грамматических конструкций, употребление большого числа существительных. Например, заголовки в большинстве случаев (76% от общего

объема выборки) представлены одиночными существительными и именными словосочетаниями: *Harm's Way / Путь вредительства* (Mac Wellman, USA, 1985), *The Piano Lesson / Урок пианино* (August Wilson, USA, 1990), *Mad Forest / Дикий лес* (Caryl Churchill, USA, 1992), *Ghetto / Гетто* (Joshua Sobol, UK, 1990), *Angels in America / Ангелы в Америке* (Tony Kushner, UK, 1992), *Vocation / Отпуск* (Alama De Groen, Australia, 1985), *Into the Clouds / В Облака* (Julia Britton, Australia, 1990), *Criminals in Love / Влюбленные преступники* (George F. Walker, Canada, 1985), *Papers / Бумаги* (Allan Stratton, Canada, 1986), *Castrato / Кастрато* (Greg Nelson, Canada, 1992).

В период с 2000 по 2015 гг. в заглавиях англоязычных драматургических произведений акцент переходит от существительного к глаголам и глагольным формам. Данная особенность прослеживается в названиях произведений американских авторов женского пола: *How I Learned To Drive / Как я учились водить* (Paula Vogel, 1998), *Having Our Say: The Delaney Sisters / Нам есть, что сказать – Сестры Дилейни* (Sarah Louise Delany, 1999), *Spinning Into Butter / Вонзаясь в масло* (Rebecca Gilman, 2000).

В период с 2001 по 2015 гг. американские драматурги-мужчины начинают чаще использовать развернутые заглавия, содержащие грамматически оформленные предложения: *I Love You, You're Perfect, Now Change / Я люблю тебя, Ты – идеал, а теперь – меняйся!* (Joe DiPietro, 2001), *Sally's Gone, She Left Her Name / Салли ушла, оставив лишь имя* (Russel Davis, 2003), *The Goat, or Who Is Sylvia / Коза, или Кто такая Сильвия* (Edward Albee, 2003), что может служить дополнительным сигналом для привлечения внимания. Следует также отметить, что номинативные элементы произведений, опубликованных в XXI веке, содержат: личные местоимения (*I, our, you, she, her*), имена собственные (*The Delaneys, Sally, Sylvia*), что можно объяснить интересом авторов к бытовым повседневным событиям в жизни обычных представителей общества. В названиях произведений британских и канадских драматургов, работы которых вышли в свет в период с 2000 по 2015 гг., фигурируют имена неизвестных и ординарных людей, что примерно одинаково представлено в названиях пьес авторов женского и

мужского пола (57% и 47% в названиях британских авторов; 64% и 61% в названиях канадских авторов соответственно): *Lizzy, Darcy and Jane / Лизи, Дарси и Джейн* (Joanna Alexandra Norland, UK, 2008), *All About Janet / Все о Дженет* (Dustin Bowcott, UK, 2013), *King Charles III / Король Чарльз III* (Mike Bartlett, UK, 2015), *Catherine's Pillow / Подушка Катерины* (Corrina Hodgson, Canada, 2002), *Adam Baum and the Jew Movie / Адам Баум и еврейское кино* (Daniel Goldfarb, Canada, 2003), *Jonathan and Judith / Джонатан и Жудит* (Marcus Hondro, Canada, 2004), *Diana and Me / Диана и я* (Ron Fromstien, Canada, 2009).

Мода выносить имена главных персонажей в заглавие произведения объясняется социальным запросом современного общества на необходимость фиксации внимания на индивидуальное восприятие окружающего мира. Главными персонажами англоязычных пьес в этот период становятся женские персонажи, имена которых все чаще фигурируют в названиях пьес, представленных развернутыми предложениями. В научном мире эта тенденция объясняется следующим образом: «Осознание себя мерой всех вещей придает человеку право творить в своем сознании антропоцентрический порядок вещей, исследовать который можно не на бытовом, а на научном уровне» [Дементьева 2013: 176].

Тенденции, отмеченные в названиях пьес, представленных американским, британским и канадским драматургическим дискурсом, со временем появляются в названиях произведений австралийских драматургов, что подтверждается следующими примерами: *Buckley's Hope / Надежда Бакли* (Ernie Blackmore, 1999), *Milo's Wake / Время Майло* (Margery Forde and Michael Forde, 2001), *Connie And Kevin And The Secret Life Of Groceries / Конни, Кевин и секретная жизнь продуктов* (Noëlle Janaczewska, 2002), *Killing Jeremy / Убивая Джереми* (Bridgette Burton, 2007). Имена собственные в заглавиях драматургических пьес австралийских авторов встречаются значительно реже, чем в произведениях британских, канадских и американских авторов, работы которых опубликованы в период с 1985 по 2015 гг. Выборка названий драматургических произведений, содержащих имена собственные, в основном представлена заглавиями

произведений авторов женского пола, что позволяет сделать вывод о постепенном внедрении «женского» стиля оглавления произведений англоязычной драматургии в период с 1985 по 2015 гг.

Подробная динамика употребления глагольного компонента в названиях пьес современных англоязычных драматургов отображается в Таблице № 1. В таблице представлено процентное соотношение названий с глагольным компонентом от общего количества пьес (по 400 названий для каждого из периодов: 1985 – 2000 гг. и 2000 – 2015 гг.)

Таблица № 1.

*Частотность употребления глагольного компонента
в названиях пьес современных англоязычных авторов*

	Американские пьесы		Британские пьесы		Канадские пьесы		Австралийские пьесы	
	1985– 2000 гг.	2000– 2015 гг.	1985– 2000 гг.	2000– 2015 гг.	1985– 2000 гг.	2000– 2015 гг.	1985– 2000 гг.	2000– 2015 гг.
м	2,5%	6%	1,5%	3,75%	2,25%	5%	2%	4,5%
ж	3,25%	6,5%	2,25%	4,5%	2,27%	5,75%	2,5%	5%

Обращает на себя внимание то, что британские драматурги, в отличие от своих американских и канадских коллег, сохраняют прежнюю традицию использования именных словосочетаний при оформлении названий своих произведений, что в этот временной период (2000–2015 гг.) характерно для драматургов мужского и женского пола примерно в равном количестве. Австралийские авторы женского пола более оперативно реагируют на обновление структуры названий и, подражая американским и канадским драматургам, используют глаголы и глагольные формы, в то время как австралийские драматурги-мужчины придерживаются британских тенденций при выборе названий для своих произведений.

2.2. Гендерные характеристики названий современных англоязычных драматургических произведений

Интерес к субъективным факторам построения коммуникативных актов требует от лингвистов учета характеристик отдельной личности, к которым по традиции относятся биологические, психологические, культурологические и социально обусловленные параметры. По словам А.А. Габец, субъективные факторы восприятия мира отражаются в языке, что вызывает необходимость изучать пути и способы реализации субъективных аспектов речевого поведения с учетом разнообразных составляющих языковой личности [Габец 2010: 31]. Стратегии наименования произведения в большинстве случаев ориентированы на реализацию двух функций: информирующую и аттрактивную. В работе «Лингвосинергетический потенциал функциональной парадигмы названий произведений американского изобразительного искусства XX-XXI вв.» Т.В. Ефремова и А.А. Харьковская выделяют следующие способы реализации функции воздействия: лексические (слова с эмотивной окраской, абстрактные слова, иностранные слова, окказиональная лексика), грамматические (повествовательные предложения с эмоционально-экспрессивной модальностью, повелительные предложения с эмоционально-экспрессивной модальностью и др.), стилистические (эпитеты, метафоры, оксюморон, стилистическая инверсия) [Ефремова, Харьковская 2013: 71]. С учетом этого обстоятельства в настоящем разделе осуществляется анализ основных способов привлечения внимания аудитории к названиям пьес, выполненных авторами мужского и женского пола.

Как показывают наши наблюдения, именно в XXI веке обнаруживается повышение интереса рядового человека к индивидуальному, субъективному восприятию реальности, чему в значительной степени способствует популяризация глобальной сети, которая дает возможность каждому пользователю выражать мнение по интересующей его теме, что отражается в авторском выборе названий для своих пьес. Д.А. Попов указывает на два этапа включения интернет-пользователей в интернет-дискурс: этап аттрактивности и

этап реакции. [Попов 2015: 49]. Следовательно, одним из основных условий популярности драматургического произведения современного искусства является аттрактивный потенциал, способный побудить реакцию пользователей интернет-пространства и придать огласку произведению, тем самым обеспечив его популярность. Конечно, несправедливо утверждать, что в условиях отсутствия Интернета автор освобождается от необходимости привлекать внимание к своим произведениям. Так, выборка номинативных единиц драматургических произведений, опубликованных англоязычными авторами мужского пола в период с 1985 по 2000 гг., в 76% случаев носит информационный характер, что позволяет адекватно понять основную идею произведения или указывает на место действия сюжета: *A Small Family Business / Маленький семейный бизнес* (Alan Ayckbourn, USA, 1992), *A Walk in the Woods / Прогулка в лесу* (Lee Blessing, UK, 1988), *Black Widow / Черная вдова* (Paul Thai, UK, 1998), *The Celebrated / Отпразднован* (Stephen Gard, Australia, 1985), *Drapes / Шторы* (Stephen House, Australia, 2000), *Papers / Бумаги* (Allan Stratton, Canada, 1986), *Love and Anger / Любовь и злоба* (George F. Walker, Canada, 1990).

Авторы-драматурги женского пола, в свою очередь, чаще прибегают к стратегии привлечения внимания аудитории к своим произведениям посредством субъективной оценки сюжетной линии произведения, поэтому уже в начале 90-х гг. XX века в 82% названий пьес женских авторов встречаются заглавия, содержащие единицы субъективной оценки, к которым можно отнести: **личные и притяжательные местоимения первого лица (48%):** *Ourselves Alone / Только мы* (Anne Devlin, UK, 1996), *I Am Yours / Я твой* (Judith Thompson, Canada, 1988), *Welcome to My Planet / Добро пожаловать на мою планету* (Patricia Harris, Australia, 1993), *Tonight We Anchor in Twofold Bay / Вечером будем на причале Туфолд* (Katherine Thomson, Australia, 1995); **повелительные предложения (23%):** *Welcome to My Planet / Добро пожаловать на мою планету* (Patricia Harris, Australia, 1993), *Having Our Say: The Delany Sisters / Нам есть что сказать: сёстры Дилейни* (Sarah Louise Delany, USA, 1999), *Don't Just Stand There – Jiggle! / Чего стоишь? Танцуй!* (Betty Jane Wylie, Canada, 1980); **междометия (3%):** *Hush!*

/ *Tcc!* (April De Angelis, UK, 1992), *Oh Brother, Mum's the World / О, братец, мать – мир* (Edwina Toohey, Australia, 1998).

Тенденция субъективной оценки окружающего мира активно продолжает развиваться и в XXI веке, когда в названиях пьес драматургов женского пола помимо вышеперечисленных маркеров дополнительно используются: **прилагательные в сравнительной степени (8%):** *Better Than This / Получше, чем этот* (Pauline Hosking, Australia, 2002), *Colder Than Here/ Там холоднее* (Laura Wade, UK, 2005), *Superior Donuts / Превосходный пончик* (Tracy Letts, USA, 2010), *You Got Older / Ты становишься старше* (Clare Barron, USA, 2014).

Авторы мужского пола, напротив, чаще придерживаются так называемых «объективных» способов вербализации при наименовании своих произведений. Одной из тактик привлечения внимания к своим произведениям является обращение к потенциальной публике, что подтверждается: **частотным использованием местоимения *you*, которое создает иллюзию непосредственного обращения автора к читателю (46%):** *See U Next Tuesday / Увидимся во вторник* (Ronald Harwood, UK, 2002), *One Day All This Will Be Yours / Однажды все будет твоим* (Peter McAra, Australia, 2005), *Burying Your Brother in the Pavement / Закопать твоего брата в асфальт* (Jack Thorne, UK, 2005), *Nobody Loves You / Тебя никто не любит* (Itamar Moses, USA, 2012), *The Ride of Your Life / Поездка твоей жизни* (Michael L. Poirier, Canada, 2012); **включением вопросительных и восклицательных предложений (14%):** *The Goat, or Who Is Sylvia? / Коза, или кто такая Сильвия?* (Edward Albee, USA, 2002), *Are You Happy? / Ты счастлива?* (Scott McAteer, Australia, 2005), *Cut! \ Снято!* (Lyle Victor Albert, Canada, 2000), *TONY! The Blair Musical / Тони Блэр! Мюзикл!* (Chris Bush, UK, 2007).

Авторы-драматурги мужского пола также нередко пытаются воздействовать на потенциального читателя, прибегая к грубой и нецензурной лексике в названиях своих произведений (8%): *Lies, Damn Lies and Documentaries / Ложь, чертова ложь и документальный фильм* (Brian Winston, UK, 2000), *Howard Arselicker / Говард Арселикер* (D.B. Valentine, Australia, 2003), *Witches & Bitches /*

Ведьмы и стервы (Patrick Young, Canada, 2011), *The Motherfucker With The Hat* / *Придурак в шляпе* (Stephen Adly Guirgis, USA, 2012), *Bloody Bloody Andrew Jackson* / *Чертов Эндрю Джексон* (Alex Timbers, UK, 2012).

Примеры использования нецензурной лексики в названиях драматургических произведений авторов женского пола обнаружены у австралийских писательниц (3%): *Bitch Goddess* / *Богиня Стерва* (Betty Bobbitt, Australia, 2001), *Shit* / *Дерьмо* (Patricia Cornelius, Australia, 2016). Данный феномен характеризует особенности гендерного речевого поведения австралийского общества, указывая на стремление драматургов женского пола шокировать современного зрителя.

Гендерные стратегии в номинации современных английских драматургических произведений также проявляются на графическом уровне: *авторы женского пола склонны к использованию ассонанса при наименовании своих произведений (20%): Topdog/Underdog* / *Победитель и проигравший* (Suzan-Lori Parks, USA, 2003), *You Fancy Yourself* / *Ты себя развлекаешь* (Maja Ardal Australia, 2006), *Laws of War* / *Законы войны* (Debbie Tucker Green, UK, 2010), в отличие от *авторов-мужчин, в заглавиях их произведений чаще встречается аллитерация (17%): Simply Selma* / *Просто Сельма* (Jonathan Joy, UK, 2000), *Wishing Well* / *Желая добра* (Jon Klein, USA, 2006); *Moonlight and Magnolias* / *Лунный свет и магнолии* (Ron Hutchison, USA, 2007), *Baby Boomer Blues* / *Блюз Бейбибумера* (Alan Becher, Australia, 2003), *The Garden of Granddaughters* / *Сад внучек* (Stephen Sewell, Australia, 2004), *Lofty Larceny* / *Лофти Ларсени* (Bruno Lacroix, Canada, 2013). Данная особенность женского и мужского речевого поведения русскоязычного общества отмечалась в работе Н.Ю. Сороколетовой «Особенности женского произношения наиболее ярко проявляются в области вокализма, а мужского – в сферах консонантизма...» [Сороколетова 121]. Опираясь полученными данными, можно прийти к выводу о существовании стереотипных графических предпочтений представителями мужского и женского пола, которые актуальны для представителей мужского и женского пола в англоговорящих странах.

Выявление трендов в наименовании драматургических произведений авторами мужского и женского пола «открывает занавес» когнитивных тактик гендерного речевого поведения англоязычного общества. Анализ показал, что авторы женского пола обычно поднимают вопросы личного характера и выносят их в заглавия своих произведений в отличие от авторов мужского пола, для которых важно субъективное восприятие потенциального реципиента. Таким образом, можно сделать вывод, что когнитивные стратегии драматургов-женщин нацелены на раскрытие собственных чувств и переживаний, в то время как приоритеты мужских стратегий заключаются в ориентации на чувства и эмоции читателя.

*2.3. Лингвокультурологические особенности концептов *space* и *time* в названиях современных английских драматургических произведений*

В современной лингвистике одним из приоритетных направлений является исследование лингвокультурологических характеристик отдельного социума или социально маркированной группы. В процессе взаимодействия культуры и языка формируется концептосфера отдельного общества, особенности содержания которой позволяют судить о ценностных приоритетах его представителей. Концепт – ментальная единица, содержащая в себе культурологические, социальные, исторические и лингвистические аспекты восприятия окружающего мира. «Выражение концепта – это вся совокупность языковых и неязыковых средств, прямо или косвенно иллюстрирующих, уточняющих и развивающих его содержание» [Карасик 2002: 91]. Особым интересом у авторов лингвокультурологических исследований пользуются так называемые «универсальные категории», т.е. концептуальные образования, которые известны носителям каждой лингвокультуры. Именно к таким понятиям относятся концепты *space* и *time*, поскольку все люди на земле вписаны в единые временные и пространственные рамки. По словам Е.В. Пономаренко и А.А. Харьковской: «В современных условиях глобализации и экспансии различных моделей

межкультурного взаимодействия особое значение приобретает постижение культурного самосознания через языковые средства и способы отображения универсальных категорий бытия, поскольку именно совокупность сведений о лингвистической организации универсальных категорий служит достоверной базой для идентификации национально-культурной идентичности личности, представляющей ту или иную этническую группу» [Пономаренко, Харьковская 2014: 303]. Известно, что вопреки, казалось бы, схожему восприятию этих основополагающих факторов мирового существования, каждое общество ввиду исторических и культурных особенностей своего развития формирует свое особое отношение к категориям пространства и времени.

В названиях/заглавиях современных драматургических произведений британских, австралийских, американских и канадских авторов можно обнаружить когнитивные маркеры восприятия концептов *space* и *time* представителями англоязычного общества, для чего необходимо выявить основные дефиниции концептов в рамках англоязычной лингвокультуры, а также описать динамику лексических и грамматических единиц, участвующих в формировании концептов *space* и *time*.

Как уже отмечалось (см. Таблица №1), в рассматриваемый период времени (1985 – 2015 гг.) в названиях драматургических произведений все чаще встречаются глаголы и глагольные формы (41% проанализированного маткериала), которые ввиду своих грамматических и семантических свойств могут правомерно относиться к маркерам, вербализирующими концепт *time*. В заглавиях пьес американских и канадских авторов основной акцент делается на свершившиеся события: *How I Learned To Drive / Как я учились водить* (Paula Vogel, USA 1998), *How I Lost One Pound, The Musical! Как я похудела, Мюзикл!* (Lesley Carlberg, Canada 2014), *I Was Thinking of Something / Я тут подумала* (Stan Rogal, Canada 2015), что подтверждается использованием глагольных форм в прошедшем времени в рассмотренных названиях пьес. Следует подчеркнуть, что в большинстве случаев тенденция к использованию глагольных форм прошедшего времени обнаруживается в заглавиях произведений авторов-женщин.

Номинации драматургических произведений австралийских и британских авторов мужского пола, напротив, создают иллюзию событий, происходящих в настоящем или будущем: *Albert Finney Doesn't Live Here Anymore / Альберт Финни здесь не живет* (John Chambers, UK, 1997), *Someone Who'll Watch Over Me / Кто-то, кто присмотрит за мной* (Frank McGuinness, UK, 1993), *Kenny's Coming Home / Кенни идет домой* (Ned Manning, Australia, 1992).

Помимо грамматически маркированных расхождений лексическое наполнение концепта *time* в британском и австралийском вариантах формируется благодаря единицам: *a day/день, today/сегодня, tomorrow/завтра, a moment/мгновение, an hour/час, a night/ночь, a midnight/ полночь, now/сейчас: Man of the Moment / Человек – настроение* (Alan Ayckbourn, UK, 1989), *Three Days in the Country / Три дня за городом* (Patrick Marber, UK, 2015), *The People Who Stamp Papers All Day / Люди, кто клеит марки весь день* (Chris Howlett, Australia, 1997), *Between Today And Tomorrow / Между сегодня и завтра* (Daniel Keene, Australia, 2006). Перечисленные единицы обозначают ограниченные временные рамки, в то время как единицы, вербализирующие концепт *time* в названиях американских и канадских пьес, указывают на более продолжительные во времени события: *a life/жизнь, history/история, august/август, summer/лето, winter/зима: Life Sentences / Пожизненный приговор* (R. Nelson, USA, 1993), *The History Boys / Исторические мальчики* (Alan Bennett, USA, 2006), *The Four Lives of Marie / Четыре жизни Мэри* (Carole Frechette, Canada, 1998), *Winter 1671 / Зима 1671* (Erika Ritter, Canada, 2007). Отмеченные нами особенности заглавий современных английских пьес указывают на когнитивные и лингвокультурологические расхождения в выборе способов вербализации концепта *time* авторами-драматургами, живущими в Великобритании и Австралии, которые фокусируют свое внимание на происходящих в данный момент событиях, ограниченных во времени, по отношению к авторам-драматургам из США и Канады, для которых более значимыми являются свершившиеся события, охватывающие широкое временное поле.

События, развивающиеся во времени, как правило, фиксируются в пространственных рамках. Концепт *space*, с одной стороны, содержит интернациональные особенности восприятия реальности, т.к. все мы являемся жителями одной планеты, а с другой – территориальные и климатические особенности отдельной страны формируют определенное восприятие пространства, что объективно отражается в культуре различных этнических групп. В процессе глобализации в условиях интенсивного развития средств моментального обмена информацией пространственные рамки постепенно начинают стираться, однако существующие в языке паремии продолжают сохранять культурно и исторически обусловленные реалии отдельного общества.

Семантическое содержание заголовков современных английских драматургических произведений способствует выявлению основных лингвокультурологических и когнитивных аспектов восприятия окружающего мира представителями британского, американского, канадского и австралийского социумов. В процессе наименования художественного произведения происходит кодирование авторского посыла, который впоследствии должен быть успешно декодирован реципиентом-адресатом. Успешная расшифровка информации происходит посредством зафиксированных в отдельном ациональнокультурном сообществе вербальных маркеров. Так, например, в заглавиях британских и австралийских драматургических произведений для описания лесного массива используется единица *wood*: *A Walk In The Woods / Прогулка в лесу* (Lee Blessing, UK, 1988), *A Russian In The Woods / Русский в лесу* (Peter Whelan, UK, 2001), *Babes In The Wood / Крошки в лесу* (Tom Wright, Australia, 2003). В американской драматургической практике в подобном случае использовалась единица *forest*: *Mad Forest / Дикий лес* (Caryl Churchill, USA, 1992). В данном случае обнаружаются лингвокультурологические расхождения в восприятии лесного пространства в англоязычной лингвокультуре представителями различных вариантов современного английского языка. Лексические единицы, описывающие пространство в проанализированных заголовках, позволяют судить о специфике географических, культурных и ценностных факторов, характерных для базовых

англоязычных лингвокультур. Вербализация концепта *space* в названиях произведений британских авторов осуществляется посредством лексических маркеров, семантическое поле которых тесно связано с такими концептами как: *British country/Empire*: *a kingdom, an empire, Amersham, York, Shakespeare Country, Soho*. В данную группу также вошли наименования, ассоциативный ряд которых побуждает реципиента домысливать и соотносить закодированные в лексике сигналы с реалиями Британских островов. К примеру, в заглавии пьесы *Our Country's Good / Наша страна прекрасна* (Timberlake Wertenbaker, UK, 1988) притяжательное местоимение *our* и национальность автора позволяют строить предположение, что страна, которую подразумевает автор, – Великобритания. В случае с пьесой *Shadow lands / Земля теней* (William Nicholson, UK, 1990), лексическая единица *shadow* является ключевой для дешифровки закодированного автором смысла, т.к. в сочетании с единицей *land* адресат, осведомленный о климатических условиях Великобритании, может соотнести слово *тень* с характерной для страны туманностью и облачностью.

Вынесение единиц *home, a kitchen, a room, a bed* в названия драматургических произведений приводит нас к умозаключению о ценностных приоритетах британского общества, поскольку именно заглавие драматургического произведения является первым аттрактивным фактором, воздействующим на восприятие читателя. Лексические единицы, выполняющие ключевую смысловую нагрузку в названии произведения и описывающие концепт *home*, в данном случае нацелены на привлечение интереса адресата, от отклика которого зависит дальнейшая судьба произведения. Таким образом, из вышеприведенной интерпретации маркера *home* можно логически обоснованно утверждать, что в сознании британского общества *дом* является одним из важнейших маркеров пространства.

Лексическое оформление концепта *space* в языковой системе носителей базовых вариантов английского языка обеспечивает адекватное понимание ценностных и культурных приоритетов носителей английского языка в целом, в речевом поведении которых отражается специфика восприятия окружающего

мира. В рамках номинативного поля современного австралийского драматургического дискурса концепт *space* представлен в следующих заголовках: *The Water's Edge / Конец водного барьера* (Michael Lill, Australia, 2013), *Hanging On To The Bottom Of The World / Зависая над дном мира* (Barry Kay, Australia, 2001), *Dirtyland / Грязная земля* (Alice Hearts, Australia, 2009), *A Lost World / Потерянный мир* (Evan Watts, Australia, 2001), где он ассоциируется с тезисом о влиянии географического положения австралийского материка на формирование особого представления о пространстве у его жителей, как о «конце мира», «мире, висящем на дне», «потерянном мире». Особенности территориального расположения австралийских городов близ морских портов и бухт, а также неоспоримое значение водных ресурсов в жизни австралийцев находят отражение в смысловом содержании заголовков австралийских пьес: *Time And Tide / Время и прилив* (John Britton, Australia, 2000), *Barnesy, The Harbour And You / Барнси, гавань и ты* (Christopher Johnson, Australia, 2003), *True Adventures Of A Soul Lost At Sea / Настоящее приключение затерянной в море души* (Kit Lazaroo, Australia, 2004), *The Merry Go Round In The Sea / Морская карусель* (Dickon Oxenburgh, Andrew Ross, Australia, 2006), *The Secret River / Тайная река* (Andrew Bovell, Australia 2013). Семантическое наполнение приведенных выше заголовков связывает представление о море с приключениями и развлечениями (*adventures, a merry-go-round*), действиями (*to anchor, to do*), тайной (*a lost soul, a secret*) и позволяет судить об особенностях аффективного восприятия морского пространства современными австралийскими авторами драматургических произведений.

Известно, что заложенные в культуре общества традиции обуславливают базовые лексические маркеры, вербализирующие концепт *space* в заголовках драматургических произведений американских авторов, которые в своих произведениях стремятся адекватно отреагировать на объективные факторы, характеризующие американский социум. Наши наблюдения показали, что к такого рода маркерам можно отнести лексическую единицу *way*, которая обладает повышенным индексом частотности (35%) в проанализированных заглавиях

драматургических произведений американских авторов: *Broadway Bound / Связан с Бродвеем* (Neil Simon, USA, 1987), *By the Way, Meet Vera Stark / Кстати, познакомьтесь с Верой Старк* (Lynn Nottage, USA, 2012). Из приведенных примеров видно, что в заголовках прослеживается вариативность семантического поля, в границах которого актуализируется понятие *way*, которое используется в абстрактном значении, тогда как для обозначения физически реального пути/дороги употребляется единица *road*: *The Road to Mecca / Дорога в Мекку* (Athol Fugard, USA, 1988).

Вариативность этнических групп в США требует от авторов произведений обращать внимание на проблемы представителей различных национальностей, именно поэтому в названиях драматургических произведений американских авторов нередко встречаются упоминания о других странах и их жителях: *Morocco, Balkan, the Tropics, London, England*, присутствие такого рода топонимов в заголовках драматургических произведений указывает на существующую связь американского социума с культурой обнаруженных в ходе изучения фактического материала названий стран и городов, содержащихся в заголовках.

Основную функцию указания пространственных ориентиров в названиях драматургических произведений современных американских авторов выполняют предлоги с пространственным значением: *On The Verge, Or The Geography Of Yearning / На грани, или география тоски* (E. Overmyer, USA, 1986), *Topdog/Underdog / Победитель и проигравший* (Suzan-Lori Parks, USA, 2003), *Arrow to the Heart / Стрела в сердце* (Allan Havis, USA, 2010), которые позволяют создавать образ движения, развивающегося действия.

В канадских драматургических работах прослеживаются аналогичные тенденции в актуализации концепта *space*, ключевым аспектом реализации которого является использование предлогов, указывающих на пространственное нахождение объекта: *Lion in the Streets / Лев на улицах города* (Judith Thompson, Canada, 1991), *The Faraway Nearby / Убирайся, но недалеко* (John Murrell, Canada, 1996), *Alice On Stage / Алиса на сцене* (Gordon Pengilly, Canada, 2008), *Pig Girl Between Mothers / Девочка-свинья между матерями* (Colleen Murphy, Canada,

2014), *Let the Light of Day Through / Впустить дневной свет* (Collin Doyle, Canada, 2013), *Under Wraps / Под покровом* (Robert Chafe, Canada, 2014). Однако в отличие от стратегий использования предлогов места в пьесах американских драматургов, в заголовках пьес канадских авторов предлоги не указывают на движение предмета к месту, а осуществляют функцию определения местонахождения объекта.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Исследование динамических процессов заголовков современных английских драматургических произведений, созданных авторами, представляющими базовые варианты английского языка, позволяет сформулировать тезис о тенденциях в оформлении названий драматургических произведений, опубликованных в период с 1985 по 2015 гг. С развитием и распространением Интернета перед современными драматургами встает задача найти и применить новые оптимальные аттрактивные приемы, способные привлечь внимание потенциальных читателей или зрителей. Заглавие произведения – первое средство воздействия на потенциального «потребителя», – с одной стороны, должно отвечать современным интересам и потребностям общества, а с другой – быть легко распознаваемым среди плотного «информационного шума», наполняющего современные средства массовой коммуникации. В результате обзора динамических характеристик названий/заголовков современных английских пьес, написанных в период с 1985 по 2015 гг., были выявлены и описаны культурно и гендерно обусловленные маркеры лингвистического наполнения вошедших в корпус выборки наименований драматургических произведений.

Темпы современной жизни и происходящих событий порождают потребность в получении полной и точной информации о происходящих событиях, что объективно мотивирует процесс расширения границ смыслового содержания названий и фокусирования внимания на совершаемых действиях. Заглавия драматургических произведений, опубликованных в период с 2001 по 2015 гг.,

отличаются более подробным семантическим наполнением, преобладанием глагольных единиц и единиц субъективной модальности. В период с 2000 по 2015 г.г. увеличивается количество заглавий, содержащих единицы эмоциональной окраски и субъективной оценки. Данная тенденция обнаруживается преимущественно в заглавиях произведений женских авторов во всех четырех вариантах английского языка.

Относительная синхронность происходящих трансформаций номинативной парадигмы современного англоязычного драматургического дискурса свидетельствует о тесном взаимодействии вариантов английского языка и их влиянии друг на друга в современных условиях. В номинативной парадигме англоязычных драматургических произведений наблюдается возрастание интереса к субъективным параметрам восприятия действительности. Данный феномен отражается на лингвистическом оформлении и содержании заглавий пьес: увеличение числа имен собственных, личных местоимений, оценочных единиц и средств передачи эмоционального посыла текста.

Антропоцентрическая направленность современных лингвистических исследований ставит в центр научного внимания способы проявления личности в речевом поведении индивида. Гендерный фактор, несомненно, относится к числу важнейших при формировании языковой личности. Гендерный подход к анализу названий английских драматургических произведений позволил сделать предположение, что в процессе наименования пьес англоязычные авторы женского пола акцентируют внимание на переживаемом жизненном опыте, в то время как авторы мужского пола, напротив, ищут способы воздействия на внутренний мир адресата, избегая субъективных оценок реальности. Гендерные параметры личности автора влияют на выбор грамматических, синтаксических и графических решений, обнаруженных в ходе исследования языковых средств и приемов, которые используются авторами драматургических произведений мужского и женского пола. В рамках исследуемой номинативной парадигмы названий современных английских пьес было обнаружено единство маркеров гендерного поведения авторов во всех четырех вариантах английского языка, что

позволяет сделать вывод об определенном унифицированном влиянии половой идентификации автора на выбор речевых приемов, к которым он прибегает в процессе создания своего произведения.

Сделанный в настоящем исследовании акцент на культурологические факторы заглавий современных англоязычных драматургических произведений способствует систематизации сведений, отражающих культурно-обусловленные особенности вербализации концептов *space* и *time* и способы их проявления в заголовках пьес, представляющих современный англоязычный драматургический дискурс во всем его своеобразии. Культура и традиции общества, безусловно, влияют на формирование личности и ее речевое поведение. Язык как первое средство выражения мироощущений представляется в виде зеркального отражения параметров личности и заложенной в ней культуры и традиций. Выносимые в названия драматургических произведений лексические и грамматические единицы функционируют в качестве лингвокультурологических маркеров концептов *time* и *space* в сознании представителей англоговорящего общества и позволяют судить о существующих расхождениях в восприятии окружающего мира представителями различных национально-культурных сообществ.

ГЛАВА 3. КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ПОЛЯ СОВРЕМЕННОГО АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ПЕРИОД С 1985 по 2015 гг.

3.1. *Векторы речевого поведения персонажей в современном английском драматургическом дискурсе*

В современной научной парадигме язык воспринимается в виде первичного материала исследования когнитивных процессов личности, именно благодаря языку человек получает возможность обрабатывать, осваивать и в дальнейшем перерабатывать полученную информацию, которая впоследствии формирует ответную реакцию, облеченнную в языковую форму. Таким образом, язык – это средство взаимодействия внутреннего мира личности с окружающей средой, которая, в свою очередь, влияет на коммуникативные стратегии говорящего. «Язык – зеркало культуры, в нем отражается не только реальный мир, окружающий человека, не только реальные условия его жизни, но и общественное самосознание народа, его менталитет, национальный характер, образ жизни, традиции, обычаи, мораль, система ценностей, мироощущение, видение мира» [Тер-Минасова 2000: 13].

Соотношение языка и национально-культурного сознания описывается в деталях в работах В. фон Гумбольдта, который характеризует язык как «организм и деятельность духа народа», из чего следует, что язык – динамическое, процессуально-генетическое образование, находящееся в постоянном развитии и движении [Гумбольдт 1985: 375]. Стремясь к максимальной адекватности в процессе передачи окружающей действительности, авторы современных англоязычных драматургических произведений моделируют коммуникативные акты персонажей по формулам, характерным для национально-культурных особенностей речевого поведения представителей женского или мужского пола описываемого общества, что позволяет раскрыть речевой потенциал гендерно-маркированных персонажей в полной мере. По мнению известного лингвиста Н.Н. Болдырева, «...для характеристики значения слова необходима определенная

фоновая информация, которую можно рассматривать как структуру общепринятых и в определенной степени обобщенных знаний, которая входит в общую систему культурно значимого опыта и мнений носителей данного языка» [Болдырев 2016: 180], что, в свою очередь, и предопределяет модели речевого поведения участников речевого взаимодействия. В работах И.Н. Борисовой, О.С. Иссерс и А.П. Сколоводникова детально рассматриваются подходы к описанию коммуникативных стратегий. При неоднозначной интерпретации этого термина их работы объединяет единое понимание коммуникативной стратегии как совокупности речевых действий, которые направлены на достижение коммуникативной цели [Иссерс 2003: 124], или вектора речевого поведения говорящего в соответствии с pragматической целеустановкой или интенцией говорящего [Сквородников, 2004: 6]. Коммуникация персонажей современных англоязычных пьес выстраивается с заданными параметрами внешней среды, которая моделируется авторами в соответствии с их представлениями о стереотипном поведении представителей мужской и женской части общества. Ввиду специфики драматургического произведения сюжетная линия по традиции раскрывается в активном общении персонажей, объединяя речевые акты и взаимодействия персонажей вектором, в направлении которого происходит раскрытие характеров персонажей и сюжетных линий произведения. Выявленные тематические и ситуативные параметры формирования речевого поведения персонажей в современном англоязычном драматургическом дискурсе позволяют оценить национально-культурные ориентиры представителей англоговорящих стран, выявить наиболее типичные модели построения коммуникации между мужскими и женскими персонажами.

Общение персонажей мужского и женского пола в пьесах современных англоязычных авторов чаще всего (примерно 75% проанализированного материала) нацелено на решение семейно-бытовых проблем. Фактор частотности вербализации активных единиц концептов *family, food, home* стал обоснованием причины анализа диалогов семейно-бытового характера. В корпус выборки текущего раздела исследования вошли диалоги семейно-бытового характера,

отобранные в равном количестве (по 100 примеров для каждого из рассматриваемых вариантов английского языка) из драматургических произведений, опубликованных в период с 1985 по 2015 гг. авторами британского, американского, канадского и австралийского происхождения. Единая тематическая направленность диалогов персонажей в пьесах современных английских авторов позволяет отнести концепты *family*, *food*, *home* к ядерной области концептуальной базы современного английского драматургического дискурса.

На рубеже XX и XXI столетия национально-культурная специфика речевого поведения драматургических персонажей отражает динамику социальных преобразований. В стилизованной разговорной речи драматургических персонажей наиболее очевидные изменения гендерного речевого поведения обнаружаются в условиях вербализации концептов *family* – 34% проанализированных текстов пьес, *food* – 26%, *home* – 15%. Лингвокультурное содержание концептуальных образований варьируется в зависимости от национально-культурных, гендерных и социальных факторов. Принимая во внимание данный факт, целесообразно рассмотреть динамические процессы, формирующие когнитивно-прагматическое поле коммуникации между персонажами, представляющими образцы коммуникации в условиях британского, американского, австралийского и канадского вариантов английского драматургического дискурса. Язык/текст – нелинейное образование, взаимодействующее с окружающей средой, которая способна выводить закрепленные в языке устои из равновесия под воздействием новых тенденций. Концепт, как сгусток культуры (окружающей среды, в которой протекает становление языковой личности) под влиянием новых понятий и устоев внешней среды, способен вбирать в себя новый прагматический потенциал. *Концепт* – это «спонтанно функционирующее в познавательной и коммуникативной деятельности индивида базовое перцептивно-когнитивно-аффективное образование динамического характера, подчиняющееся закономерностям психической жизни человека и вследствие этого по ряду параметров отличающееся

от понятий и значений как продуктов научного описания с позиций лингвистической теории» [Залевская 2001: 39]. Коммуникативные акты мужчин и женщин, зафиксированные в процессе вербализации концептов *family*, *home*, *food* в рамках современного англоязычного драматургического дискурса, позволяют современным драматургам реалистично моделировать гендерные речевые портреты, обеспечивающие реализацию коммуникации персонажей в каждом из четырех вариантов английского языка.

В следующих разделах исследования представлены комментарии к анализу реплик персонажей, содержащих единицы ядерных концептов в современном англоязычном драматургическом дискурсе, и содержится оценка гендерно-маркированных моделей семейно-бытовой коммуникации, характерных для британского, американского, австралийского и канадского вариантов английского языка.

3.2. Концепт *family* в современном английском драматургическом дискурсе

Концепт *family* относится к числу важнейших образований в ментальном пространстве каждого общества, поскольку именно семья закладывает первоначальные ценностные ориентиры поведения и восприятия окружающего мира, определяет иерархию межличностных отношений и речевой потенциал представителей женского и мужского пола каждого национально-культурного сообщества. Неудивительно, что современные англоязычные драматурги не могут обойти стороной проблемы семейно-бытовых отношений и выносят темы, затрагивающие семейно-бытовые вопросы, в центр общения персонажей, что позволяет отнести *family* к числу ядерных концептов современного англоязычного драматургического дискурса.

Специалисты, работающие в области когнитивной лингвистики и лингвокультурологии, справедливо относят концепт *family* к числу гиперконцептов: он тесно связан со многими другими концептами, которые в

процессе взаимодействия дополняют и раскрывают содержание друг друга. К ряду таких родственных концептов *family* можно отнести концепты *mother, father, children, marriage, home*. Следует подчеркнуть, что представленность этих концептов в речи персонажей пьес варьируется в зависимости от культурно-национальной принадлежности авторов драматургических произведений и гендерных характеристик персонажей, вербализирующих эти концепты. «Не подлежит сомнению тот факт, что существуют концепты, настолько тесно связанные друг с другом, что сферы их понятий могут пересекаться, конкретизируя и дополняя друг друга. Такие сложные явления уместно называть гиперконцептами в силу их тесных ассоциативных и дифференциальных связей между родственными компонентами» [Кострубина, 2010: 51].

Традиционные патриархальные устои сформировали стереотипное представление о главенстве представителей мужского пола в семейных отношениях, место женщин в которых, в свою очередь, определялось как «подчиненное/зависимое», поскольку исторически только мужская часть населения имела вес на социально-общественном поприще. Однако, получив право на образование, профессиональную деятельность и участие в политической сфере жизни, женская половина общества внесла некоторые корректизы в закрепившиеся патриархальные традиции, что, безусловно, отразилось и на семейных устоях.

Оформление и регулирование коммуникации персонажей в условиях современного англоязычного драматургического дискурса, содержащего активные маркеры концепта *family*, происходит по заложенным в сознании авторов национально-культурным шаблонам, которые складываются из представлений автора о типичном речевом поведении представителей мужского и женского пола в соответствии с их культурной и национальной принадлежностью. Доказательством данного утверждения служат обусловленные социально-культурными параметрами примеры регулирования дискурсивных практик персонажей женского и мужского пола при вербализации концепта *family* в пьесах современных американских, британских, канадских и австралийских авторов.

Концептуальные маркеры *family* в коммуникативном пространстве

персонажей британских пьес, опубликованных в период с 1985 по 2015 гг., нередко отражают конфликт родителей и детей. В большинстве случаев при вербализации концепта *family* коммуникативная цель персонажей-матерей заключается в попытке сглаживания конфликта между ребенком и отцом. Высказывая даже самые нелицеприятные факты о своих детях, женские персонажи в пьесах британских авторов стараются максимально сгладить негативные оценочные факты с целью положительного влияния на восприятие собеседника. Рассмотрим в качестве примера речевое поведение персонажей британской пьесы *Albert Finney Doesn't Live Here Anymore* (Chambers, 1997):

CATH: Don't... I was thinking before - it's the first time we've done anything as a family since... I can't remember the last time... / Кэт: Не ... Я тут подумала, ведь мы впервые сделали что-то вместе, семьей, с тех пор как... я даже не могу ничего вспомнить...

STEVE: I can - when he (INDICATES THE SON) had to go to the cop shop to be cautioned... / СТИВ: А я могу! Помнишь, он (УКАЗЫВАЕТ НА СЫНА) ходил в полицейский участок, чтобы получить предупреждение...

CATH: We should be a family... Today... (Chambers, 1997) / КЭТ: Нам нужно быть семьей... Хотя бы сегодня...

В пьесе описываются сложные отношения родителей с сыном, который отказывается признавать их значимость в своей жизни и не желает участвовать в семейных конфликтах. Незавершенность реплики матери, ее преувеличение, что она не помнит, когда в последний раз собиралась их семья, указывает на ее желание хотя бы на один день забыть о сложностях семейных распреи и побыть настоящей дружной семьей. Высказывание отца содержит ироническое замечание: *when he had to go to the cop shop to be cautioned...*, нацеленное, с одной стороны, на попытку пристыдить сына, а с другой – передающее его неуверенность в исполнимости желания жены.

Речевое поведение матери, старающейся смягчить и сгладить восприятие собеседника о пренебрежительном отношении сына к родителям в пьесе *Mothers Have Nine Lives* (Norland, 1992), формируется благодаря метафорическому

сравнению предпочтений сына к раздельному питанию с его стилем семейного взаимодействия:

MIA: See, when Bobby was little, he hated having his meat touch his vegetables on his plate, and now he's just the same about his real life and his family. Every October, when I go to parent-teacher interviews, I wait for his teacher to look at me blankly and say, "but you can't be Mrs. Peters. Bobby told us he's an orphan." (Norland, 1992: 24) /

Мия: Понимаешь ли, когда Бобби был маленьким, он не переносил, если мясо касалось овощей на его тарелке, а теперь он так же поступает в реальной жизни с семьей. Я хожу на родительские собрания в школе, и жду, когда учитель посмотрит на меня пустым взглядом и скажет мне, что я не могу быть его матерью, ведь он говорит всем, что сирота.

Пример позволяет проследить, каким образом в реплике матери происходит решение двух коммуникативных задач: рассказать собеседнику о взаимоотношениях в семье и оправдать поведение сына, стремящегося провести пограничную линию между своей жизнью и жизнью своих родителей: “*he hated having his meat touch his vegetables on his plate, and now he's just the same about his real life and his family*”.

Речевое поведение персонажей-матерей в пьесах британских авторов маркируется осторожным отношением к чувствам собеседника. В эпизоде пьесы *Small's World* британского драматурга (Chambers, 1997) мать рассказывает своему сыну о неприятном подарке мужа:

LINDA: When your father went – leaving me feeling hopeless and ugly. / Линда: Когда твой отец ушел и оставил меня несчастной и жуткой.

JAMIE: People like you. / Джейми: Ты нравишься людям.

LINDA: Should I tell you the best present he ever got me? / Линда: Стоит ли мне говорить тебе, каким был самый лучший его подарок мне?

JAMIE: I'd rather not know. Forget him. / Джейми: Наверное, не стоит. Забудь о нем.

LINDA: Oh, I have. Apart from the loathing that stays in me every waking moment. / Линда: Да я забыла. Все, кроме той ненависти, что напоминает о себе каждый

божий день.

JAMIE: *Forget him. I've tried! Yeah, he's a fucking horrible fucker but I used to worship him – 'til I understood what the words meant that came out of his mouth and those looks.* / Джейми: Забудь. Я устал! Да, он отвратительный *нечензурная брань, но я боготворил его до тех пор, пока не понял, что его слова и грустные глаза ничего не значат.

Беседа матери с сыном начинается с воспоминаний о том, как муж покинул семью, что подготавливает сына к последующей неприятной информации об отце. Выбор единиц негативной семантической окраски при описании своего положения: “*feeling hopeless and ugly*” свидетельствует о её намерении получить поддержку сына и заслужить его доверие. Неуверенность героини в своем намерении раскрыть сыну правду о родителе подтверждается риторическим вопросом: “*Should I tell you the best present he ever got me?*”. Сын неоднократно дает понять матери, что не желает обсуждать отца, но та продолжает развивать эту тему.

Как показывают наши наблюдения, композиционная структура диалогов между матерью и сыном в пьесах британских драматургов маркируется попытками мужских персонажей избежать разговора на темы, связанные с семьей. В одном из диалогов упомянутой пьесы *Albert Finney Doesn't Live Here Anymore* (Chambers, 1997) мать продолжает выстраивать речевую тактику, ориентированную на сохранение теплых отношений в семье:

CATH: I'd listen at the door to his stories. / Кэт: Я слушала его истории у двери.
LUD: What stories? I can't remember stories. / Луд: Какие еще истории? Не помню ничего.

CATH: And I was like a kid next door, peepin' through the fence, wantin' to join in. / Кэт: Я была похожа на соседского ребенка, который подглядывает через забор и желает стать частью разговора.

LUD: 'e told me stories alright – everyone's full of stories. You want to get a fire goin' 'ere - it's freezin'. / Луд: А, ну да, папа рассказывал мне истории. Кто их не знает? Не хочешь разжечь камин? Холодно!

CATH: I wish we could sort it all out. / Кэт: Жаль, что я не могу ничего уладить.

CATH: Not this - us - be a proper family. / Кэт: Да я не о производстве, я – о нас!

Хотелось бы быть настоящей семьей.

Диалог открывается воспоминаниями матери о том, как ее муж рассказывал сыну истории, а она слушала их, как ребенок, подглядывающий в дверную щель за ходом событий, готовая в любую минуту присоединиться к этому диалогу. Однако сын выражает нежелание продолжать беседу и делает вид, что ничего подобного не помнит: “*What stories? I can't remember stories*”. Риторический вопрос и собственный ответ на него позволяют догадаться, что сын не намерен следовать в направлении, заданном материнской речевой траекторией. Она, не замечая слов сына, продолжает настаивать на своем, пытаясь вызвать в нем сочувствие, сравнивая себя с ребенком. Дистанцируясь от слов сына, мать пытается игнорировать хаотические сигналы своего собеседника, но ее тактика оказывается неуспешной, что доказывают многоократные попытки сына сменить тему разговора, который в конце концов по его инициативе совсем заканчивается.

Сопротивление развитию беседы о семейных взаимоотношениях характерно для речевых установок сына в пьесе *God helps us* (Kehoe, 2014), в которой автор моделирует семейно-бытовой диалог между родительницей и ее ребенком:

REBECCA: We just need to stick together, OK? I just can't have you walk out the door right now. I can't do all this alone. / РЕБЕККА: Главное – держаться вместе, да? Я не выдержу, если ты решишь уйти прямо сейчас. Я одна не справлюсь.

ISIAH: You're not alone. I just – I just don't get it. Why are you consumed with this burning need to have god tell you you matter? You matter to me. Doesn't that matter? / АЙЗЕЙ: Ты не одна. Я просто... просто не могу понять, отчего ты так горячо веришь, что Богу есть до тебя дело? Ты нужна мне, разве этого недостаточно?

REBECCA: Of course it does. We just need god's help more than ever right now – to keep us together, be a family. OK? / РЕБЕККА: Ну конечно, достаточно. Просто Божья помощь нам сейчас очень необходима, чтобы мы смогли остаться вместе, быть семьей. Согласен?

REBECCA: Promise me we'll do that: stick together. Be a family / РЕБЕККА: Обещай, что будем вместе. Мы – семья!

В рамках современного британского драматургического дискурса регулирование речевых взаимодействий между персонажами «мать – отец – сын» в большинстве случаев осуществляется в условиях зависимого и подчиненного положения женских персонажей. Принимая во внимание тот факт, что британские драматурги создают пьесы, в сюжетных линиях которых статус собеседника в лице матери в рамках семейно-бытового общения кажется менее престижным по сравнению с отцовским, можно предположить, что авторы рассмотренных пьес руководствовались стереотипными, основанными на патриархальных устоях представлениями о семейных отношениях. В следующем примере из пьесы *Simon Trout* (Lewis, 2015) описывается конфликтная ситуация, в которой муж критикует жену в присутствии сына:

MUM: How's your sausage, David? / МАМА: Ну как тебе колбаски, Дэвид?

DAD: Is that what it is? / ПАПА: Вон, оказывается, что это!

DAD: It's just that I thought I was eating a dog turd. Mind you, it's tastier than that cottage pie last night. There were bricks and tiles in that! / ПАПА: Да так, мне просто показалось, что я ем собачье дермо. Но хочу заметить, что это блюдо лучше вчерашнего пирога с кирпичом и строительным кафелем внутри.

MUM: How dare you? Sitting there like some Lord of the Manor. I am so tired of caring for you: cooking, fetching and carrying, and what do you do? You're not even funny - a joke- and trick-seller with no sense of humour / МАМА: Как ты смеешь? Расселся здесь, как король, пока я обхаживаю тебя: готовлю, подаю, заботюсь, а что ты? Думаешь, ты такой смешной? Да ты смешон, как старый шутник, у которого никогда не было ни капли чувства юмора!

TERRY: Mum's right there, Dad - you are very dull, but Mum, you're not so hot yourself: this sausage isn't burnt – it's carbonised! Just like everything else you ever cook. I bet you could burn Cornflakes. / ТЕРРИ: Ты с мамой не поспоришь, пап. Шутки у тебя скучные! Но, мам, ты тоже далеко не такая красотка. Колбаски не просто сгорели, они окаменели. Впрочем, как и все остальное, что ты когда-либо

готовила. Сто процентов, ты и хлопья сможешь испортить.

DAD: *You know when you bought that new dress, and I said I liked it? You looked like a frump – there, I said it – a frump!* / ПАПА: Знаешь, то новое платье, что ты купила, а я сказал, что мне нравится? Ты выглядишь в нем, как старуха! Вот, сказал – старуха!

TERRY: *Dad's right, Mum - you do look like a sack of squashed tomatoes in it.* /

ТЕРРИ: Папа прав, мам, ты правда похожа на мешок смятых томатов в нем.

DAD: *No need for you to chip in, you lazy slob! I am still waiting with bated breath – as only the mortgage-payer may wait: to find out why you really didn't go to the Job Centre today?* / ПАПА: Ты, тебя никто не просил лезть, ленивый сопляк! Я все еще жду, затаив дыхание, как ждут ипотечные плательщики последнего дня выплат, настоящую причину, почему ты сегодня так и не дошел до центра занятости.

Конфликтная перепалка между супругами начинается с критики кулинарных навыков жены: “*It's just that I thought I was eating a dog turd. Mind you, it's tastier than that cottage pie last night. There were bricks and tiles in that*” ; перерастающие в конфликт замечания затрагивают внешний вид жены: “*You know when you bought that new dress, and I said you liked it? ... You looked like a frump – there, I said it – a frump!*”, а впоследствии супруг косвенно признается в том, что давно не любит жену. В развитии конфликта между персонажами участвует сын, в речевом поведении которого прослеживается стремление поддержать отца в его перепалке с матерью, что пресекается главой семейства, который в раздражении переключается на критику сына. Речевое поведение женщины в данном эпизоде полностью подчиняется воздействию речевой тактики мужчин, что усугубляет ее положение в ходе коммуникации, с одной стороны, а с другой – провоцирует развитие конфликта, что подтверждается ответной критикой в адрес мужа: “*How dare you? Sitting there like some Lord of the Manor. I am so tired of caring for you: cooking, fetching and carrying, and what do you do? You're not even funny - a joke- and trick-seller with no sense of humour*”. Однако в процессе развития ситуации обнаруживается, что мать оказывается неспособной противостоять нападкам членов семьи, поэтому она резко переключается на

проблемы с сыном, стараясь привлечь внимание мужа к их решению.

Авторы современных американских драматургических произведений, напротив, наделяют речевое поведение женских персонажей уверенностью и способностью достойно противостоять речевым нападкам собеседников противоположного пола в рамках конфликтных ситуаций в процессе семейно-бытового общения. В пьесе *Wishing Well* (Klein, 2006) поднимается вопрос сложных взаимоотношений старшей дочери с матерью, больше привязанной к младшей. Главная задача автора драматургического произведения – отразить в речи персонажей непростые взаимоотношения женщин семейства, главой которого выступает мать:

MRS CAUTHEN: I didn't ask you here to fight, Callie. / МИССИС КОТЕН: Келли, я пригласила тебя к себе не для ссор.

CALLIE: Then I'm at a loss. Who are you and what have you done with my mother? КЕЛЛИ: В этом случае кто Вы и что сделали с моей матерью? / Ничего не понимаю!

MRS CAUTHEN: Don't mess with me, girl. I know you're my daughter, but I won't take it from you. / МИССИС КОТЕН: Не выводи меня из себя. Ты, конечно, мне дочь, но я не потерплю такого от тебя.

CALLIE: Fine. / КЕЛЛИ: Ладно.

Строгая реакция матери: «*Don't mess with me, girl*» на ироничное замечание дочери: «*Then I'm at a loss. Who are you and what have you done with my mother?*» усмиряет ее, позволяя предположить, что в данном отрывке убедительное преимущество в споре остается за матерью.

Послушание дочерей при речевом взаимодействии с матерями – распространенный маркер речевого портрета американских женщин в современном драматургическом дискурсе в сценах семейно-бытового общения. В пьесе *Alex* (Johnson, 2014) дочь послушно исполняет указания матери:

NEBULA Mom! I handled it. \ НИБУЛА: Мам! Я справлюсь.

DANA Whatever. Just go to sleep. \ ДАНА: Как знаешь, только иди уже спать.

DANA Because you're so high you an't stand up straight and now I'm bitching at you. /

ДАНА: Нет, потому что ты пьяная и еле стоишь на ногах, а теперь я зла на тебя!

NEBULA Fine. Good night / НИБУЛА: Ну ладно. Я иду спать.

Несмотря на попытку дочери доказать свою способность справляться с неприятностями самостоятельно: “*I handled it*”, рекомендация старшей женщины в семье дочери отправляться спать принимается той без каких-либо возражений.

Материнская настойчивость в достижении поставленных целей и продвижении своей позиции при речевом взаимодействии позволяет отметить, что авторы американских пьес, в отличие от авторов британских пьес, руководствуются представлением о способности женщин отстаивать свои интересы в рамках семейно-бытового общения. Также в американских пьесах, в отличие от британских, проблемы отцов и детей чаще реализуются в диалогах родителей с дочерями, а не сыновьями, что демонстрирует стремление драматургов разных национально-культурных сообществ структурировать сюжетную линию, затрагивающую проблемы отцов и детей, ориентируясь на гендерные характеристики коммуникантов. Персонажи-матери в пьесах современных американских драматургов не скрывают от собеседника свои настоящие отношения с детьми, открыто и прямолинейно рассказывают о существующих проблемах и разногласиях.

В репликах женских персонажей в британских пьесах часто идеализируется образ отца, а статус матери приижается или остается за рамками коммуникативной схемы, предложенной драматургом. В качестве примера рассмотрим фрагмент монолога главной героини пьесы *Shyllag* (Gallagher, 1993): *VOICE OF SHYLLAG: I have parents rich and strange. He's rich. She's strange. Mothers! Who needs them? I learn a lot from Dad. He's taking me to Blackpool – and other places. That's the kind my Dad is. He says I bring him luck. Pearl, you're my light. My lucky strike. Dad, I'm coming, I'm coming / ГОЛОС ШИЛЛАГА: У меня богатые и странные родители. Ну, то есть он богатый. Она – странная. Матери! Кому они нужны? Я многому научилась у папы. Он возил меня в Блэкпул и другие места. Такой мой папа. Он говорит, что я приношу ему удачу. Перл, ты мой*

свет. Мой счастливый ход. Папа, я иду, я иду.

В драматургических произведениях американских авторов мужские персонажи идеализируют образ матери и фокусируются на вопросе воспитания дочерей, что ярко демонстрируется в реплике сына из пьесы *Arrow to the heart* (Havis, 2010), который с гордостью перечисляет достоинства своей матери: *SON: My Mom reads more books than anyone I know and she's storing all that data inside her little head / СЫН: Моя мама читает больше книг, чем кто-либо, кого я знаю, и она хранит все эти данные в своей маленькой головке.* Моделирование коммуникативных актов персонажей по схеме «отец – ребенок» в американских пьесах обычно включает коммуникативные сбои отцовских речевых тактик. Драматургическое произведение *Arrow To The Heart* (Allan Havis 2010) посвящено весьма реалистическому изображению событий в семье, которой приходится пройти через болезнь мамы/жены, а впоследствии пережить ее смерть. В следующем примере отец переживает отчаяние после смерти жены, пытаясь уговорить сына приехать на похороны матери:

DAD: No problem about the money, Nate. I'll buy the damn tickets for you. / ПАПА: Не в деньгах дело, Нейт. Я куплю тебе чертовы билеты.

SON: Okay. / СЫН: Хорошо.

DAD: You don't believe me? / ПАПА: Ты мне не веришь?

SON: I do, Dad. I do. Chill out. I'll stay by the phone. / СЫН: Да, пап, верю. Расслабься. Я буду всегда у телефона.

DAD: Nate, your mother died last night. Why are you so goddamn dumb? / ПАПА: Нейт, твоя мама умерла прошлой ночью. Почему ты такой тупица?

Раздражительность отца в данном случае передается автором посредством грубой лексики *goddamn dumb*, которая сохраняется на протяжении всего диалога как маркер бессилия отца в беседе с сыном, холодно и безразлично реагирующего на новость о смерти матери. Данный эпизод может служить примером неубедительной роли мужчины в качестве главы семейства в контексте американского типа общения.

Коммуникативный сбой взаимодействия отца с дочерью можно наблюдать в

пьесе *Sally's Gone, She Left Her Name* (Davis, 2010), когда отец пытается выведать причину бессонницы своей дочери:

HENRY: You can't sleep? / ГЕНРИ: Тебе не спится?

SALLY: No. СЭЛЛИ: Да.

HENRY: How come? / ГЕНРИ: Как так?

SALLY: Just can't. / СЭЛЛИ: Просто не могу.

HENRY: Okay. Is there something we could talk about? Would you like to stay down here and talk? / ГЕНРИ: Бывает. Хочешь поговорить? Можем остаться внизу и поговорить.

SALLY: I don't know. / СЭЛЛИ: Не знаю.

HENRY: Come on. Would it help if we just sat and talked? / ГЕНРИ: Давай. Разве нам не пойдет на пользу просто посидеть и поговорить?

На протяжении беседы отец стремится решить свою задачу, выстраивая общение с дочерью таким образом, чтобы ей было легче откровенно рассказать ему о своих переживаниях. В первую очередь он уговаривает дочь просто поговорить с ним, когда же она поддается его уговорам, он, понимая, что тактика построения беседы наводящими вопросами успешна, продолжает выстраивать свою речевую партию в заданном направлении: *How come?; What's the matter with thinking about Bruce?; Okay. You think about Mom?* Однако ответы дочери часто носят отрицательный или уклончивый характер: *I don't have to think about Bruce; What about Mom?* В итоге отец так и не получает удовлетворяющего его ответа от дочери, которая становится инициатором прекращения беседы: *It's everything, Dad, I told you. I'm sorry.*

Проанализированные примеры семейно-бытового взаимодействия персонажей американских и британских пьес иллюстрируют различные модели построения речевого взаимодействия персонажей. Женский речевой портрет в произведениях британских авторов в условиях семейно-бытового общения маркируется стремлением матерей обойти «острые углы» в общении с мужчинами, сопровождается трудностями, возникающими в процессе достижения коммуникативной цели, и приводит речевую стратегию матерей к позиции

проигравшего/подавленного, в то время как речь американских женщин в аналогичных коммуникативных ситуациях отличается успешным завершением поставленных задач.

Диалоги семейно-бытового характера в пьесах современных австралийских драматургов обычно выстраиваются в пользу благоприятного для женских персонажей результата. Рассмотрим диалоги из пьесы *Barbecue* (Peebles, 1997). По сюжету семья устраивает вечеринку в честь знакомства с новыми соседями и обсуждает предстоящее мероприятие. Жена выражает свою обеспокоенность, что соседи могут проигнорировать их приглашение, поэтому она стремится организовать свой диалог с мужем таким образом, чтобы получить от мужа опровержение своих неприятных предположений:

CONNIE: We'll look right dicks if no one turns up. / КОННИ: Мы будем выглядеть идиотами, если никто не появится.

COL: They'll turn up all right. Never known an Aussi yet to pass up a free feed. / КОЛ: Все хорошо, они появятся. Никогда не встречал австралийца, который отказался бы от бесплатного обеда.

COL: If they don't come, they can shove it up their arse, Connie. They don't pay our rent! At least we own this shack outright. I'd bet most of them have mortgages bigger than God's underpants. They should call this place Bake Bean Bay ... not Grand Bay!

*КОЛ: Если они не придут, они могут засунуть это себе в *нецензурная лексика, Конни. Они не платят за квартиру! По крайней мере, эта лачуга принадлежит нам. Готов поспорить, у большинства из них ипотеки больше, чем трусы у Бога. Они должны называть это место Бейк-Бин-Бэй, а не Гранд-Бэй!*

CONNIE: I know, Col. I just worry a bit. I see the way a few of 'em look when we drive into the street. / КОННИ: Я знаю, Кол. Я просто немного волнуюсь. Я вижу, как выглядят некоторые из них, когда мы выезжаем на улицу.

COL: They're just jealous, that's all. Don't worry about it, Con! It'll be all right. Now, where are the girls? These sausages are just about done. / КОЛ: Они просто завидуют, вот и все. Не беспокойся об этом, Кон! Все будет хорошо. А где девчонки? Эти колбаски почти готовы.

В диалоге наблюдаются неоднократные попытки мужа уверить жену, что нет серьезных причин для беспокойства: *They'll turn up all right. Never known an Aussi yet to pass up a free feed*”, “If they don't come, they can shove it up their arse, Connie”. Он всячески старается приободрить жену, но, когда заканчиваются доводы, переводит тему разговора на детей и еду: “*Now, where are the girls? These sausages are just about done*”.

Далее по сюжету пьесы отец разговаривает с дочерью, которая пытается выведать подробности о новых соседях, провоцируя отца на то, чтобы он поделился известными ему фактами из жизни новых знакомых:

COL: Don't you start on me Possum. Your Mother's just given me curry about not fitting in here. We're as good as any of these Grand Bay would-be's and don't you forget it! / КОЛ: Не начинай, опоссум. Твоя мама только что выговаривала мне, что мы не вписываемся. Мы так же хороши, как и любой из этих резидентов Гранд-Бэй, не забывайте об этом!

KRYSTAL: That's only your opinion, Dad. / КРИСТАЛЛ: Это только твое мнение, пап.

COL: Only my opinion? Says who? / КОЛ: Только мое мнение? Кто говорит?

KRYSTAL: Marion said that we don't fit. She said we're 'new money' and new money doesn't count in Grand Bay. / КРИСТАЛЛ: Марион сказала, что мы не вписываемся. Она сказала, что мы «новые деньги», и новые деньги ничего не значат в Гранд-Бэй.

*COL: Any money counts anywhere in the world, Bubby. If that snooty bitch tries that one again, just ask her how her old man managed to lose his wife's family fortune in one generation? / КОЛ: Любые деньги имеют значение в любой точке мира, детка. Если эта задиристая *нецензурная лексика скажет это снова, просто спроси ее, как ее старику удалось потерять семейное состояние своей жены?*

В беседе с дочерью отец, ссылаясь на неуместное беспокойство супруги по поводу визита гостей, опять пытается сменить ход разговора, однако дочь упрямо продолжает развивать тему беседы, подзадоривая отца и вовлекая его в диалог.

Моделирование семейно-бытового общения в произведениях современных

канадских драматургов позволяет судить о речевом доминировании мужских персонажей в коммуникативных ситуациях, когда диалог партнеров затрагивает вопросы семейных взаимоотношений. Яркое подтверждение этому можно обнаружить во фрагменте беседы мужа и жены из пьесы *Next Year's Man of Steel* (Belke, 2012): *SIMON: I told you to wait. / САЙМОН: Я сказал тебе подождать. RAMONA: I did. I stood outside under an awning. But the wind kept blowing the rain around and I was getting wet and... And I was worried when you didn't show up. / РАМОНА: (Саймону) Так и было. Я ждала снаружи. Но ты не возвращался. Стояла под навесом, но ветер продолжал дуть, сильный дождь, я промокла и... И я волновалась – тебя все не было. RAMONA: I'm sorry. It was just... РАМОНА: Извини. Просто...*

Диалог строится на многократных извинениях жены (Ramona) перед мужем: *I was waiting outside. But you didn't show up. RAMONA. And I was worried when you didn't show up. I'm sorry. It was just.* Реплики женских персонажей в пьесах современных канадских авторов моделируются в условиях реализации комиссивной стратегии, базирующейся на извинениях.

Как показали наши наблюдения, национально-культурное оформление концепта *family* в речи героев англоязычных пьес характеризуется актуализацией концептов *father* и *son* в рамках британского драматургического дискурса (75% от количества исследованных диалогов); концепты *mother* и *son* – в канадском драматургическом дискурсе (65%); концепты *mother* и *daughter* – в американском и австралийском драматургическом дискурсе – 72% и 67% соответственно. Помимо количественной маркировки активных лексических единиц концепта *family*, в речи персонажей также прослеживается эмоциональная маркировка понятий *father* и *mother*, обусловленная гендерными и национально-культурными характеристиками говорящего. В отличие от реплик персонажей британских драматургических произведений, в австралийском и канадском драматургическом дискурсе реплики, вербализирующие единицу *mother*, содержат положительную коннотацию, а эмоционально-экспрессивное содержание таких реплик указывает на тенденцию драматургов изображать

близкие отношения матерей с детьми. Например, в пьесе *Percy and Rose* (George, 1987) происходит намеренная гиперболизация семейных отношений, демонстрирующих близость матери и сына:

ROSE: But darling, I insist, and little Margot is obviously a perfect match for you. I worry about you, my boy, you should be married. A mother cannot be a wife as well. You should be married, then perhaps you would not have these strange sexual tastes, your blue roses. I'm sure a little wife would satisfy you. Besides I cannot live forever. /

РОУЗ: Но, дорогой, я настаиваю, что крошка Марго, очевидно, идеально тебе подходит. Я беспокоюсь о тебе, мой мальчик, ты должен жениться. Мать не может заменить жену. Вы должны быть женаты, тогда, возможно, у тебя не будет этих странных сексуальных вкусов, твоих голубых роз. Я уверена, что тебе понравится маленькая женушка. К тому же я не могу жить вечно.

PERCY: But I could not live without you. You are everything to me. A wife!!! I am not the sort of man who could have a wife! I am afraid of being married. Afraid that my vital energy would be dissipated, made to conform to normal standards. I am too democratic to get married. /

ПЕРСИ: Но я не могу жить без тебя. Ты для меня – все! Жена!!!

Я не из тех, кто может иметь жену! Я боюсь жениться. Боюсь, что моя жизненная энергия будет растрата и приведена в соответствие с обычными стандартами. Я слишком демократичен, чтобы жениться.

В диалоге отчётливо передается озабоченность матери дальнейшей судьбой сына, которого она убеждает в необходимости жениться на знакомой девушке, поскольку она, по словам матери: *a perfect match*, мать старательно акцентирует внимание сына на том, что никакая мать не может заменить сыну жену: *A mother cannot be a wife as well*.

Привязанность сына и его нежелание расставаться с матерью обыгрываются автором гиперболизированной метафорой: *But I could not live without you. You are everything to me. A wife!!!*

Сожаление, что матери нет рядом, и неспособность дочери жить отдельно моделируется в диалогах пьесы *Magpie* (Koller, 2001). В следующем примере дочь жалеет, что мамы нет рядом: *I wish you were here*, таким образом она пытается убедить мать, которая считает, что никто, даже муж, не будет знать, что лучше

для ее дочери: *MAGPIE: Mom? / МЭГПАЙ: Мама?* *MAGPIE: I wish you were here. / МЭГПАЙ: Я бы хотела, чтобы ты была со мной.*

Речевое поведение детей в пьесах канадских и австралийских авторов отличается проявлением жалости по отношению к матерям и их неблагоприятному семейному положению. В примере пьесы *Dags* австралийского автора (Oswald, 1987) героиня-подросток сочувствует своей маме, которая, по ее мнению, не виновата, что их семья далека от идеала: *GILLIAN: I'm going! I guess I'd better introduce the rest of my wonderful family. Mum. Poor old Mum. It's not her fault I'm such a hopeless case. She sighs a lot and looks worried. She's a very tired person basically. I would be too if I worked as hard as she does and had to be married to Dad. I used to try to talk over my problems with Mum. / ГИЛЛИАН: Я иду! Думаю, мне лучше представить вам остальных членов моей замечательной семьи. Мама. Бедная старая мамочка. Это не ее вина, что я – такой безнадежный случай. Она много вздыхает и выглядит обеспокоенной. По сути, она очень усталый человек. Я была бы такой же, если бы работала так же усердно, как она, и была бы замужем за таким, как папа. Я пыталась обсудить свои проблемы с мамой.*

В репликах персонажей мужского пола канадских драматургов наблюдается схожая картина речевого поведения в условиях вербализации единицы *mother*. Например, в пьесе *Metastasis* (Pengilly, 1995) сын критикует поступок отца и сочувствует пострадавшей от действий главы семейства матери: *SEBASTION: My father, the Country Doctor, loves cello. He even owns one. Inherited it. Can't play it. Won't. Poor bastard: he's gone off his rocker you know. He took his gun and he's living in a hotel room down by the tracks. Before I came over here I looked for it...the gun I mean...and when I asked my mother where it was she burst into tears. My father, the Country Doctor, isn't worthy of her tears. Poor sad thing. / СЕБАСТИОН: Мой отец, деревенский врач, любит виолончель. У него даже есть одна. Унаследовал ее. Правда, не может играть. Бедный ублюдок, ты же знаешь, он сошел с ума. Он взял пистолет и живет теперь в гостиничном номере у железнодорожных путей. Прежде чем приехать сюда, я искал его ... пистолет, я имею в виду ... и когда я спросил маму, где он, она расплакалась. Мой отец,*

деревенский врач, недостоин ее слез. Бедная грустная матушка.

В процессе исследования маркеров гендерного речевого поведения героев английских драматургических произведений были выявлены лингвокультурные особенности моделирования речевого взаимодействия в условиях семейно-бытового общения. Расхождения моделей речевого взаимодействия персонажей разных полов в ходе вербализации концепта *family* в пьесах британских, американских, канадских и австралийских авторов объясняется национально-культурными расхождениями в представлениях об организации семейных отношений. В условиях доминирования семейно-бытовой тематики во всех четырех вариантах английского языка, каждый из вариантов обладает своей спецификой, которая наиболее очевидно обнаруживается в сфере проявления инициативы семейно-бытового общения. Процентное соотношение распределения инициативы обсуждения семейно-бытовых вопросов в пьесах современных англоязычных авторов представлено в следующей Таблице № 2.

Таблица №2

Инициаторы диалогов на семейно-бытовые темы

Пьесы американских авторов				Пьесы канадских авторов			
1985 – 2000 гг.		2000-2015 гг.		1985 – 2000 гг.		2000-2015 гг.	
м	ж	м	ж	м	ж	м	ж
45%	55%	72%	28%	33%	67%	58%	42%
Пьесы британских авторов				Пьесы австралийских авторов			
1985 – 2000 гг.		2000-2015 гг.		1985 – 2000 гг.		2000-2015 гг.	
м	ж	м	ж	м	ж	м	ж
21%	79%	39%	61%	42%	58%	49%	51%

Наиболее очевидные изменения обнаруживаются в речевом поведении персонажей в пьесах американских и канадских драматургов. В начале XXI столетия инициатива обсуждения семейно-бытовых вопросов переходит к мужским персонажам. В начале тысячелетия речевые портреты отцов и мужей в американских и канадских пьесах маркируются стремлением возобновить семейные традиции, проводить больше времени в кругу близких. Персонажи

женского пола, напротив, вербализируют свое нежелание создавать семью, становиться матерями. Смещение социальных интересов представителей разных гендеров обнаруживается и в британском, и австралийском вариантах, но в меньшей степени. Женские персонажи сохраняют позицию инициатора разговоров на семейно-бытовые темы на протяжении всего рассматриваемого периода и стремятся сохранить теплые семейные отношения между членами семьи. Однако, несмотря на обнаруженную стабильность речевой инициативы героинь британских и австралийских пьес развивать темы семейно-бытового характера, в период с 2000 по 2015 гг. во всех вариантах пьес отмечается постепенное смещение интересов мужчин в сторону разрешения семейных вопросов, в то время как героини пьес все чаще уклоняются от обсуждения домашних проблем, фокусируя внимание на карьере, финансовой и общественной деятельности. Данное утверждение более подробно раскрыто в последующих разделах текущего исследования.

3.3. Концепт *home* в современном английском драматургическом дискурсе

Динамика характера семейно-бытового общения персонажей в современных английских драматургических произведениях прослеживается в условиях вербализации концепта *home*. Перцептивно-когнитивный окрас концепта *home* в речевом поведении персонажей свидетельствует о постепенном изменении статуса коммуникантов мужского и женского пола в процессе семейно-бытового общения, поскольку та роль, которую индивид исполняет в быту, отражается на представлениях человека о понятии *дом*, относящемся к одним из важнейших пространственных параметров существования человека. В первую очередь многие лингвисты и культурологи отмечают существующее в англоязычном обществе представление о доме как о крепости, о чем свидетельствует известное английское выражение: *home is my castle/мой дом – моя крепость* (www.native-english.ru).

Анализ речевого поведения персонажей в пьесах современных англоязычных авторов подтверждает факт существующей в англоязычной

культуре традиции не вторгаться в границы чужого дома и семейных дел. Эти границы в речевых практиках персонажей мужского и женского пола проанализированных пьес современных британских, американских, канадских и австралийских авторов отличаются разными параметрами. Например, в речевом поведении персонажей мужского пола в произведениях современных британских драматургов концептуальное единство *дом/семья* – место, где остаются и хранятся все секреты и тайны, причем личное пространство человека в английском языке обозначается лексической единицей *privacy* (dictionary.cambridge.org), в рамках смыслового содержания которой присутствует компонент «конфиденциальность». Иллюстративным материалом послужит отрывок диалога из британской пьесы *Second Sight* (Eldridge, 2007), в которой персонажи-подростки мужского и женского пола обмениваются информацией о традициях и устройстве быта своих семей:

JONATHAN: It's a... a family thing. / ДЖОНАТАН: Это ... семейное дело.

LAURA: Oh, one of those. Does your family have some special rite of passage? Is that it? When a boy turns twelve, they send him into the forest all alone / ЛОРА: А, вот ты про что. Есть ли у вашей семьи особый обряд посвящения? Про то, когда мальчику исполняется двенадцать, его отправляют в лес совсем одного.

JONATHAN: And then what? / ДЖОНАТАН: И что потом?

LAURA: I don't know. There was a commercial and I changed channels. Probably has to kill something, or eat something horrible that makes him throw up and have a vision. Or he gets voted out of the tribe.... / ЛОРА: Не знаю. Был рекламный ролик, и я сменила канал. Вероятно, ему пришлось убить или съесть что-то ужасное, от чего его вырвало, и ему приснилось видение. Или его выгоняют из племени.

LAURA: What is it, really? My family doesn't have any traditions. We just follow my dad's transfers around the country. You can tell me. I won't tell anyone, I promise. (pause) I can't. I don't know anyone. / ЛОРА: Тогда что это на самом деле? В моей семье нет традиций. Мы просто следуем за переездами моего отца по стране. Ты можешь мне рассказать. Я никому не скажу, обещаю. (пауза) Я и не смогу. Я никого не знаю.

LAURA: Don't wanna wait. This is good. "Why wouldn't the parents of a thirteen-year-old boy want him to have a birthday party?" "What could such people be like?" "What could this boy have done to deserve such a fate?" / ЛОРА: Не хочу ждать! Слишком интересно! Почему родители тринадцатилетнего мальчика не хотят, чтобы у него был день рождения? Что это за люди такие? Что мог натворить мальчик, чтобы заслужить такую участь?

JONATHAN: Maybe there isn't a story. / ДЖОНАТАН: Да, может, и нет никакой истории.

LAURA: There's always a story. Sometimes you just have to make it up. Come on, tell me. / ЛОРА: Всегда есть какая-нибудь история. Иногда следует выдумывать историю. Давай, рассказывай.

JONATHAN: I'm not supposed to talk about it outside the family. That's what my mom and gramma say. They act like it's a big secret. / ДЖОНАТАН: Я не должен говорить об этом вне семьи. Так говорят мама и бабушка. Они ведут себя так, будто это большой секрет.

Девушка уговаривает своего товарища рассказать ей об обычаях его семьи, объясняя свой интерес отсутствием семейных традиций в ее окружении: *My family doesn't have any traditions. We just follow my dad's transfers around the country.* В своей реплике девушка, пытаясь завоевать доверие собеседника, намеренно иронизирует, что все традиции ее семьи сводятся к переездам отца по стране. Ее настойчивость приводит собеседника в некоторое замешательство, которое обнаруживается в его последующей реплике: *Maybe there isn't a story* и подкрепляется модальным словом *maybe*. Позже парень ссылается на своих маму и бабушку, которые убедили его не выносить тайны за пределы семьи. В процессе оформления драматургического диалога автор наделил девушку присущим женщинам любопытством к семейным традициям и тайнам других людей, в то время как коммуникативным намерением молодого человека является уход от прямых ответов на вопросы семейно-бытового характера. Девушка настойчиво хочет выведать подробности у собеседника, что свидетельствует о её

целеустремленности и стремлении разведать секреты, которые хранятся в стенах чужого дома/семьи.

В речевом поведении мужских персонажей, в отличие от женских, в пьесах британских драматургов прослеживается позиция: осуждаемое или постыдное поведение должно оставаться за закрытой дверью и не порочить облик всей семьи: *STEVE: Christ - what d'you have to go an' do that for? It's bad enough we know we can't handle our own son. That he hates us that much he'll trash our own home. I can't wait to see it, spread all over the free rag they shove through every door in the street. Anyway, it might not've been him. / СТИВ: Господи, зачем тебе это? Достаточно плохо уже то, что мы знаем, что не можем справиться с собственным сыном. Что он ненавидит нас так сильно, что готов уничтожить наш собственный дом. Не могу дождаться, когда эти новости появятся на объявлениях, которые вывешиваю на каждую дверь на улице. В любом случае, это мог быть и не он.*

Коммуникативные сюжеты семейно-бытового характера в современных драматургических произведениях британских авторов в период с 2000 по 2015 гг. строятся на стремлении женщин отвоевать личное пространство в доме у мужчины, который, в свою очередь, максимально защищает свое право на лидерство в семье. Наиболее очевидно подобное поведение прослеживается в диалогах матерей и сыновей. В следующем примере из пьесы *Small's World* (Chambers, 2009) проживающие вместе сын и мать оказываются в неловком положении, нарушив границы личного пространства друг друга: *LINDA: I come home – with a nice take-away for us. And I find my only son dressed up like a... And you say, "Just go"! Just go! It's my house. My home. / ЛИНДА: Я прихожу домой с хорошим угощением для нас. И я обнаруживаю своего единственного сына, одетого как... А ты говоришь: «Просто уходи»! Просто уходи! Это мой дом. Мой дом.* Конфликт персонажей строится на желании матери доказать сыну правомерность обладания своим личным пространством в доме, где они оба живут.

В дальнейшем стремление британских женских персонажей сохранить право на личное пространство приводит к нежеланию жить с мужчиной под

одной крышей, что прочитывается в следующем высказывании женского персонажа из пьесы *A One Act About Murder* (Baker, 2017): *MAUREEN: I've lived alone for nineteen years. Why would I want to change that? Having to worry about where you are or if you're home for tea.* / МОРИН: Я прожила одна девятнадцать лет. Зачем мне это менять? Придется беспокоиться о том, где ты находишься, успеешь ли домой на чай. *BEN: Would you worry?* / БЕН: Ты бы волновалась? *MAUREEN: Of course I'd worry. When you're a mother you never stop worrying.* / МОРИН: Конечно, я бы волновалась! Когда ты мать, ты никогда не перестаешь волноваться.

Заложенное в сознании британцев чувство «сакральной природы» личного пространства/дома дополняет смысловое содержание единицы *home* такими компонентами как таинство, секретность. В сознании британских мужчин любое глупое и неуместное поведение должно оставаться в стенах дома, а не выноситься за его пределы. Реплики мужских персонажей современных британских пьес в полной мере подтверждают данное наблюдение. В следующем эпизоде молодой мужчина выпил лишнего в баре, начал приставать к посетителям бара, а потом был силой выставлен из него. Проанализируем его последующую реплику:

EDMUND: Easier... easier... definitely. Still a little sore. Plenty of rest needed. Another reason to slow down... take it easy - physically of course... get back to my magnum opus. Back to normality. The Dong - his legs won't go akimbo. But now he's just returned from a place called limbo, and he said, 'From this day hence, I shall stay at home with my nonsense.' / ЭДМУНД: Легче ... легче ... определенно. Все еще немного болит. Потребуется побольше отдыха. Еще одна причина, чтобы притормозить ... расслабиться – физически, конечно ... вернуться к моему великому произведению. Вернуться к нормальному состоянию. Донг – его ноги не согнуть. Но теперь он только что вернулся от Бога и сказал: «С этого дня я буду придерживать язык за зубами». Придя в себя, мужчина сожалеет о содеянном, осознает, что ему пора притормозить с выпивкой, отдохнуть и постараться не выносить свой бред за пределы дома / *I shall stay at home with my nonsense.*, что в

данном контексте на русский язык переводится фразой «держать язык за зубами».

Привычное американцам небрежное отношение к делам даже самых близких членов семьи высмеивается в пьесе *The House Of Correction* современного американского автора Norman Lock, опубликованной в 1988 году. По сюжету в дом к семейной паре случайно попадает мужчина, который представляется им как «старый друг семьи», и остается у них на несколько дней. Супруги не знают мужчину, но верят словам гостя и не желают углубляться в подробности его прошлого, до самого конца пьесы они убеждены, что незнакомец – друг детства одного из них:

STEVE: Did I ever say I knew either one of you? / СТИВ: Я когда-нибудь говорил, что знаю кого-то из вас?

CARL: No, at least not to me, but you were on the sofa together when I got home. She introduced you as...as if you were a long lost friend. / КАРЛ: Нет, по крайней мере, не мне, но вы были вместе на диване, когда я вернулся домой. Она представила тебя как ... как будто ты давно потерянный друг.

STEVE: You jumped to conclusions, didn't you? / СТИВ: И ты поспешил с выводами, не так ли?

Как уже было отмечено ранее, в отличие от британских драматургов, американские авторы выстраивают диалоги мужских, а не женских персонажей в направлении выяснения семейно-бытовых вопросов, а женские персонажи, напротив, уклоняются от распространенных ответов и детального обсуждения проблемных аспектов семейно-бытовой коммуникации. Нежелание американских героинь пьес разговаривать о семье учащается в период с 2000 по 2015 гг. В этот период они реже мужчин инициируют беседы семейного характера. Примером послужит фрагмент из пьесы *August is a Thing Girl* (Myatt, 2008):

EVE: Dad's overseas— / ЕВА: Папа за границей...

GEORGE: Is that home— / ДЖОРДЖ: Это дома?

EVE: No. / ЕВА: Нет.

GEORGE: Is your Mom— / ДЖОРДЖ: А твоя мама...

EVE: I am really not in the mood to talk. / ЕВА: Я действительно не в настроении говорить. В процессе знакомства молодой человек пытается выяснить у своей новой подруги подробности о ее семье и доме, однако девушка дает лишь однословные ответы, а в конце прерывает ход беседы, ссылаясь на отсутствие настроения разговаривать. Опять же прослеживается связь концепта *home* со значением слов *тайна, секрет*.

Однако персонажи-мужчины в пьесах американских авторов более открыто обсуждают проблемы семейно-бытового характера как с членами семьи, так и с близкими знакомыми. Это отражается на увеличение количества диалогов семейно-бытового характера, инициаторами которых в период с 2000 по 2015 гг. в пьесах американских авторов являются мужчины (72%). Мужчины активно участвуют в беседах, которые раскрывают и проясняют понимание семейности и домашнего уюта. Например, в пьесе *Sally's Gone She Left Her Name* (Davis, 2003) отец беседует со своей дочерью об изменениях, которые произошли в их доме с момента болезни жены и матери семейства:

HENRY: I know. (Regards the kitchen) You know. I look at this kitchen sometimes. The whole house. I find myself looking at it. Can't quite seem to see it the way I used to. I feel something's been moved. Some book I put down. Or note. I wrote a note once to myself. Which I can't find. I get that feeling in this house. Whereas at work I don't notice these things. ... Until it's time to come home. And slowly, but surely, I lose focus each evening I'm home in this house. (Pause) It's just a phase, Sally. That's all. Your lack of sleep. My problem sometimes with focus. It's important to think of these things sometimes as phases. Not what's real. What's real is you and me, Sally. Our family. Mom and Chris. It's real we live together, right here, in this house. This is our home. / ГЕНРИ: Я понимаю. (Оглядывает кухню) Ты тоже понимаешь. Я иногда смотрю на эту кухню. На весь дом. Я осознаю, что смотрю и не вижу дом таким, каким он был. Словно что-то поменялось. Может, книга не там лежит. Может, блокнот. Такое же чувство теперь по всему дому. ... Пока не приходит время идти домой. С каждым новым вечером, медленно, но уверенно я теряю ощущение, что я дома. (Пауза) Но это временно, Салли. Это неважно. Важны

лишь ты и я, Салли. Наша семья. Мама и Крис. Главное, что мы все вместе, живем в этом доме здесь и сейчас. Это наш дом. Отец пытается успокоить дочь и откровенно говорит с ней о своем чувстве потерянности, вместе с которым к нему пришло осознание, что все изменилось в доме: Can't quite seem to see it the way I used to. I feel something's been moved. Однако он уверен, что семья и дом – самое главное, что у них есть во всем мире: *What's real is you and me, Sally. Our family. Mom and Chris. It's real we live together, right here, in this house. This is our home. Even if something should happen and all the rest of the world were gone.* Поведение дочери подтверждает предположение о нежелании женщин откровенно и распространенно говорить о своих переживаниях даже в тесном семейном кругу, что и находит отражение в пьесах американских авторов.

Аналогичная тенденция начинать беседы семейного характера обнаруживается в речевом поведении персонажей в пьесах, опубликованных британскими авторами в период с 2000 по 2015 гг. Мужчины критикуют желание женщин проводить много времени на работе, а не дома:

DAVID: This is just another thing to try and replace her! First it was work. Obsessed with a career you hadn't given two shits about before Abby's death. Spending six days a week in the office and when you were at home still it was just work, work, work. / ДЭВИД: Это просто еще одна попытка заменить ее! Сначала была работа. Вдруг стала одержима карьерой, на которую ты плевала до смерти Эбби. Проводила шесть дней в неделю в офисе, а когда бывала дома, то просто работала и работала снова.

ROGER: I like you being at home, Sophie. (Revises) You know I adore spending time together. (Demmer, 2016) / РОДЖЕР: Мне нравится, когда ты дома, Софи. Ты знаешь, я обожаю проводить время вместе.

Женские персонажи в работах современных американских драматургов стремятся уйти из дома и высказывают свое нежелание возвращаться в отчий дом. В пьесе *Wishing Well* (Klein, 2006) девушка приезжает в гости к матери и, предвидя неприятные новости, которые её ожидают в материнском доме, иронизирует по поводу предстоящей встречи. Девушка намеренно

гиперболизирует ситуацию, сравнивая выходные в доме у матери с божьей карой:

CALLIE: Anyway, this act of God has just left us in the dark. Literally. So here I wait, outside my mother's house, near the ocean. And God is hovering around up there, deciding whether to simply take our power—or blow us to kingdom come. / КЭЛЛИ: В любом случае, это Божья воля, что мы остаемся в неведении. Буквально. Итак, вот она я, жду возле дома матери на берегу океана. А Бог парит там наверху, решая, отнять ли наши силы или просто взорвать нас и привести в свое царство.

Аналогичные коммуникативные стратегии встречаются в речевом поведении персонажей-подростков женского пола в пьесах современных австралийских авторов, в представлении которых понятие *home* связано прежде всего с финансовой независимостью от родителей. Девушка в пьесе *Calling All Angels* (Lister, 1999) высказывает свое стремление уйти из дома родителей, тем самым получив возможность жить самостоятельно. Ее младший брат очень расстроен этим обстоятельством и так сильно не хочет отпускать сестру, что пытается объяснить ей, что ангелы пытаются предупредить ее о негативных последствиях ее решения:

PHOEBE: This place sounds good. "Young household, looking for single female, no pets, non-smoker, must like partying", what do you reckon? / ФИБИ: Звучит хорошо. «Современный жилой комплекс. Требуется: одинокая женщина, без домашних животных, некурящая, должна любить вечеринки». Как думаешь?

MICHAEL: No way! Absolutely not! Sounds terrible. / МАЙКЛ: Ни за что! Точно нет! Звучит ужасно.

RAPHAEL: I agree with Mick, sounds awful, how will you ever get any study done in a party house? No, definitely a bad move! / РАФАИЛ: Я согласен с Миком, звучит ужасно, как ты вообще сможешь проводить какое-либо исследование в доме для вечеринок? Нет, определенно плохой ход!

GABRIEL: Tell her Jethro, it's up to you son. / ГАБРИЭЛЬ: Скажи ей, Джетро, решать тебе, дружок.

JETHRO: I don't know Phoebe, sounds pretty full on, the party stuff and all that. / ДЖЕТРО: Я не знаю, Фиби, звучит довольно полно, вечеринки и все такое.

PHOEBE: But that's what I want, I want to spread my wings, let my hair down, feel the wind, create a storm, all that sort of stuff. Sounds perfect. / ФИБИ: Но это то, чего я хочу, я хочу расправить крылья, распустить волосы, почувствовать ветер, создать шторм и все такое. Звучит превосходно.

Сестра, в отличие от брата, уверена, что самостоятельная жизнь позволит ей «расправить крылья и почувствовать ветер, гуляющий в волосах».

Представительницы старшего поколения австралийского общества, изображенные австралийскими драматургами, напротив, привязаны к дому и ловко управляются с домашними делами. Мнением мужчин относительно устройства быта австралийские героини пьес часто пренебрегают и настойчиво продвигают свою позицию в решении семейно-бытовых вопросов. Мужчины в австралийских пьесах тоже не уходят от решения бытовых проблем, а принимают активное участие в их разрешении. Это видно в процентном соотношении частотности инициации бесед о семье и доме, которое равномерно распределяется между персонажами мужского и женского пола (см. Таблицы № 1). Пример семейного взаимодействия персонажей в пьесе *Buckley's Hope* (Blackmore, 1999) демонстрирует участие обоих полов в принятии семейных и бытовых вопросов. По сюжету племянница, пережив неудачный брак, ищет приюта в доме у дяди, который не очень рад гостью, однако его супруга расценивает его высказывания как пустое ворчание:

ANNIE: You've always got a home here, you know that. / ЭННИ: У тебя всегда здесь есть дом, ты это знаешь.

UNCLE: There ain't much bloody room for her. And the kids. I suppose they're coming too. ДЯДЯ: Да, черт побери, для нее нет места. А дети? Я полагаю, они тоже прибудут.

ANNIE: Of course they's coming. / ЭННИ: Конечно, они приедут.

UNCLE: They can sleep in your bloody room then. / ДЯДЯ: Тогда они могут спать в твоей чертовой комнате.

ANNIE: We've got to look out for family. At any rate we're gunna try. And, if you straighten yaself up a bit you could build them a new bed in Lydia's room. / ЭННИ: Мы

должны заботиться о семье. Во всяком случае, мы должны постараться. И, если ты немного успокоишься, ты сможешь построить им новую кровать в комнате Лидии.

UNCLE: *Christ! I can't win here. And now another bloody woman in the house. At least the boys'll be on my side.* ДЯДЯ: Господи! Я и так не могу в этом доме слово вставить. А теперь еще одна проклятая женщина в доме. По крайней мере, мальчики будут на моей стороне.

МИККО: Как Джо?

РИК: Все так же. Красивая.

МИККО: Вам следует сходить куда-нибудь.

РИК: Она не любит выходить из дома.

МИККО: Я имею в виду поездку или что-то в этом роде.

РИК: Ей нравится быть дома. Она домоседка.

В пьесах, опубликованных после 2000 года, австралийские драматурги продолжают выстраивать диалоги героев мужского и женского пола по стереотипно-патриархальным моделям, типичным для традиционного уклада австралийского социума. В пьесе *Confessions Of An Ugly Stepsister* (Ricketts, 2013) отец узнает о существовании еще одной дочери и приглашает ее жить в доме вместе с ее новыми сестрами. Первым делом отец распределяет домашние обязанности между дочерьми:

ARTIST: *There's work to be done if you can live here in silence. You, (Seductively) will cater and clean the household (CINDY gets excited). Older daughter (Indicating RUTH), you can collect flowers for my studio daily, younger girl, perhaps I can teach you to grind minerals for me and mix them with oil and powders, to make my colours?"*

ХУДОЖНИК: Для тебя будут задания, если ты хочешь жить здесь в тишине. Ты будешь обслуживать и убирать дом. Старшая дочь, ты можешь собирать букет для моей студии каждый день. Младшая девочка, может быть, я научу тебя измельчать минералы и смешивать их с маслом и порошками, чтобы сделать мне краски

APRIL: *I would like that very much thank you. I love painting. /*

ЭЙПРИЛ: С огромным удовольствием. Я люблю искусство.

Как видно из примера, дочь смиленно соглашается с наставлениями отца, озвучивая свое желание исполнять его волю. Данный эпизод является одним из ярких примеров патриархального речевого взаимодействия главы семейства в лице отца с его дочерями, что характерно для австралийского варианта за период в тридцать лет (1985 – 2015 гг.).

В современных драматургических произведениях канадских авторов в условиях семейно-бытового общения речевые модели персонажей женского пола маркируются подчинением мужскому речевому диктату. Патриархальные порядки организации семейно-бытового взаимодействия очевидно присутствуют в пьесе *Ichabod* (Wagner, 1986), что подтверждается репликой жениха, который желает разбогатеть, взяв в жены богатую невесту:

ICHABOD: Perfect! Now, don't get nervous tonight and everything will happen just right. Now off you go. Tonight's the night to press home my advantage. For I've courted fair Katrina a long time. Tonight! I'll ask for her plump little hand in marriage, and her wealthy castle will also be mine! / ИЧАБОД: Отлично! Итак, не нервничайте сегодня вечером, и все будет хорошо. А сейчас – вперед. Сегодняшняя ночь – ночь, чтобы реализовать свое преимущество. Потому что я давно ухаживал за прекрасной Катриной. Сегодня ночью! Я попрошу ее пухлую ручонку стать моей, и ее шикарный замок тоже станет моим!

Высказывание потенциального жениха ассоциирует концепт *home* с понятиями *marriage* и *money*, т.к. именно посредством женитьбы он надеется стать хозяином дома и богатств будущей супруги, что, в свою очередь, является маркером, подтверждающим патриархальные устои, господствующие в современном канадском обществе.

Главенство мужчин в быту и неспособность канадских женщин противостоять и оспаривать мужские решения в семейно-бытовых вопросах передается авторами благодаря тесному взаимодействию в речевом поведении персонажей женского пола концептов *home* и *violence*. В период с 1985 по 2000 гг. в женской речи поднимаются вопросы насилия в семье. Ярким примером

послужит пьеса Claire (Gatchalian 1999), которая открывается монологом женщины, повествующей о своей семейной жизни:

VOICE OF 2: My husband came home from work. He was such a nice and soft-spoken man. He had thick blonde hair and the bluest eyes I'd ever seen. The blue of the forget-me-nots in my mother's garden. I was living a picket-fence life. Everything under control. He was a natural at that, my husband. Keeping everything under control. He had a way of making things seem right. As if everything had a clear definition. He hurled me down the stairs once and raped me. I dusted myself off and went on. My husband came home from work. Upstairs our five children were dead. I'd put pillows over their faces and smothered them. / ГОЛОС 2: Муж пришел с работы. Он был таким приятным и мягким человеком. У него были густые светлые волосы и самые голубые глаза, которые я когда-либо видела. Только на незабудках в саду моей матери. Я жила жизнью осторожного наблюдателя. Все держала под контролем. Он умел делать вид, что так и должно быть. Словно у всего должно быть оправдание. Однажды он сбросил меня с лестницы и изнасиловал. Я отряхнулась и пошла дальше делать дела. Мой муж пришел с работы. Наверху пятеро наших детей были мертвые. Я просто накрыла их лица подушками и душила.

В самом начале своего рассказа героиня описывает своего мужа как *a nice and soft-spoken man*, указывая тем самым на покладистый характер супруга, однако по мере развития монолога обнаруживается его жестокое поведение по отношению к жене, которая в свою очередь отыгрывается на детях *Upstairs our five children were dead. I'd put pillows over their faces and smothered them.* Подчиненное положение женщины в семейно-бытовой иерархии подчеркивается речевым портретом главной героини пьесы *Human Rat Lab* (Lacroix, 2014), которая задерживается на встрече с другом и высказывает опасения, что ее будут ждать неприятности, если она не поторопится вернуться домой:

ELYSE: I already told you that I have to take the 8 o'clock bus, in order to be at the house with my husband, before he leaves for work. If I'm not there, it creates a problem. / ЭЛИС: Я уже говорила тебе, что мне нужно сесть на 8-часовой автобус, чтобы быть дома с мужем, прежде чем он уйдет на работу. Если меня не будет, то у

меня будут проблемы.

В драматургических произведениях канадских авторов в период с 2000 по 2015 гг. проблемы семейных взаимоотношений и воспитания детей все чаще начинают волновать отцов, а не матерей, что отражается на изменении количества инициатив мужских персонажей вступать в домашние беседы и приводит к учащению вербализации концепта *home*. Примером типичного для этого периода мужского речевого поведения послужит диалог дочери и отца, который принимает активное участие в воспитании дочери и подчеркивает, что его дом для нее тоже является домом (Wagner, 2009):

LAURA: Hey, should I walk home today? / Эй, а мне сегодня домой идти?

DAD: No... I'll pick you up! \ Нет... Я заберу тебя.

LAURA: No. It's art lesson day – a mom's day. I should walk home today / Да нет.

Сегодня у меня рисование – мамин день. Сегодня я должна быть дома.

DAD: Here is also your home! \ У меня ты тоже дома.

Концепт *home* служит лингвокультурным маркером, определяющим статус коммуниканта в рамках семейно-бытового общения в терминах его гендерных характеристик. В первую очередь, способы и условия, при которых происходит вербализация концепта в речевом поведении персонажей, подтверждают сделанные ранее выводы о статусе коммуникантов разных гендерных групп в условиях семейно-бытового общения. Способы речевого разрешения семейно-бытовых вопросов в пьесах американских и австралийских авторов маркируются позицией доминирования женских персонажей. Однако тон семейного общения, степень вовлеченности представительниц двух культур в темы, связанные с семьей и домом, характеризуются отсутствием интереса американских женщин участвовать в диалогах семейно-бытового характера и твердым намерением австралийских женщин считаться лидером семьи и дома. Речевые модели американских мужских персонажей свидетельствуют о стремлении мужской части населения развивать стереотипно маркированные женским интересом темы семьи и быта. Современные британские драматурги в коммуникативных практиках своих персонажей также поднимают темы главенства женщины и

мужчины в доме, обсуждая вопросы неприкосновенности личного пространства в границах британского домашнего очага. Женское речевое поведение, нацеленное на завоевание лидерских позиций в доме и права женщины определять границы своей личной территории в доме, указывают на постепенные изменения патриархальных устоев в границах британских семей, где роль мужчины еще сохраняет лидирующую позицию, но постепенно начинает ослабевать под давлением женского речевого доминирования в процессе общения. Современная канадская драматургия также акцентирует внимание на проблемах насилия в семье и подчиненного положения женщины.

3.4. Концепт *food* в современном английском драматургическом дискурсе

Одним из наиболее распространенных концептов, обеспечивающих реальную коммуникацию героев в пьесах современных английских драматургов, является концепт *food*, который относится к числу ядерных единиц когнитивно-прагматического поля английского драматургического дискурса, представляя универсальный вербальный сегмент современной антропоцентрической парадигмы, с одной стороны, а с другой – объективно отражая обновление когнитивно-прагматических аспектов его функционирования в условиях драматургического диалога, приближенного к стилизованной разговорной коммуникации. Исходя из этого, представляется целесообразным уточнить динамику смыслового наполнения концепта *food* и систематизировать ключевые тенденции в использовании вербальных маркеров этого чрезвычайно важного в социокультурном и социолингвистическом отношении концепта, занимающего значимые позиции в функциональном диапазоне англоязычной драматургической коммуникации.

В драматургических произведениях, опубликованных британскими авторами в период с 1985 по 2000 гг., вербализация концепта *food* осуществляется посредством разнообразных лингвистических маркеров, в совокупности создающих полноценную семантическую базу: *green tomatoes/зеленые томаты*,

sweet potatoes/сладкий картофель, applesauce/яблочный сок, cottage cheese/сыр, tea/чай, cook/готовить, meal/прием пищи, wine/вино, chicken/курица, gravy/подлива, green beans/зеленые бобы, dessert/десерт, honey/мед. В одной из сцен драматургического произведения *Simply Selma* (Jonathan Joy, 2000) девушка готовит ужин для своего нового знакомого. В диалоге между главными персонажами выделяется особенное отношение к приготовленной в домашних условиях пище: *SELMA: Yes, I think it most certainly is. Oh, excuse me. I have to check on dinner. / СЕЛЬМА: Да, я думаю, что это так. Ой, извини. Я должна проверить, как там ужин.*

MICHAEL: There's nothing I like better than good old-fashioned country cooking. I haven't had a home cooked meal in quite a while. I'm usually out on the road, and I drive through somewhere or I end up eating in a restaurant. There's nothing like a home cooked meal, though, that's for sure. / МАЙКЛ: Нет ничего лучше, чем старая добрая деревенская кухня. Я давно не ел домашней еды. Я обычно нахожусь в дороге, еду где-нибудь и заканчиваю тем, что обедаю в ресторане. Нет ничего лучше домашней еды, это точно.

SELMA: I hope you like it. We're having chicken and mashed potatoes with gravy, green beans, and homemade bread. / СЕЛЬМА: Надеюсь, тебе понравится. Мы будем курицу с картофельным пюре под соусом, стручковую фасоль и домашний хлеб.

MICHAEL: It looks great to me. / МАЙКЛ: Звучит великолепно.

Как показывает анализ приведенного выше фрагмента, мужчина неоднократно использует в своей речи оценочные прилагательные: “*I like better than good old-fashioned country cooking*”. Эта реплика открывает речевой акт, а в финальной позиции служит убедительным аргументом для подкрепления его мнения о преимуществах домашней кухни: “*There's nothing like a home cooked meal, though, that's for sure*”.

Молодая путешественница во фрагменте британского драматургического произведения *Shyllag* (Gallagher, 1993) испытывает чувство голода и с ностальгическими нотками вспоминает встречу с мужчиной итальянского происхождения, который приглашал ее отведать маминых спагетти:

TRAVELLING PLAYER: I tried one last time to get away. I went to Paris, Shoochch Shoochch Shoo-chch down to Rome and almost to Brindisi. (laughs) Once upon that train in Italy, a man going to Bologna in the middle of the night said his mother's heart would break if I would not dismount with him at dawn to eat spaghetti at his house.

ПУТЕШЕСТВЕННИК: Я в последний раз пытался сбежать. Я уехал в Париж, Чу-Чу-Чуу, в Рим и почти в Бриндизи. (Смеется). Однажды в итальянском поезде мужчина, направлявшийся в Болонью посреди ночи, сказал, что сердце его матери разобьется, если я не сойду с ним на рассвете, чтобы поесть спагетти у него дома.

VOICE OF MAN: Mama is so glada to see you eat a spaghetti at my house! / ГОЛОС МУЖЧИНЫ: Мама будет рада угостить тебя спагетти в нашем доме!

В период с 2000 года в коммуникативном пространстве героев британских пьес все реже встречаются реплики, оценочные представления о пище, приготовленной в домашних условиях, все чаще обнаруживаются такие единицы, как: *a take-away, to take someone out to dinner, get a bite*, а описание пищи чаще сводится к понятиям: *a sandwich, a cake, a muffin, a cup of tea*. Например, в пьесах *Small's World* (Chambers, 2009) и *Second Sight* (Eldridge, 2007) при вербализации концепта *food* в речи персонажей обоих полов:

LINDA: Here you are! Pauline was off colour so I came home and I got you and me a take-away. (Chambers, 2009) / ЛИНДА: А вот и ты! Полина была не в духе, поэтому я пришла домой и купила тебе и себе еду навынос.

JOHN: Let me make it up to you. I'll take you out to dinner. / ДЖОН: Позволь мне исправиться перед тобой. Я приглашаю тебя на ужин.

JOHN: Wait, don't run off. Let's go get a bite to eat.. / ДЖОН: Подожди, не уходи. Пойдем перекусим сначала.

MATTIE (cont'd): Time to eat? We should eat the cake first, shouldn't we Jonathan, before we spoil our appetites. (Eldridge, 2007) / МЭТТИ: Пора поесть? Мы должны сначала съесть торт, не правда ли, Джонатан, прежде чем мы испортим себе аппетит.

В речи австралийских персонажей в период с 1985 по 2000 гг. наблюдаются

аналогичные тенденции динамических изменений семантического содержания концепта *food* от обозначающих *home-made food/домашнего приготовления* до *a snack/закуска, fastfood/фастфуд*. В пьесах *Into the Clouds* (Britton, 1999), *The True Amazon Adventures of Roger Casement* (Shaw, 2006), *Nerd Formal* (Vagg, 2003), *Moss Lane* (Lockwood, 2005) в коммуникативном поведении персонажей отображается пристрастие персонажей к потреблению пищи в ресторанах быстрого питания:

ANDREA: Get a plate and help yourself. It's all in the oven... have lots, there's plenty. /
АНДРЕА: Возьми тарелку и угощайся. Все в духовке ... много, много.

EMERALD: (Tasting) This is yummy. You never cooked this for Rob! / ИМЕРАЛЬД:
Это вкусно. Ты никогда не готовил это для Роба.

ANDREA: Rob was never in and rich food isn't good for you. АНДРЕА: Роба никогда не было, а тебе обильная еда не подходит. (Britton 1999)

TEA BOY: Will you be needing extra sandwiches, sir? / ЧАЙНЫЙ МАСТЕР: Вам понадобятся дополнительные бутерброды, сэр?

Изменения семантического содержания концепта *food* в речи героев пьес британских и австралийских драматургических произведений в период с 2000 по 2015 гг. происходят под влиянием американской традиции питания. В коммуникативном пространстве персонажей современных американских пьес в период с 1985 по 2000 гг., реплики, содержащие концепт *food*, не отличаются семантическим разнообразием. Смыслоное содержание высказываний американских персонажей женского пола отражает их нежелание самостоятельно заниматься приготовлением блюд в домашних условиях: *ROSIE: I'm sorry it's all cold food but I didn't know how long it would storm and I didn't want to be cooking.* (Nemeth 1991) / *РОЗИ: Мне жаль, что осталась только холодная еда, но я не знала, сколько времени продлится шторм, и не хотела готовить.*

В соответствии с данными сайта (<http://begin-english.ru>), посвященного особенностям американского этикета (см. словари и справочная литература), в американской культуре по правилам гостеприимства считается этикетным правилом предложить гостю напиток (*refreshment*), однако женщины-хозяйки в американских пьесах забывают об этой традиции: *KIKO: Mercy, have you offered*

our guest any refreshment? / КИКО: Мёрси, ты предложила нашему гостю угощение? MERCY: I'm the hostess! I know when I have to offer stuff! (To Norry) You want some Tang? (Sanchez 1997) / МЁРСИ: Я хозяйка! Я знаю, когда и что нужно предлагать! (Норри) Хочешь немного освежающего напитка?

Ирония данного высказывания заключается в том, что «сердобольная» хозяйка в своей реплике заменяет единицу *refreshment* на *stuff* и предлагает своему гостю напиток быстрого приготовления *Tang*. Таким образом, мы видим, что в сознании американского общества прочно укрепилось представление о быстро приготовляемой еде (*fastfood*).

В пьесах *Unmerciful Good Fortune* (Sanchez, 1996) и *Harm's Way* (Wellman, 1985) встречаются реплики с негативной оценкой кулинарных способностей женских персонажей: *PITO: Ah, and Marisol is going to need money for lunch. She doesn't like the lunch you made for her.* (Sanchez 1996) / *ПАЙТО: А, еще Марисоль понадобятся деньги для ланча. Она не в восторге от того, что ты ей наготовила.* *MOTHER: You don't eat that sandwich and I'll kill you good.* / *МАТЬ: Если ты сейчас же не съешь сандвич, я тебя убью.* *CHILD: Crap sandwich / РЕБЕНОК: Чертов сандвич* (Wellman, 1985).

Сходные критические тенденции обнаруживаются в реализации концепта *food* в коммуникативном пространстве канадских драматургов. В период с 1985 по 2000 гг. речевые портреты женщин, принадлежащих к старшему поколению, маркируются лексикой, которая часто ассоциативно связывает приготовление пищи с заботой и любовью к близким: *MOM: A man is ... a comfort, you know? If he's the right man. I mean, we have to eat so often, and to do it alone all of the time is dehumanizing. Cooking for one is no fun, either. I do my Meals on Wheels three days a week. I have my ladies' groups, my bridge and yoga clubs, my volunteer baking for the Girl Guides and the church bazaars, but it's only to keep me busy and not alone so much, I mean, since my husband died of heart disease. Cooking for him was saying "I love you" three times a day!* (Koller, 1999) / *МАМА: Мужчина нужен для успокоения, понимаешь? Если, конечно, он тот самый человек. Я это к тому, что мы так часто вынуждены есть, а делать это все время в одиночестве*

бесчеловечно. Готовить для себя одного неинтересно. Я заказываю еду на дом три раза в неделю. Я хожу на встречи в женские клубы, бридж и йога-классы, пеку для встреч клуба и церковных базаров, но это только для того, чтобы я была занята, а не одна, ведь мой муж умер от болезни сердца. Готовить для него было все равно что говорить ему трижды в день: «Я люблю тебя!»

В середине монолога вдова признается, что после смерти своего мужа она перестала готовить и пользуется услугами доставки (*Meals on Wheels*), подтверждая наше предположение о постепенном сужении семантического диапазона концепта *food* в женском когнитивно-прагматическом поле.

В репликах мужских персонажей современных канадских драматургов реакция на предложение женщин приготовить им какое-либо блюдо вызывает удивление, что еще раз подтверждает существующий в канадском и американском обществе обычай обедать вне дома: *REGGIE: Baking? I never met anybody who baked. (Koller 1999) / РЭДЖИ: Печь? Никого не встречала, кто умеет печь.*

Изменения когнитивно-прагматического содержания концепта *food* в репликах британских и австралийских персонажей под влиянием американской традиции питания отражаются в речевом поведении представителей британской, канадской и австралийской лингвокультур. Происходит сужение семантического поля концепта, которое в последние пятнадцать лет ограничивается лексическими единицами *fast-food/фастфуд* и *snack/закуска*, содержание которых объективно транслирует изменившиеся традиции в жизни представителей британского, канадского и австралийского социумов. В репликах персонажей все реже встречаются упоминания о домашнем приготовлении пищи, которые заменяются понятиями *to get a bite/перекусить, to go out for dinner/lunch/выйти на ужин/обед, to take someone somewhere for dinner/пригласить кого-то с собой на ужин*. При этом обращает на себя внимание то обстоятельство, что определенное влияние на изменения когнитивно-прагматического потенциала концепта *food* в речи драматургических персонажей в настоящее время сопровождается критикой женского участия в домашнем приготовлении пищи.

На смысловое наполнение концепта оказывают влияние условия внешней

среды: изменения социального положения женщины, которая становится равноправным членом общества и теряет интерес к темам, стереотипно ассоциирующимся с образом женщины как хозяйки, кормилицы, что отмечается и в современных социологических исследованиях [Oláh 2014; Galinsky 2011]. Несмотря на постепенное ослабевание прямого значения концепта *food*, идиоматическая и образная сторона концепта прочно закреплены в ментальном и вербальном пространстве представителей современного англоговорящего общества, о чем свидетельствует анализ речевых портретов персонажей современных английских пьес. Герои современных драматургических произведений прибегают к использованию единиц, вербализирующих концепт *food* в целях образной передачи переживаемых событий и чувств. В пьесе *Dark Rapture* (Overmyer, 1993) в целях образного описания окружающей атмосферы очевидец извержения вулкана использует иносказательные и сравнительные выражения, содержащие маркеры концепта *food*. В его реплике встречаются сравнения лавы с горячей красной ириской (*red-hot tectonic taffy/ раскаленная тектоническая ириска*), асфальта – с мягким маслом: *Asphalt like butter/асфальт, словно масло*, использование гиперболизаций: *Fry an egg on that air/пожарить яйца под пеклом*:

BABCOCK: Nothin' spookier 'n a night fireman. Makes you feel so all alone. I remember. One time. Big Island. Lava flow. Big orange tongues a molten magma whatever creepin' down the hillside like some kinda hellacious glacier. Like some kinda red-hot tectonic taffy. Eerie fucki' thing to be omin' at ya outa the fuckin' dark, I'm tellin' ya. Fry an egg on that air. That's how hot it was. Soft boil one on the palm at your hand. Melt cars. Asphalt like butter. Houses'd just pop. Bang. Like paper bags. Like that.

BABCOCK: Spontaneous combust. From the sheer fuckin' heat. What can you do but grab the cat, count the kids, and say a prayer to St. Jude the lava runs outa geothermal juice 'fore it desiccates you 'n yours like so much delicatessen jerky. (Overmyer, 1993) /

*БЭБКОК: Ничего страшнее, чем быть пожарным на ночной службе, *нецензурная брань. Заставляет чувствовать себя таким одиноким. Я помню, однажды, на большом острове. Поток лавы. Большие оранжевые языки*

испускают расплавленную магму, которая ползет вниз по склону, как какой-то адский ледник. Как какая-то раскаленная тектоническая ириска. Жутко, черт возьми, словно зло на тебя из чертовой темноты смотрит, я тебе говорю. Можно пожарить яйцо в пекле. Вот как было жарко. Плавятся машины. Асфальт как масло. Дома просто взрываются. Бум! Как бумажные пакеты. Прямо так. БЭБКОК: Самовозгорание. От настоящей гребаной жары. Что вы можете сделать еще, кроме как схватить кошку, сосчитать детей и произнести молитву святому Иуде: из лавы иссякает геотермальный сок, пока он не высохнет, как вяленое мясо деликатесов. Обращает на себя внимание, что в драматургических диалогах в большом количестве присутствуют разговорные элементы в виде эллиптических конструкций: *Makes you feel so all alone*, использование обсценной лексики: *Fuckin'*; *Eerie fucki' thing to be omin' at ya outa the fuckin' dark*, а также кратких, однако очень выразительных, однословных безличных предложений: *One time. Big Island. Bang.*

В пьесе *In Silence* (Robbins, 1985) оказавшиеся в плену у военных жительницы оккупированной территории обсуждают план своего побега:

SEENA: It won't go out. / СИНА: Свет не погаснет.

ERICA: How do you know? / ЭРИКА: Откуда ты знаешь?

SEENA: I tried. / СИНА: Я пыталась.

ERICA: I could shatter the bulb. / ЭРИКА: Я могу разбить лампочку.

SEENA: Do and they'll make you eat the pieces / СИНА: Сделаешь, и они заставят тебя съесть её кусочки

Стараясь предостеречь свою собеседницу, подруга подчеркивает жестокость военных, утверждая, что любые попытки убежать приведут к плохим для пленниц последствиям. Она использует иносказательное выражение: *they'll make you eat the pieces* в целях предостережения подруги.

Другим примером усиления необходимого эффекта с использованием ассоциативных маркеров концепта *food* может служить реплика дочери, с ревностным отношением к своей сестре, в пьесе *Wishing Well* (Klein 2006) в беседе с матерью, которая обрадовалась приезду младшей дочери больше: *CALLIE: Yes,*

mother. The apple of your eye just pulled up. Don't restrain your enthusiasm on my count. (Klein 2006) / КЭЛЛИ: Да, мама, твоя ненаглядная только что подъехала. Не расстраивай свой энтузиазм на меня.

Идиоматическое выражение *The apple of your eye* содержит иронический оттенок, нацеленный, с одной стороны, на защиту своих чувств, а с другой – выражющий обиду на мать и ревность к сестре.

В рамках когнитивно-прагматического поля персонажей британских драматургических произведений также нередки случаи использования концепта 'food' в репликах иносказательного содержания. Например, в пьесе *Albert Finney Doesn't Live Here Anymore* (Chambers, 1997) семнадцатилетний парень, иронизируя над собой и своими родителями, сравнивает себя с пирогом и продуктом творения родителей: *LUD: Congratulations - Mr and Mrs Leonard, your son Arthur is not only an accomplished fibber, Pork Pie merchant extraordinaire; not only did he single-handedly put Bollockshill Comprehensive School bottom of the Vauxhall Conference of School League Tables; not only did they offer 'im a gold watch at the Dole Office; not only did 'e total your home; but Mr and Mrs Leonard - this lad, this product of your coupling, this rotten fruit of your womb, scabby apple of your loins, this professor of appalling language; this Duke of dope smokers; prince of piss 'eads; this uniquely ungrateful gobshite; this... betraying little bastard... is... a blackleg...* / ЛУД: Поздравляю, мистер и миссис Леонард, ваш сын, Артур, не только опытный выдумщик, выдающийся торговец свиными пирогами; он не только единолично поставил общеобразовательную школу «Боллоксхилл» на нижнюю строчку школьных рейтингов на конференции «Vauxhall»; они не только предложили ему золотые часы в офисе Dole; не только весь ваш дом; но мистер и миссис Леонард – этот парень, этот плод вашего спаривания, этот гнилой плод вашего чрева, паршивое яблоко ваших чресел, этот профессор грубого языка; этот герцог курильщик-наркоман; принц Моча; этот в высшей степени неблагодарный придурок; этот... предатель, маленький ублюдок... этот... черноногий.

Парень несколько раз акцентирует внимание своих родителей на том, что он

является их *плодом*, творением, прибегая к идиоматическим выражениям, смысл лексических маркеров в этом контексте вербализирует концепт *food*, однако ситуативное декодирование данного эпизода связывает вербальные маркеры *Pork Pie, a product, fruit, apple* с концептом *child*.

Вербализация концепта *food* в некоторых случаях помогает мужчинам (чаще при общении с женщинами) перевести тему разговора на более выгодные для них условия: *AUBREY: Emily needs a father and you need to let a light into your life before it's too damn late. / ОБЕРИ: Эмили нужен отец, а тебе нужно разобраться со своей жизнью, пока не стало слишком поздно. ISOBEL: ... what? / ИЗОБЕЛ: ... что? AUBREY: You heard. Too much religion, too little love, that's the trouble with You, Arlingtons. Now come on, up you get. Let me take you to dinner. / ОБЕРИ: Ты слышала. Слишком много религии, слишком мало любви – вот в чем твоя беда, ты – Арлингтон. А теперь давай, поднимайся. Позволь пригласить тебя на ужин. ISOBEL: I'd sooner starve. / ИЗОБЕЛ: Я скорее умру с голодау. AUBREY: (leaving) Sometimes you make me so angry! (Thain, 1998) / ОБЕРИ: Иногда ты меня так злишь! Завершающей фразой своего высказывания: *Now come on, up you get. Let me take you to dinner* собеседник пытается смягчить направленное в адрес подруги критическое высказывание, тем самым намеренно нарушая равновесие смысловой системы ее речевой партии, однако собеседнице удается отомстить партнеру по беседе, задев и его чувства саркастическим ответом: *I'd sooner starve*.*

В драматургическом произведении *Stiff Stuff* (John Chambers, 1998) молодой человек пытается отвлечь внимание партнерши от своей персоны, предложив ей напиток: *KATHY: We were just talking about you... / КЭТИ: Мы только что говорили о тебе. CHAS: Do you want another drink, Kath? / ЧЭС: Хочешь еще выпить, Кэт? KATHY: I'm alright, thanks. (TO JIMMY) Chas was saying how you met this morning. / КЭТИ: Я в порядке, спасибо. (ДЖИММИ) Чэс рассказывал, как вы встретились сегодня утром. CHAS: I'm having another one. / ЧЭС: А я, пожалуй, выпью.*

Аналогичные речевые тактики обнаруживаются в репликах мужских персонажей современных пьес австралийских драматургов. Например, в пьесе

She's Not Performing (Mann, 2012) в диалоге между любовниками происходит небольшая заминка, на что указывает ремарка автора: *Margarites quints at him*. Чтобы выйти из неловкого положения, мужчина сначала делает комплимент своей спутнице: *You are very sexy*, а затем переключается на другую тему, предлагая ей выпить: *Do you want another drink?*.

IAIN: She looks like you. / ИВАН: Она похожа на тебя.

MARGARITE: You think? / МАРГАРИТ: Думаешь?

IAIN: Yeah. Wow you've got a doppelganger! That works in a gentlemen's club /

ИВАН: Ага. Вау, у тебя есть двойник! И она работает в клубе для мужчин.

MARGARITE: She's much younger than me though. / МАРГАРИТ: Она намного моложе меня.

IAIN: You are very sexy. Do you want another drink? (Mann, 2012) / ИВАН: Ты очень сексуальная. Хочешь еще выпить?

В коммуникативных ситуациях, когда перед участником разговора стоит задача утешить или поддержать собеседника, для речевого поведения персонажей британских и австралийских авторов характерны речевые акты, содержащие лексическую единицу *tea*. В коллективном сознании носителей британского и австралийского вариантов английского языка понятие чаепития по традиции ассоциируется с заботой, отдыхом, теплом и успокоением. Примером служит диалог женских персонажей в пьесе *All About Janet* (Bowcott, 2013):

DESDEMONA: Hi, how was your day? ДЕСДЕМОНА: Привет, как прошел твой день?

JANET: Great. / ДЖАНЕТ: Отлично.

DESDEMONA: Was Donald there? / ДЕСДЕМОНА: Дональд был там?

JANET: He avoided me. I think he'll be fine. Just wants to forget it ever happened /
ДЖАНЕТ: Он меня избегал. Думаю, с ним все будет в порядке. Просто хочет забыть, что это когда-либо случалось.

DESDEMONA: Tea? / ДЕСДЕМОНА: Чай?

JANET: Yes, please. (Bowcott 2013) / ДЖАНЕТ: Да, пожалуйста.

Маркированная направленность женской речевой партии на поддержание

диалога с собеседником в приведенном эпизоде диалога между подругами подкрепляется заботливым предложением одной из участниц коммуникации выпить чая. Цель участницы диалога – оказать необходимую поддержку собеседнице, попавшей в неприятную ситуацию.

Аналогичное переносное значение реплики, прямой смысл которой означает приглашение на чай, обнаруживается в диалогах из австралийских пьес:

JOHN: You look like you could do with something to warm you up. Would you like to get a cup of tea or something? / ДЖОН: Похоже, тебе не помешает чем-нибудь согреться. Хочешь чашку чая или еще чего?

MAREE: What now? / МАРИ: Сейчас?

JOHN: Why not? / ДЖОН: Почему нет?

MAREE: I've got to go. I really need to get home earlier. (Vagg, 2003) / МАРИ: Мне нужно идти. Мне действительно нужно вернуться домой раньше.

Декодирование непрямого значения фразы *stay at home with a cup of nettle tea* в следующем примере связывает лексическую единицу *tea* с домашним покоем:

MRS. AUSTEN: With the party thinning out, there is. I had no business going out at all tonight, let alone staying up until all hours. Mr. Landers said so. "With joints like yours," he said, "the only thing to do is to stay at home with a cup of nettle tea". (Norland, 2006) / Г-ЖА ОСТЕН: По мере того, как партия редеет, да. У меня не было никаких дел вечером, не говоря уже о том, чтобы не спать до утра. Так сказал мистер Ландерс. «С такими суставами, как ваши», – сказал он, – «единственное, что можно сделать – это остаться дома с чашкой крапивного чая».

В пьесе *Into the Clouds* австралийского автора-драматурга (Britton, 1990) одна из героинь произносит реплику: *we could stay for tea*, что предполагает не ее желание выпить чаю, а, скорее, обозначает ее желание задержаться в гостях подольше: *EMERALD: Go! You said we could stay for tea! / ЭМИРАЛЬД: Идем! Ты сказал, мы можем остаться на чай! ANDREA: I know darling. But we'll be so late getting back. I mean it. Truly. / АНДРЕА: Я знаю, дорогая. Но мы так поздно вернемся. Я серьезно. Воистину. EMERALD: Well just a few more minutes. Not long... / ЭМИРАЛЬД: Ну, еще несколько минут. Недолго...*

Приглашение на чай в пьесе *Stiff Stuff* (Chambers, 1987) становится поводом для серьезного разговора отца с сыном: *Why didn't you talk if things were a bit much?* В попытке вызвать расположение и доверие собеседника к своей персоне он весьма иронично использует вариацию традиционной фразы с существительным ‘tea’, настаивая на том, что он обладает умением общаться и выслушивать молодых людей: *I'm very good with young people, I'd have listened over scones and a cup of tea: EDMUND: Supposing her took a step forward. Into the gap - the void. You've broken house rules, old man. You weren't supposed to write the truth. Why didn't you talk if things were a bit much? I'm very good with young people, I'd have listened over scones and a cup of tea. Why didn't you say it had no meaning? Why didn't you say it was all a void...? I loved you Ben... I even closed my eyes to you and Charlotte. Of course I knew... /* ЭДМУНД: Предположим, она сделала шаг. В пропасть, в пустоту. Ты нарушил правила дома, старик. Ты не должен был писать правду. Почему ты ничего не говорил, если было уже чересчур? Я очень хорошо ложу с молодежью, я бы выслушал тебя за булочками и чашкой чая. Почему ты не сказал, что это не имеет значения. Почему ты не сказал, что все это пустота ... Я любил тебя, Бен ... Я даже закрыл глаза на тебя и Шарлотту. Конечно, я знал.

Наши наблюдения показали, что за последние пятнадцать лет в коммуникативном пространстве персонажей австралийских драматургов наблюдается подмена слова *tea* на единицы, семантика которых описывает алкогольные напитки. Реплики подобного характера встречаются в речевом поведении персонажей мужского пола. Например, в пьесе *One Day This Will All Be Yours* (McAra, 2005) мужчина рассказывает о своей встрече с приятелем: *PETE: Yep. I bought Sean a beer last week. Bit of groundwork for the new pump out contract. Talked about what a bloke'd have to do to get his contract renewed. Then Sean really got going. There's this big thing these days, he reckons. Brand premium. /* ПИТ: Ага. На прошлой неделе я купил пива Шону. Небольшая база для нового контракта на откачку. Говорил о том, что нужно сделать парню, чтобы продлить свой контракт. Тогда Шон действительно взялся за дело. Он считает, что в наши

дни есть что-то важное. Бренд премиум-класса. В приведенном речевом эпизоде мужчина делится со знакомым успехом проведенной беседы делового характера. Фраза *I bought Sean a beer last week* в данном контексте обозначает *I met Sean and had a talk with him*, однако данный вариант прозвучал бы слишком официально и не имел бы смягчающего эффекта в отличие от оригинальной фразы.

Еще один пример, в котором предложение выпить является, с одной стороны, негласным сигналом к продолжению общения, а с другой – темой для дальнейшей беседы между разнополыми партнерами по общению, встречается в пьесе *The First Sunday In December* австралийского автора (Scott, 2007):

TC: It's really classy. Can I get you a drink? / TuCu: Это действительно классно. Могу я заказать для вас напиток?

MARGE: It's about time you asked. White wine please. / МАРДЖ: Самое время предложить. Белое вино, пожалуйста.

TC: Chardonnay or Semillon. I've got a nice aged Semillon. / TuCu: Шардоне или Семильон. У меня есть хороший выдержаный Семильон.

MARGE: What about a white burgundy? I feel like something fresh, young and lively. (Scott 2007) / МАРДЖ: А как насчет белого бордового? Я чувствую себя свежей, молодой и живой.

В коммуникативном пространстве персонажей женского пола в подобной речевой ситуации у австралийских драматургов наблюдается неравновесное состояние единиц “tea” и “vodka”:

*JULIA: Great idea. We are long overdue for a girlie chat over vodka shots -- I mean, tea and cake. (TO BABY CHARLIE) Sorry, Charlie. No spiked breasty milk for yoodly-oodly-oo. (Norland, 2006) / ЮЛИЯ: Отличная идея. Нам давно пора поговорить с девушкиами за рюмкой водки – я имею в виду чай и пирожные. (МАЛЕНЬКОМУ ЧАРЛИ) Прости, Чарли. Никакого грудного молока с добавками для yoodly-oodly-oo. В начале речи женщина говорит, что собирается выпить водки и пообщаться с подругами, затем, вспомнив, что рядом ребенок, она меняет лексические единицы *vodka shots* на *tea and cake*. Данный эпизод демонстрирует, как окружающая обстановка (внешняя среда) влияет на тактику речевого поведения. В присутствии*

ребенка мать вспоминает о нормах поведения, что заставляет ее перефразировать свою реплику на синонимичную. Причина нестабильности австралийских женских персонажей, на наш взгляд, оправдывается коммуникативными практиками персонажей мужского пола, в речевом поведении которых наблюдается тенденция к использованию таких единиц как *wine, beer, tequila, brandy, scotch* и т.д.

В речевых портретах носителей американского варианта английского языка в период с 2000 по 2015 гг. единицы, обозначающие алкогольные напитки, обнаружаются в коммуникативных ситуациях, в которых коммуниканты стремятся развивать и поддерживать беседу, что декодирует предложение выпить как продолжение разговора. Такая стратегия позволяет молодому человеку в пьесе *Ninth And Joanie* (Leonard, 2012) завести разговор с понравившейся ему девушкой, которая не обращает на него никакого внимания. В отчаянных попытках заговорить с ней мужчина несколько раз интересуется, хочет ли она выпить и что предпочитает из алкогольных напитков: *ROCCO: I could bring ya another scotch instead. Or a glass a' red wine. Ya want red wine, Pop? Chianti? Pop, ya want wine? Pop? Or another scotch? Or I could give ya one a' my Orange Crushes too. / РОККО: Вместо этого я могу принести тебе еще виски. Или бокал красного вина. Хочешь красного вина, Поп? Кьянти? Поп, хочешь вина? Поп? Или еще скотч? Или я мог бы угостить тебя апельсиновым соком.*

Еще одним примером подобного тактического приема является реплика героя в американской драме *August is a Thin Girl* (Julie Marie Myat, 2008), который знакомится в отеле с девушкой. В комнату девушки молодой человек попадает по ошибке, однако вместо того чтобы уйти, распознав намек собеседницы и, расшифровав знаки ее неверbalного поведения, как проявление безразличия, что подкрепляется содержанием авторской ремарки, мужчина настойчиво предлагает ей выпить с ним пива:

EVE: It's my room. / ЕВА: Это моя комната.

GEORGE: You want a beer? / ДЖОРДЖ: Хочешь пива?

GEORGE: Beer? (He holds it out to her.) You don't like this kind? / ДЖОРДЖ: Пиво?

(Протягивает ей.) Тебе не нравится такое?

EVE: *Kind what?* / EBA: Какое?

GEORGE: *Beer?* (Myatt, 2008) / ДЖОРДЖ: Пиво?

Следует отметить, что речевое пространство персонажей современных американских пьес не обходится без упоминания алкогольных напитков, что говорит об устоявшемся положении единиц, вербализирующих данное понятие в речевом поведении американского общества:

KAREN: ...*You drinking that nasty whisky the cop gives you?* (*She takes it, takes a sip.*)

That is awful. / КАРЕН: ... Ты пьешь мерзкий виски, который дал тебе тот коп?

(Она делает глоток.) Это ужасно.

LJ: *It's very expensive.* / LJ: Это очень дорого.

KAREN: *You want some Coca Cola with it?* / КАРЕН: Хочешь кока-колы с ней?

LJ: *Coca Cola and single grain Scotch?* (York, 2012) / LJ: Кока-кола и цельнозерновой виски?

Американские женские персонажи в условиях необходимости поддержания разговора открывают диалог с помощью единиц, семантическое поле которых описывает алкогольные напитки. Например, в драматургическом произведении “Bang” (Laura Shaine Cunningham, 2002) жена старается избежать неловкости ситуации, в котоую муж поставил гостей, и заводит разговор:

BEV: *Is wine all right? I have a very quiet white wine.... It's light, a little fruity....* /
БЕВ: Вино, все в порядке? У меня очень хорошее белое вино Оно легкое, немного фруктовое

ROY: *Maybe they want something stronger.* / РОЙ: Может, они хотят чего-то покрепче.

SHEILA: *Wine is fine.* / ШЕЙЛА: Вино хорошее.

ROY: *Len?* / РОЙ: Лен?

SHEILA: *Len only drinks wine.* / ШЕЙЛА: Лен пьет только вино.

Подводя итоги анализа функционального потенциала концепта *food* в речевых портретах персонажей современных англоязычных драматургических произведений, можно сделать вывод о богатстве лингвокультурного содержания

данного понятия в ментальном пространстве англоговорящего общества. Прежде всего, следует заметить, что единицы, описывающие прямое смысловое содержание универсального понятия *еда/пища*, находятся в постоянной динамике, что подтверждается тенденциями к усреднению базового значения, постепенно трансформирующегося из нейтрального в стилистическом плане к смысловому наполнению коннотативными элементами из сферы разговорной коммуникации: *fast-food, a snack, a bite*. Дальнейший анализ примеров из выборки показал перемены в коллективном восприятии англоговорящего общества домашней еды или той пищи, которая традиционно готовилась в домашних условиях, поскольку в настоящее время процесс домашнего приготовления еды успешно заменили на так называемую *пищу на скорую руку*.

Влияние на происходящие процессы оказывают представители американского общества, т.к. в речевом поведении американских персонажей в период с 1985 по 2000 гг. прослеживается устоявшееся представление о быстро приготовляемой пище. Социальная тенденция обедать вне дома отражается на речевом поведении американского общества, что отражается американскими драматургическими авторами в диалогах персонажей. Влияние американского образа жизни, а также тесная взаимосвязь вариантов английского языка находят объективное отражение в речевом поведении персонажей британских, австралийских и канадских драматургических произведений в период с 2000 по 2015 гг.

С другой стороны, несмотря на отмеченное упрощение прямого представления о концепте *food*, переносное и идиоматическое содержание концепта прочно закреплено в сознании англоговорящего общества, что подтверждается использованием описательных и метафорических высказываний в речевом поведении персонажей современных пьес на английском языке.

Апеллятивный функционал концепта также позволяет судить о значимости данного понятия в сознании англоязычного мира, т.к. посредством реплик, вербализирующих концепт, персонажи американских, британских, австралийских и канадских драматургических произведений используют взаимодействие

коммуникативных актов, регулируя смысловое содержание драматургического дискурса в целях достижения необходимого результата.

3.5. *Интерференция ядерных и периферийных концептов в современном английском драматургическом дискурсе*

Патриархальные и опирающиеся на консервативные социальные устои модели построения семейно-бытовых диалогов в современном англоязычном драматургическом дискурсе претерпевают изменения, что отражается на средствах вербализации ядерных концептов *family, home, food* в речи персонажей мужского и женского пола во всех четырех вариантах современного английского языка. Однако степень и скорость происходящих изменений речевого поведения персонажей различных гендерных групп становятся более очевидными при анализе периферийных концептов, вступающих в тесное взаимодействие с ядерными. Так, например, нами было обнаружено, что в зарисовках британского семейного общения коммуникация между мужчинами и женщинами чаще строится с позиции доминирования мужчин, вследствие чего *father* чаще встречается в речевом поведении героев пьес современных британских драматургов, чем *mother* (57% и 43% соответственно). Статус главенства отцов в британских семьях прослеживается в репликах персонажей-детей, которые нередко связывают профессиональные и финансовые заслуги отцов с их семейным положением. Преемственное положение сыновей маркирует их речевое взаимодействие с отцами, что проявляется в беседах родственников на финансовые и профессиональные темы. Диалог из пьесы *The Challenge* (Nambombe, 2010) демонстрирует, каким образом отцы и их профессиональная деятельность влияют на характер сыновей:

HAROLD: Do you know what? I have the right to stay here. This building belonged to my late father and now it belongs to my brother, because I didn't want to be part of it. Do you remember Mister Johnson Fellini? / ГАРОЛЬД: Знаешь что? Я имею право быть здесь. Это здание принадлежало моему покойному отцу, а теперь оно принадлежит моему брату, потому что я не хотел быть частью всего этого.

Вы помните мистера Джонсона Феллини?

PASTOR MICHEL: Now, I understand that the proverb which says that 'Like father, like son' is not completely true. Why couldn't you be like your father? / ПАСТОР МИШЕЛЬ: Теперь я понимаю, что пословица, которая гласит: «Как отец, так и сын» не совсем верна. Почему ты не можешь быть

похожим на своего отца?

HAROLD Like my father? I'm not that much of a hypocrite. Do you know that the dark side of my father's church was a rampant sexual and financial scandal? (Nambombe 2010) / ГАРОЛЬД: Как мой отец? Я не такой уж лицемер. Знаете ли вы, что темной стороной церкви моего отца был разгул сексуального и финансового скандала?

Инициаторами диалогов профессиональной тематики в текстах современной британской драматургии являются персонажи мужского пола, в диалогах британских мужчин прослеживается интерес к профессиональному статусу главы семейства, который определяет положение семьи в обществе. В пьесе *And All His Songs Were Sad* (Lennon, 2010) благодаря музыкальному таланту незнакомки певец узнает в ней дочь своего давнего друга, от которого ей, по его мнению, и достался прекрасный голос:

SEAN: Ah, your father was Tim Sheehan. He died young, may he have a bed in Heaven. He was a dancing teacher and a powerful singer. That's where you got the voice from. / ШОН: А, твоим отцом был Тим Шихан. Он умер молодым, пусть у него будет постель на Небесах. Он был учителем танцев и сильным певцом. Вот откуда у тебя такой голос.

MAGGIE: My mother says I got it from her. / МЭГГИ: Моя мама говорит, что я получила его от нее.

SEAN: Yes, she was a Stack from Lyre. A talented family too you got it on the double. (Pauses) You don't know me / ШОН: Да, она была Стэком из Лиры. В талантливой семье таланты получаешь от двоих. (Пауза) Вы меня не знаете?

Несмотря на замечание Мэгги, что ее талант передался ей и от матери, персонаж мужского пола Шон, в первую очередь, вспомнил об отце Мэгги: *Ah,*

your father was Tim Sheehan. ... That's where you got the voice from; you didn't lick it off the ground, что еще раз доказывает наше предположение о тесной взаимосвязи концептов *father* и *profession* в сознании современных британских драматургов. Профессиональные связи и знакомства в британских пьесах сравнимы с родственными связями, что обыгрывается в сюжете пьесы *Stiff Stuff* (Chambers, 1987). С самого первого действия пьесы мы узнаем о смерти молодого человека из слов его наставника: *EDMUND: Good morning. I have been invited to offer my appreciation following the sad death of Benjamin Mannion, who, at the age of twenty-nine, died tragically in a railway accident in the early hours of this morning. I was a tutor at Oxford and I suppose something of a mentor to him. Dear, dear Ben... Friend, protégé, intellectual and perhaps best known to many of you as a journalist and Television presenter.* / ЭДМУНД: Доброе утро. Меня пригласили выразить свою признательность в связи с печальным событием: смертью Бенджамина Мэнниона, который в возрасте двадцати девяти лет трагически погиб в железнодорожной катастрофе рано утром. Я был репетитором в Оксфорде и, полагаю, был его наставником. Дорогой, дорогой Бен... Друг, протеже, интеллектуал и, возможно, самый известный многим из вас как журналист и телеведущий.

Перечислив многие достоинства погибшего друга, научный наставник подчеркивает горечь утраты, намеренно сравнивая погибшего с «суррогатным сыном»: *I have also lost a friend – some of us, a surrogate son*, гиперболизируя профессиональную дружбу до родственных отношений.

В женских речевых портретах современных британских драматургов обнаруживается изменение представления о семейных ценностях у женщин, которые стремятся доказать мужчинам свою значимость в семейно-бытовых вопросах, отстаивая право на личное пространство в доме и профессиональную самореализацию вне его. Драматургическое произведение *Simply Selma* (Joy, 2000) повествует о трудностях, с которыми сталкивается женщина, стремящаяся обеспечить себя и своих родных, работая стриптизершей в ночном клубе. Мать главной героини мечтает выдать дочь замуж, тем самым избавив ее от

необходимости заниматься недостойным для молодой девушки промыслом: *MAMA: I mean it. I worry about you working in a place like that. It's no place for a nice young lady like you. It's no kind of honest work. You are such a smart young lady. / Я правда так считаю. Я переживаю из-за того, что ты работаешь в этом месте. Это неподходящее место для молодой девушки. Это неприличная профессия, а ты такая умная молодая девушка*

Профессиональная деятельность дочери мешает ей выстраивать нормальные отношения с мужчиной, который разрывает отношения с девушкой, узнав правду о ее профессии: *MICHAEL: Shut up! How can you stand here and tell me that's honorable work? How can you do that? Don't you have any respect for yourself? What about your mother? What does she think of this? Let me ask you something, Selma. How much is it going to cost for me to get a look? All my friends have seen you already. How much is it going to cost for me to get a look... / МАЙКЛ: Заткнись! Как ты можешь стоять здесь и говорить мне, что это почетная работа? Как ты можешь творить это? Разве ты не уважаешь себя? Что насчет твоей мамы? Что она думает об этом? Позволь мне спросить тебя кое о чём, Сельма. Сколько мне будет стоить осмотр? Все мои друзья тебя уже видели. Сколько мне будет стоить посмотреть...*

SELMA: Leave! Get off my porch. (Joy 2000) / СЕЛЬМА: Уходи! Убирайся из моего дома!

Прогнав молодого человека, девушка защищает свое право на личный выбор способов заработка.

В речи героинь драматургических произведений британских авторов, опубликованных в более поздний период (2010 – 2015 гг.), поднимаются вопросы профессиональной реализации. Например, в британской драме *A Daughter Like You* (Parker, 2015) молодая семейная пара переживает смерть новорожденной дочери. Основной конфликт между супругами базируется на расхождении способов пережить горе: мужчина настаивает на необходимости сосредоточиться на проблеме взаимоотношений, но женщина не желает слушать мужа, ее интересует вопрос профессиональной реализации в сложный жизненный период:

DAVID: Yeah, sixteen years old in the park with my friends and I saw you. I have to go back for work, but I won't be working all the time. I really do think it would be good for us to revisit all those old places. Where we first started dating, where I proposed to you. Our first house, all of that. / ДЭВИД: Ну да, подросток из парка, мои друзья и я видели тебя. Я должен выйти на работу, но я не буду постоянно работать. Я правда думаю, что нам пошло бы на пользу снова съездить в те места, где мы только начинали встречаться, где я сделал тебе предложение. Наш первый дом, и остальное. MARIA What's the job? (Parker 2015) / МАРИЯ: Что за работа?

Центральной лексической единицей концепта *family* в современном американском драматургическом дискурсе является единица *mother*. Матери играют немаловажную роль в процессе становления и воспитания детей. Женщины в американской семье часто доминируют в процессе разрешения семейно-бытовых вопросов. К мнению членов семьи женского пола принято прислушиваться, поскольку мнение женщины часто имеет неоспоримую ценность в сознании американца: *MRS FARNSWORTH: My grandmother used to say that Americans like to sit down too much. (More to audience) We're always sitting around, she'd say. Standing up is good for you, especially if you stand up straight. Always stand up after meals, for example. It helps the digestion. And if you have to stand in line—at the butcher's, maybe, or cashing a check at a bank—always do some exercise. Practice tightening the muscles in your rear end, for example. It keeps you in shape.* (Gurney, 2004) / МИССИС ФАРНСВОРТ: Моя бабушка часто говорила, что американцы слишком любят сидеть. (Больше к аудитории) «Мы всегда сидим без дела», – говорила она. Стоять полезно, особенно если вы стоите прямо. Например, всегда вставайте после еды. Помогает пищеварению. А если вам приходится стоять в очереди, может быть, у мясника, или обналичивать чек в банке – всегда делайте зарядку. Например, потренируйтесь напрягать мышцы ягодиц. Это держит в форме.

IPHIGENIA: And I have kept silent. I have done my father's doing, I have honored my mother's way. (Svich, 2012) / ИФИГЕНИЯ: И я промолчала. Я последовала примеру своего отца, я уважительно отнеслась к выбору матери.

Однако, несмотря на существующее почитание образа матери в американском сознании, женщины стремятся быть свободными от семейных обязанностей, желая получить больше независимости от мужчин. По этой причине в коммуникативном пространстве американских персонажей вербализация ядерного концепта *family* осуществляется в тесной взаимосвязи с концептом *violence*, посредством которого американские драматурги акцентируют внимание на разобщенности современных американских семей и стремлении женщин быть независимыми от мужчин, от их посягательств на свободную личную жизнь. Реплики персонажей в американских пьесах, содержащие концепт *violence*, часто выводят коммуникативную линию героев из равновесия, основная интенция американских драматургов в период с 1985 по 2000 гг. – шокировать аудиторию и привлечь её внимание к проблеме семейных взаимоотношений. Например, в пьесе *Harm's Way* в самых первых репликах персонажей наблюдается намеренная гиперболизация концепта *violence* – от угрозы матери проучить сына до убийства за непослушание:

MOTHER: Watch your mouth. / МАТЬ: Следи за своим ртом.

CHILD: Crap sandwich. / РЕБЕНОК: Дерьмовый бутерброд.

*MOTHER: I'll show your ass. / МАМА: Я надеру тебе *нецензурная лексика.*

MOTHER: You don't eat that sandwich and I'll kill you good. / МАМА: Если ты не съешь этот бутерброд, я тебя убью.

*CHILD: Suck my dingus, witch. / РЕБЕНОК: Соси мой *нецензурная брань, ведьма.*

*MOTHER: Kid don't talk to his mother like that. I'll teach you, little son of a bitch. (She shoots and kills him.) (Wellman 1986) / МАМА: Малыш, не разговаривай так со своей мамой. Я научу тебя, *нецензурная брань сын. (Она стреляет и убивает его).* В целях передачи накала эмоционального состояния речевого взаимодействия персонажей в данном эпизоде диалог строится с использованием повелительной модальности, также для усиления эффекта правдоподобности в речи персонажей появляется нецензурная лексика.

Женщины в пьесах американских авторов в период с 1985 по 2000 гг. отстаивают свою независимость от действий и убеждений мужчин, с которыми

они состоят в родственных отношениях. Женское стремление быть независимыми от мужчин передается авторами при помощи актуализации в речи персонажей концепта *violence*. Главная героиня пьесы *Veronica Cory* (Gutelius, 1999) стала вдовой после участия ее мужа в террористическом акте, который был спланирован мужчиной тайно от супруги. Несмотря на непричастность девушки к произошедшей трагедии, она становится заложницей общественного мнения, связывающего ее с убеждениями мужа:

MS. BARKER: Boris? Your husband? He must be very trivial, since you say you were never married. / МИСС БАРКЕР: Борис? Твой муж? Он, должно быть, очень скучный, раз уж ты скрывала, что была замужем

VERONICA: Ms. Barker, he was killed in a bomb explosion. This is private. / ВЕРОНИКА: Мисс Баркер, он погиб в результате взрыва бомбы. Это Вас не касается.

MS. BARKER: Not if you have a criminal record. (Gutelius 1999) / МИСС БАРКЕР: Касается, если у тебя есть судимости.

В кульминационный момент произведения девушка сама проявляет агрессивность по отношению к своим обидчикам, однако окончательно понимает, что отличается от них, и задается вопросами о том, кто она и что с ней случилось:

VERONICA: I almost killed you...almost killed Marshall, too...What am I? I never thought I'd see myself do anything like that...I got the makings of a genuine outlaw...Well you always did show me new things I'm capable of. What were you doing trying to save his life? (Gutelius 1999) / ВЕРОНИКА: Я чуть не убила тебя ... чуть не убила и Маршалла ... Что я? ... Никогда не думала, что увижу себя в подобном ... У меня задатки настоящего преступника ... Но ты всегда открывал во мне новые грани, скрытые способности. Что ты сделал, пытаясь спасти его жизнь?

Многократное повторение глагола *kill* и риторический вопрос, обращенный к себе, а не к собеседнику, позволяют автору донести до реципиента главную идею произведения – желание и потребность женщины найти себя и получить независимость от мужчины и его действий. Подобные идеи прослеживаются в драматургических произведениях американских авторов, опубликовавших свои

произведения в период с 1985 по 2000 гг. В этот период американские героини пьес являются заложницами сложившихся по инициативе мужчин неприятных обстоятельств, в которых им приходится защищать себя и семью, оставшись один на один с проблемами. В пьесе *The Balkan Women* (Tasca, 1998) жительницы города становятся пленницами военных. Отчаяние женщины, акцентирующей внимание на потере близких и разрушении ее семьи, передается благодаря стилистической градации, усиливающей семантическое наполнение единицы *separated*: *JELA: They had no one to blame so they took me and my grandfather, because the wall was on our street and my grandfather smiled at their anger when they saw the slogan. I don't know where he is. Separated. Separated. Everyone in the country is separated. Everything in the world is separated.* (Tasca, 1998) / *ДЖИЛА: Им некого было винить, поэтому они схватили меня и моего деда, потому что стена была на нашей улице, а мой дед посмеялся над ними, они увидели лозунг. Я не знаю, где он. Разлучены. Разлучены. Все в стране разлучены. Все в мире разрушено.* Последняя фраза проанализированного высказывания: *Everything in the world is separated* выражает существующие в американском обществе опасения о разобщенности людей, семей и целого мира.

Реакция американских мужчин на происходящие изменения в семейно-бытовых устоях в период с 1985 по 2000 гг. еще раз доказывает предположение о нежелании современных американских женщин состоять в семейных отношениях. Нередко авторы американских пьес наделяют мужские высказывания протестными и шокирующими элементами. В пьесе *The House of Correction* (Lock, 1988) гость нарушает светскую беседу со знакомой женатой парой внезапной откровенностью об убийстве своей жены:

MARION: Oh, of course. We're doing very nicely, thank you. / МАРИОН: О, конечно. У нас все хорошо, спасибо.

CARL: And what about you, Steve? How have you been? / КАРЛ: А что насчет тебя, Стив? Как твои дела?

STEVE: Not so lucky. / СТИВ: Не так повезло.

CARL: Oh, really? I'm sorry to hear that. / КАРЛ: Да, правда? Мне жаль слышать это.

MARION: So am I. / МАРИОН: И мне.

STEVE: My wife was brutally murdered. (Lock 1988) / СТИВ: Моя жена была жестоко убита. По сюжету шокирующая реплика мужчины вызвана ревнивым отношением к успешным семейным отношениям его знакомых, ведь его семья была разрушена жестоким убийством жены.

Впоследствии в речевом поведении американских мужчин все чаще прослеживается необходимость защищать свой дом и семью. Например, в пьесе *Clean* (Sanchez, 1997) глава семейства предупреждает нового знакомого о строгих правилах поведения в его доме, ограждая свою жену от необходимости близкого общения с незнакомцем: *KIKO: In my house, my family is sacred. You don't disrespect me or my family. Outside of this house you can set fire to yourself for all I care, but here, no. You don't come here when my children are here and you are only allowed to sit in the living room. You don't cross that doorway. (Points to doorway leading to the rest of the apartment) You want Mercy to sew for you, okay. But you remember, you have no friends here. / КИКО: В моем доме моя семья священна. Ты не должен проявлять неуважение ко мне или моей семье. За пределами этого дома ты можешь поджечь себя, мне все равно, но здесь – нет. Не приходи сюда, когда мои дети здесь, тебе разрешено сидеть только в гостиной. Не переходи через этот дверной проем. (Указывает на дверной проем, ведущий в остальную часть квартиры) Ты хочешь, чтобы Мерси шила для тебя? Хорошо. Но помни, у тебя здесь нет друзей.*

В последующий период (с 2000 по 2015 гг.) концепт *violence* в коммуникативном пространстве персонажей вытесняется концептом *cancer*, которое в сюжетном моделировании современной американской драматургии становится причиной разногласий в семейно-бытовом общении. Американские авторы создают сюжеты, в которых мужчины сталкиваются с семейно-бытовыми задачами воспитания детей, что стереотипно относится к женским обязанностям в семье. Поставленная авторами задача осуществляется благодаря введению в

сюжет отцов-одиночек. Примером служит диалог отца с сыном из пьесы *Arrow To The Heart*, опубликованной в 2010 году американским автором Allan Havis:

DAD: Well, only if she brings it up. You know very well cervical cancer runs in her family.

ПАПА: Ну, только если она поднимет этот вопрос. Ты прекрасно знаешь, что в ее семье были случаи рака шейки матки.

SON: Cell phone reception sucks. What did you say? / СЫН: Прием у сотового телефона – отстой. Что ты сказал?

DAD: I said Mom's family has a history of this. Let's get off the roller coaster. Mom's not taking this very well. False positives can occur when the gynecologist fails to maintain properly sterilized swabs. The concern is what the hell are these abnormal cells doing in her cervix. / ПАПА: Я сказал, что в маминой семье есть такая история. Хотелось бы уже слезть с этих «американских горок». Мама все это не очень хорошо переносит. Ложноположительные результаты могут быть получены, когда гинеколог не поддерживает должным образом стерилизованные мазки.

Беспокоит то, что, черт возьми, эти аномальные клетки делают в ее шейке матки. Диалог является яркой иллюстрацией причины введения концепта *cancer* в речь коммуникантов: внедряя его в ядерный круг концептуального поля современного американского драматургического дискурса, автор создает условия, в которых мужской персонаж сталкивается с проблемами женских интересов в рамках решения семейно-бытовых проблем.

Мир матерей и женщин становится секретом для отцов и сыновей; мужчины хотят понять и разгадать женскую натуру, однако американские женщины отказываются делиться своими мыслями даже с близкими родственниками. Такое поведение американских женщин объясняется их нежеланием терять свою индивидуальность, которую они считают необходимым скрывать от членов семьи. Речевые реакции матерей и дочерей на вопросы семейно-бытового характера провоцируют мужчин искать новые методы регулирования семейно-бытовых конфликтов. Например, в пьесе *Sally's Gone She Left Her Name* (Davis, 2003) в беседе отец и сын признаются друг другу, что жена и мама всегда была загадкой для них, так как никогда не откровенничала с ними:

CHRISTOPHER: Mom's gone secret. / КРИСТОФЕР: Мама что-то скрывает.

HENRY: Chris, your mother's always been a secret. / ГЕНРИ: Крис, твоя мать всегда была секретом.

CHRISTOPHER: Not to me, she wasn't. / КРИСТОФЕР: Не для меня, для меня она не была.

HENRY: No, you're just older now. / ГЕНРИ: Нет, ты просто старше теперь.

CHRISTOPHER: Come on, Dad. You know she's more secret. / КРИСТОФЕР: Да ладно, пап. Ты знаешь, что она стала более скрытной.

Таким образом, можно сделать вывод, что активные дискурсивные маркеры концепта *family* в современном британском и американском драматургическом дискурсе вытесняются маркерами *profession* и *violence* в когнитивно-прагматическом поле женских драматургических персонажей.

Мужские и женские речевые портреты в канадских драматургических произведениях, опубликованных в период с 1985 по 2000 гг., также служат примерами вербализации концепта *violence* в тесном соседстве с ядерными элементами. Например, в пьесе *Clare* (Gatchalian, 1999) дискурсивные маркеры концепта *violence* перемещаются в центральный круг концептосферы и взаимодействуют с концептом *family*. Причины и последствия стремления женских персонажей получить независимость от мужчин в семейно-бытовых условиях в проанализированной пьесе транслируются персонажами-детьми. Например, в одном из эпизодов ребенок описывает, как отец избивает мать, после чего та убивает отца и, в отчаянии от содеянного, просит сына убить и ее:

VOICE OF 1: After Mom stopped crying – she cried non-stop until dawn – she came to me and handed me the bat. "Your father's dead," she said. "So it's time you took over. Sir." She called me. "Sir." She lay on the floor, her hair and eyes as black as shit. "Beat me," she said. "Or I'll kill myself." I laughed and turned away, she took a gun and blew her hand off. So I did as I was told, beat the shit out of the old cunt; and Eureka! (Gatchalian 1999) / После того как мама перестала плакать – она проплакала до рассвета – она подошла ко мне и протянула биту. «Твой отец мертв», – сказала она. – «Пришло время тебе стать главным, господин». Она назвала меня

«господином». Она легла на пол, волосы и глаза у нее были черные, как дермо. «Ударь меня», – сказала она, – «или я убью себя!» Я рассмеялся и отвернулся, тогда она схватила пистолет и снесла себе голову. А я сделал то, что она мне велела – выбил все дермо из этой старой *нецензурная лексика!

Нередко дети агрессивно настроены по отношению к матерям, по инициативе которых происходят неприятные изменения в семьях, тем более, как показывают наши наблюдения, речевое поведение героинь канадских пьес отличается тенденцией перекладывать свою ответственность на детей в семейно-бытовых условиях: *BONEHEAD: I'm sorry but I had to go and help my mom. She needed me to baby sit and I ... I guess I forgot to tell you. This is my baby sister.* (Tallon, 1990) / *BONEHEAD: Мне жаль, но мне пришлось пойти и помочь маме. Ей нужно было, чтобы я присмотрел за ней, и я ..., наверное, забыл тебе сказать. Это моя младшая сестра.*

FURY: Mean? Does that selective memory of yours remember the time that our "eccentric" mother told us that Moo-Moos were the only way to go and then made us wear matching orange ones to the first day of Junior High? How about when she did the one-woman production of Hair in the town hall? People around here are scarred for life from that one. Oh, and my personal favourite because I still get nightmares from it, the time that she told us there were giant monsters under our bed? (Brooks, 2005) /

ФЬЮРИ: Как так? Помнит ли твой избирательный ум время, когда наша «эксцентричная» мать сказала нам, что Му-Му – единственный выход, а затем заставила нас нарядиться в одинаковые оранжевые вещи в самый первый школьный день? Как насчет того, когда она сняла парик в мэрии? Люди здесь на всю жизнь остались травмированными этим. О, и мой личный фаворит, потому что мне до сих пор снятся кошмары, когда она сказала нам, что под нашей кроватью поселились гигантские монстры?

Из примеров видно, что поведение матерей способно повлиять на досуг и последующую жизнь детей, что часто становится причиной детской агрессии по отношению к матерям. Поведение канадских женщин подкрепляется их речевыми фрагментами, в которых они высказывают откровенное нежелание быть

матерями. В пьесе *Metastasis* (Pengilly, 1995) женщина узнает, что скоро будет мамой, и признается, что ненавидит себя из-за этого:

ALICE I don't know yet. Does it WANT to be kept? / АЛИСА: Я еще не знаю. ХОЧУ ли я его оставить?

HOWIE Maybe you'd be a good mother. ХОУИ: Почему нет? Ты была бы хорошей матерью.

ALICE Yeh. Motherhood. Glorious frigging motherhood! (Cries out) I HATE MYSELF! / АЛИСА: Ага. Материнство. Славное материнство! (Кричит) НЕНАВИЖУ СЕБЯ!

Отчаяние женщины и сильное нежелание рожать ребенка передается автором риторическим восклицанием и графическим выделением высказываний персонажа. Глагол *to hate* является одной из самых распространенных единиц семейно-бытовой коммуникации в границах современного канадского драматургического дискурса. Именно на чувстве ненависти, перерастающем в агрессию, базируются многие диалоги между канадскими семейными парами и их детьми. Канадские женщины отрицают свою любовь к родственникам и не желают признавать сходство с ними. Неприятие своего родства часто гиперболизируется в речи коммуникаторов, сближая семантику глагола *to hate* с глаголом *to kill*: *TOYM: One of my nieces was like you too. She was smart like you, rough around the edges like you, but un-like you, she was more understanding and tolerant / ТОЙМ: Одна из моих племянниц тоже была похожа на тебя. Она была умна, как ты, грубовата, как ты, но в отличие от тебя, она была более понимающей и терпимой.*

BRASSY: I'm not like that! (grabs her head) Will you stop it! / БРАССИ: Я не такая! (хватает себя за голову) Ты, прекрати!

TOYM: Are you sure you're not like that? / ТОЙМ: Ты уверена, что ты не такая?

BRASSY: (exasperated) What! Oh, I hate you. I could kill you. (Wagner, 2009) / БРЭССИ: (раздраженно) Что! О, я тебя ненавижу. Я могу убить тебя.

В некоторых случаях глагол *to hate* употребляется в переносном значении и становится синонимом глагола *to love*. В одном из диалогов семейной пары из пьесы *When the Stars are Right* (Anderson, 2015) супруг пытается утешить жену в

момент творческого кризиса: *GEORGE: So don't worry about your publisher, your agent, your editor, or anybody else. Just write for yourself.* / *ДЖОРДЖ: Так что не беспокойся о своем издателе, своем агенте, редакторе или о ком-либо еще. Просто пиши для себя.* *ELLEN: I really hate you.* / *ЭЛЛЕН: Я действительно тебя ненавижу.* *GEORGE: I know. (They hug)* / *ДЖОРДЖ: Я знаю. (Они обнимаются).* Несмотря на прямое значение ответной реакции жены: *I really hate you*, невербальное поведение персонажей, отмеченное в авторской ремарке (*They hug*), ее высказывание может быть расшифровано в значении антонима к глаголу *to hate*. Лексический выбор персонажа оправдывается нежеланием женщины признавать правоту своего мужчины и зависимость от его мнения.

В современных драматургических произведениях канадских авторов поднимаются схожие с британскими и американскими драматургическими традициями проблемы разрушения существующих традиционных семейно-бытовых устоев, однако в канадском драматургическом дискурсе вытеснение концепта *family* из системы ключевых ценностей канадского общества сопровождается использованием глагола *to hate*, который постепенно трансформируется в *to violate*.

Ценность семейно-бытовых ориентиров в австралийском драматургическом дискурсе претерпевает не такие очевидные изменения. Наибольшее влияние на концепт *family* оказывает концепт *money*, который часто определяет силу семейных связей и характер взаимоотношений между супругами. Неспособность австралийских персонажей мужского пола обеспечить семью высмеивается и осуждается партнершами по диалогу. Австралийский автор Daryl Peebles в пьесе *Barbecue* (1997 г.) поднял вопрос неуместности недавно разбогатевшей семьи в окружении новых соседей. Никто из героев пьесы не задумывается о семейных ценностях и родственных связях нового окружения, т.к. главным порочащим фактором в их представлении является ущербное финансовое положение семейства:

KRYSTAL: Marion said that we don't fit. She said we're 'new money' and new money doesn't count in Grand Bay. / *КРИСТАЛЛ: Марион сказала, что мы не вписываемся.*

Она сказала, что мы «новые деньги», и новые деньги ничего не значат в Гранд-Бэй.

*COL: Any money counts anywhere in the world, Bubby. If that snooty bitch tries that one again, just ask her how her old man managed to lose his wife's family fortune in one generation? / КОЛ: Любые деньги имеют значение в любой точке мира, детка. Если эта задиристая *нецензурная лексика скажет это снова, просто спроси ее, как ее старику удалось потерять семейное состояние своей жены?*

Австралийские авторы драматургических произведений, опубликованных в период с 1985 по 2015 гг., высмеивают корыстные ориентиры современного общества, противопоставляя им парадигму семейных ценностей. По сюжету пьесы *There's More to Life than Money and Sex* (Marshall, 1998) молодой юрист готовится получить наследство усопшей богатой дамы, у которой не было родственников, он с нетерпением озвучивает свое желание стать богаче:

COLIN: Please get me a copy of her will. As you know today is the last day before I must arrange for all that lovely money... for all those lovely people, to get their hands on the money. (Madeline exits.) Rich! Rich! Rich! Today, Colin Blanchard, you will grasp the pot of gold. I will be rich! Rich! Rich! (Madeline enters.) Richly rewarded. Those lucky people will be richly rewarded. / КОЛИН: Пожалуйста, принесите мне копию ее завещания. Как Вы знаете, сегодня последний день перед тем, как я должен распределить все эти прекрасные деньги... чтобы все эти милые люди получили свою долю. (Мэдлин уходит.) Богатый! Богатый! Богатый! Сегодня, Колин Бланшар, вы сорвете куш с золотом. Я буду богатым! Богатый! Богатый! (Входит Мэдлин.) Эти счастливчики будут щедро вознаграждены.

MADELINE: It was sad that the lately departed Miss Brown had no living relatives. / МЭДЛАЙН: Грустно, что у недавно ушедшей мисс Браун не осталось живых родственников.

COLIN: So sad. Not one living relative. / КОЛИН: Так грустно. Ни одного живого родственника.

MADELINE: And you wrote such a lovely notice in the paper. "Ring me if you are the last living relative of Mary Brown." Was that really enough information? / МЭДЛАЙН:

И вы написали такую прекрасную заметку в газете. «Позвони мне, если ты последний живой родственник Мэри Браун». Этой информации действительно достаточно?

COLIN: Only a relative with initiative deserves the money. / КОЛИН: Денег заслуживает только инициативный родственник.

Счастливое чувство предвкушения возможного богатства отражается на речевом поведении мужчины, который многократно повторяет в своей речи восклицания, содержащие активный вербальный маркер концепта *money*: *Rich! Rich! Rich!* и производное от прилагательного наречие *richly*, полностью игнорируя печальный факт смерти одинокой клиентки. Завершающая фраза диалога: *Only a relative with initiative deserves the money* доказывает предположение о тесной связи концепта *family* и *money* в сознании австралийского мужчины.

Женские персонажи ориентируются на финансовую состоятельность и деловые качества мужчины при выборе будущего супруга. Подтверждением служит диалог двух женщин из пьесы *Percy And Rose* (George, 1987):

ROSE: Of course not. I have no such silly domestic idea in mind, but Percy nevertheless needs help with his business affairs, he has no idea of money, and with the organization of his days. There is also the matter of providing him with objective criticism of his work. He needs a strong hand in that area. / РОУЗ: Конечно, нет. Я не имею в виду глупую устаревшую идею хозяйки, но Перси, тем не менее, нужна помощь в деловых вопросах, он понятия не имеет ни о деньгах, ни об организации своего рабочего расписания. Еще необходимо давать объективную критику его работы. В деловой сфере ему нужна сильная рука.

MARGOT: I have agreed to marry Percy, not to become his managing director / МАРГОТ: Я согласилась выйти замуж за Перси, а не стать его управляющим директором.

Саркастическое замечание одной из участниц беседы о ее намерении выйти замуж, а не быть бизнес-партнером мужа, и уверенность ее собеседницы в обратном указывают на вытеснение ценностных ориентиров концепта *family* и

постепенное замещение его концептами *money* и *profession* в сознании австралийских женщин, что, в свою очередь, свидетельствует о влиянии британского варианта английского языка на австралийский.

В период с 1985 по 2000 гг. в речевом репертуаре персонажей австралийских пьес концепт *violence* сохраняет статичное состояние и почти не взаимодействует с ядерными элементами. Однако тесное переплетение концепта *love* с концептом *violence* в рассматриваемый период указывает на происходящий в сознании австралийских женщин сдвиг ценностных ориентиров. В пьесе *Into the Clouds* (Briton, 1990) главная героиня высказывает свое разочарование в любовных отношениях, метафорически сравнивая любовь с убийцей:

ANDREA: No, no. Leave it. Won't drink any more. Had too much already. Had enough... love. Got to get some sleep. Oh yes, love can kill you all right. Anorex... exia, diabetes... cancer, you name it... suicide... all that... deadly... killer. / АНДРЕЯ: Нет, нет. Бросаю. Не буду больше пить. Слишком много уже было. Достаточно... любви. Надо немного поспать. О да, любовь может убить тебя. Анорекс... ексия, диабет... рак, что угодно... самоубийство... все это – смертоносное... убийство.

Активное движение концепта *violence* к центру когнитивно-прагматического поля коммуникативного пространства австралийских персонажей наблюдается в период с 2000 по 2015 гг., когда вербализация концепта часто осуществляется в сочетании с центральными элементами *family*, *children*: *GONZAGO: She'd never want to see this – by the end every member of the royal family murdered. Not what you'd call politically correct.* (Kent 2008) / ГОНЗАГО: Она бы никогда не захотела этого увидеть, в конце концов, все члены королевской семьи были убиты. Но это не то, что можно было назвать политкорректным. *JACKIE: Is he? How can he be at peace? How can a man who's just had the back of his skull blown off be at peace? How can a man who's just been violently separated from his wife and family be at peace?* (Elisha 2004) / ДЖЕКИ: Он? Как он может упокоиться? Как может упокоиться человек, которому только что оторвало затылок? Как может мужчина, который только что был жестоко разлучен со своей женой и семьей, покоиться с миром?

Наблюдаемое стремление концепта ‘violence’ переместиться в центр когнитивно-прагматического поля австралийского драматургического дискурса обосновывается аналогичными явлениями в коммуникативных практиках драматургических персонажей в американском и канадском вариантах английского языка, что указывает на тесное взаимодействие национально-культурных тенденций в англоязычном мире в современных условиях глобализации.

Вариантная и национальная специфика перемещений в рамках когнитивно-прагматического поля современной англоязычной драматургии проявляется в выборе различных понятий, с которыми вступают во взаимодействие те или иные ядерные единицы. Так, концепт *violence* чаще сочетается с ядерными элементами *family* и *marriage* в диалогах персонажей американских и канадских драматургов, в то время как в речевом поведении носителей британского варианта ядерный концепт *family* вербализируется в тесном сочетании с периферийными концептами *money* и *profession*. Данное наблюдение указывает, с одной стороны, на некоторые социально-культурные различия ценностных ориентиров и способов их проявления в коммуникации персонажей – носителей американского и британского вариантов английского языка, а с другой – на интенсивное влияние американского варианта английского языка на канадский и австралийский варианты в сфере стилизованной разговорной речи. Восприятие основных речевых тенденций зависит от вовлеченности общества в происходящие в мировом сообществе события. Взаимодействие периферийных концептов с ядерными элементами концептосферы спровоцировано происходящим в англоязычном обществе переосмыслинением гендерных ролей, инициаторами которого оказываются представительницы американского общества, что находит отражение в речевом репертуаре персонажей современной американской драматургии, провоцируя тем самым движение и взаимодействие концептов внешнего круга к центру когнитивно-прагматического поля носительниц британского, канадского и австралийского вариантов английского языка в пьесах современных англоязычных авторов.

3.6 Ирония как организующий маркер гендерного речевого поведения драматургических персонажей

К одному из самых распространённых приемов, благодаря которому происходит сюжетно-коммуникативное моделирование речевого взаимодействия персонажей в дискурсивном пространстве современной англоязычной драматургии, следует отнести иронию. С одной стороны, ирония является неотъемлемой частью языковой культуры англоговорящего общества, т.к. именно на иронии базируется юмор англоязычной культуры и литературы. С другой стороны, в рамках драматургического дискурса иронический тон общения персонажей проанализированных пьес обеспечивает правдоподобную трансформацию гендерного речевого поведения. Достоверность коммуникативного взаимодействия персонажей современных англоязычных пьес в ряде случаев достигается за счёт подмены понятий, а также за счет реакции персонажей, маскируемой в иронических и саркастических высказываниях персонажей мужского и женского пола. В неловких ситуациях драматургические персонажи часто прибегают к самоиронии. К примеру, в пьесе 1987 года британского автора John Chambers *Stiff Stuff* молодой мужчина иронизирует над собой, оказавшись в нелепой ситуации после сильного алкогольного опьянения:

JIMMY: Another Sunday morning, waking up I don't know where. This time not alongside some bleached tart. This time laid up in a lay-by. And it's pissing down. A big fuck off lake. The only thing not wet is my throat – like gravel. Only yesterday afternoon I was a hero. Last night the centre of the crowd. This morning I'm stood like a wet fart. A zero – with a mouth like a buzzard's chuff. / *ДЖИММИ: Еще одно воскресное утро, опять проснувшись, не понял, где я. На этот раз не рядом с блондинистой пышкой. На этот раз я лежал в мокрой стихии. И.. это удручаet. Большое хреновое озеро. Единственное место, где сейчас сухо, это мое горло – как гравием по нему прошлись. Еще вчера днем я был героем. Прошлой ночью – в центре толпы. А сегодня утром я стою, мокрый пердун, полный ноль, с пересохшим, как у быка, ртом.* В своей реплике он несколько раз подчеркивает,

что не впервые оказывается в подобной ситуации, о чем свидетельствуют открываяющая монолог фраза: *Another Sunday morning...* и частое повторение указательного местоимения *this*: *This time not alongside..., This time laid up..., This morning....* Ироническое содержание монологического высказывания раскрывается не только посредством сопоставления ситуации, в которой оказался персонаж, с подобными ситуациями в его жизни, но и благодаря сравнительным конструкциям, целью которых является высмеивание своего внешнего и физического состояния: *The only thing not wet is my throat – like gravel, This morning I'm stood like a wet fart. A zero – with a mouth like a buzzard'schuff.* Высмеивая свое положение и самочувствие, герой пытается адаптироваться к неприятным для себя условиям, обыгрывая их ироническими ремарками в свой адрес.

В отличие от мужских персонажей, женщины проявляют тенденцию иносказательно высмеивать свое положение и нелепость ситуации, в которой оказались их собеседники. В следующем диалоге из той же пьесы *Stiff Stuff* две женщины знакомятся в пабе, ироническое замечание одной из героинь предназначено для утешения собеседницы и служит поводом для начала разговора:

SHEILA: Sorry, I didn't see you waiting. / ШЕЙЛА: Извини, я не видела, что ты ждешь.

CHARLOTTE: I'm looking for my husband. / ШАРЛОТТА: Я ищу своего мужа.

SHEILA: You're not the first. / ШЕЙЛА: Ты не первая.

CHARLOTTE: Someone else has been looking for Edmund? / ШАРЛОТТА: Кто-то еще искал Эдмунда?

SHEILA: Not that I know of – the names change but plenty of wives come looking. I don't know why they bother. (Chambers 1987) / ШЕЙЛА: Насколько я понимаю, имена меняются, но многие жены приходят поискать. Я не знаю, почему они беспокоятся. Женщина иносказательно указывает на нелепое положение незнакомой ей девушки, которая потерянно высматривает своего мужа в пабе, сравнив ее с другими женщинами, занятыми поисками своих мужей.

Завершающее предложение: *I don't know why they bother* высмеивает прочность семейных уз.

Мужские персонажи более прямолинейно высказывают свое отношение к поведению своих собеседников. В диалогах мужских персонажей иронические высказывания относятся к партнерам с целью высмеять и осудить. К примеру, в пьесе *American Standard* британского автора Jonathan Joy (Joy, 2002) в диалоге между двумя соперничающими между собой коллегами прочитывается ироническое отношение собеседников друг к другу: *JOHN: Don't even think about it. If I thought, I had to spend ten minutes alone in a car with you I'd blow my head off. When I think what three weeks would be like... / ДЖОН: Даже не думай об этом. Если бы я подумал о том, что мне придется провести с тобой десять минут в одиночестве в машине, у меня бы голову снесло. Когда я думаю, какими будут три недели... MARCUS: I'm not exactly your biggest fan either you know. / МАРКУС: Я тоже не совсем большой твой поклонник, ты знаешь.*

В фразе: *I'd blow my head off* прочитывается намеренная гиперболизация, задача которой подчеркнуть нежелание находиться в одной машине с собеседником, ответная реакция также вполне иронична, так как содержит фразу *I'm not exactly your biggest fan either you know*, прямое значение которой явно используется в переносном смысле. Ирония в речевом поведении персонажей мужского пола служит поводом для нападения на собеседника. Специалисты, работающие в области гендерной лингвистики, неоднократно отмечали, что мужчины проявляют агрессию в общении гораздо чаще, чем женщины: «...мужской тип речевого поведения известен своим соревновательным характером, нацеленным на победу, автономность мнения и стремление к главенству в общении» [Malyuga, 2011: 32]. Следует признать справедливость этого утверждения и для английского драматургического дискурса, где ирония служит средством адаптации к исторически обусловленным коммуникативным традициям англоязычного социума, позволяя лингвистически маскировать истинное побуждение и намерение коммуникантов. Обращает на себя внимание то, что мужские персонажи маскируют свое раздражение и агрессивные

намерения, в то время как в женских речевых партиях ирония обычно присутствует для установления или упрочения контактов, для оказания поддержки.

Ироническая дискредитация собеседника встречается в репликах мужских персонажей в британских, американских, австралийских и канадских драматургических произведениях. Зачастую подобный феномен обнаруживается в репликах, которые вербализируют концепт *profession*. В пьесе *The House of Correction* (Lock, 1988) мужчина высмеивает профессиональные достижения собеседника, который по сюжету пьесы позиционирует себя честным и ответственным человеком. Понимая, что его друг излишне хвастлив, мужчина пытается вывести его на чистую воду:

STEVE: I see. And you, as a responsible man, make it your business to investigate every product before you dress it up in award-winning words? / СТИВ: Понятно. И вы, как ответственный человек, ставите перед собой задачу инвестировать в каждый продукт прежде, чем приукрасить его привычными похвальными репликами?

CARL: That's not necessary. Nor is it possible. I take what they tell me on trust. / КАРЛ: В этом нет необходимости. И это невозможно. Я доверяю тому, что мне говорят.

STEVE: Trusting in their honorable intentions toward the public? / СТИВ: Доверяя их благородным намерениям?

CARL: That's right. КАРЛ: Верно.

STEVE: That's very interesting, Carl. / СТИВ: Это очень интересно, Карл.

STEVE: I wondered how it happened. / СТИВ: Мне было интересно узнать, как это происходит.

CARL: How what happened? / КАРЛ: Как что происходит?

STEVE: How it works. It's very interesting. I'm glad you told me. Now let me ask you one last question. What—just supposing now—what if, by some unaccountable fluke, a product which you have helped to sell to the consumer—you, Carl, as the advertising copywriter—suppose the product turned out to be bad, even harmful. Are you willing to be responsible? (Lock, 1988) / СТИВ: Как это работает. Это очень интересно. Я

рад, что ты мне рассказал. А теперь позволь мне задать последний вопрос. Что, давайте просто предположим сейчас, что, если по какой-то необъяснимой случайности продукт, который вы помогли продать потребителю, – Вы, Карл, как рекламный копирайтер, узнали ли бы, что этот продукт оказался плохим, даже вредным. Вы готовы нести за это ответственность?

Ироничность слов Стива проявляется в неоднократном акцентировании факта, что его собеседник является честным и ответственным человеком: *And you, as a responsible man, honorable intentions.* Чтобы подчеркнуть всю нелепость рабочего процесса друга, один из героев использует метафору: *dress it (a product) up in award-winning words*, что непрямым текстом указывает на его убеждения, что без красивых слов продукт выглядит, как без нарядного одеяния, и не представляет никакой ценности. Для достижения стоящей перед собеседниками коммуникативной цели мужчина, ведущий диалог в заданном направлении разоблачить приятеля, прибегает к языковой неточности – иносказанию и иронии. Построение финального вопроса этого эпизода также содержит иронический оттенок, который достигается вводными, уточняющими конструкциями, смысловое содержание которых явно противоречит прямому смыслу.

Таким образом, справедливым будет предположение, что в условиях профессионального общения коммуникация между мужчинами протекает в саркастически-иронических тонах, что выявляет тенденции соперничества между мужчинами. В диалогах с женщинами мужчины редко прибегают к иронии, т.к. в условиях общения между представителями разных гендерных групп ирония мужчин не достигает поставленных целей, как правило, из-за обидчивости женщин:

HER HUSBAND'S VOICE: Why can't you dress the little one in white? / ГОЛОС МУЖА: Почему ты не можешь одеть малышку в белое?

HERSELF AS A MOTHER: She's lovely as she is / САМА В КАЧЕСТВЕ МАМЫ: Она мила такая, какая есть

HER HUSBAND'S VOICE: She's not (sniffs) She's dressed in ruse / ГОЛОС ЕЕ МУЖА: Она ... (фыркает) Она одета в цвет какаики.

TRAVELLING PLAYER: Did you hear that? If there's one word, I hate it's puce. Too like puke for me (sighs) any fool can see the difference between sounds but not he. No feeling, no sense of colour. Don't you agree? (Gallagher 1993) / ПУТЕШЕСТВИЕ: Вы это слышали? Если есть хоть одно слово, которое я ненавижу, это слово «какашка». Для меня это слишком похоже на рвоту (вздыхает), любой дурак может определить разницу между звуками, но не он. Нет чувства – нет чувства цвета. Ты не согласен?

К одному из маркеров женских речевых портретов в англоязычной драматургии можно отнести иронические высказывания, нацеленные на самозащиту. Высказывания иронического содержания персонажей женского пола в пьесах англоязычных авторов являются основным стилистическим тактическим речевым приемом в ответ на неприятные реплики других персонажей. Например, в эпизоде *Small's World* (Chambers, 2009) мать застает своего сына переодетым в ее одежду. Изначально женщина отказывается верить, что это ее сын, предполагая, что к ним в гости пришла девушка сына: *LINDA: I thought.... seeing those legs you'd got a hairy girlfriend... I didn't like saying – even a hairy girlfriend is better than...* / ЛИНДА: Я подумала... увидев эти ноги, что у тебя была волосатая девушка ... Я не хотела говорить, но даже волосатая девушка лучше, чем ...

Женщина иронизирует над сложившимися обстоятельствами, признавая, что даже «волосатая девушка» лучше, чем то, что она обнаружила своего сына в женском наряде. В данном эпизоде ироническое высказывание строится на противоречии между ожиданием и реальностью, в нем высмеивается поведение взрослого сына, который продолжает жить в доме с матерью и скрывает от нее свои наклонности.

В следующем диалоге между супругами ирония используется для достоверного изображения раздражения и обиды жены на просьбу мужа принести ему пива, высказанную в грубой форме: *PETE: Get me a beer. Can't talk till I get a beer.* ПИТ: Принеси мне пива. Не могу говорить, пока не получу пива.

MARGE: Who do you think I am? Oh, of course. Silly me. I'm your unpaid barmaid. (Gets beer from bar fridge, opens it and passes it to PETE). There you are. Now go on. Dump

the lot on me. (McAra, 2005) / МАРДЖ: Как ты думаешь, кто я? О, конечно! Дура я. Я твоя бесплатная буфетчица. (Достает пиво из холодильника, открывает его и передает ПИТУ). Вот ты где. А теперь продолжай. Вали все на меня.

Повелительная интонация мужа вызывает у женщины негативные эмоции и провоцирует ее на защиту себя и своих прав. Женской речи присуща особая эмоциональность, которая на вербальном уровне проявляется в использовании стилистического приема иронии. Из вышеприведенных примеров следует, что женщины стараются избегать прямых конфликтов с мужчинами, используя для этого иронию в качестве средства самозащиты.

Анализ речевых актов, содержащих иронические высказывания в коммуникативных ситуациях, где задействованы персонажи мужского и женского пола, на материале современных английских пьес позволяет сделать выводы о когнитивных процессах, влияющих на речевое поведение говорящего в соответствии с его гендерной принадлежностью. Реплики иронического содержания указывают на основные тактические различия в общении мужчин и женщин в стилизованной разговорной речи. Женская коммуникация в большей степени ориентирована на выражение собственных чувств и эмоций и на смягчение конфликтных ситуаций, в то время как речевое поведение мужчин нацелено на решение конкретных коммуникативных задач посредством дискредитации собеседника, воздействия на его «болевые точки».

Ирония в речи персонажей, с одной стороны, позволяет английским драматургам моделировать живое и естественное речевое взаимодействие персонажей, в котором мужская коммуникация ориентирована на соперничество и дискредитацию собеседников, а женское – на сотрудничество, поддержку и самозащиту при вербальном взаимодействии с агрессивно настроенными мужчинами. С другой стороны, ирония, являясь универсальным организующим коммуникативным фактором, обеспечивает достоверную картину процессов, характеризующих переоценку и трансформацию социально значимых ценностей в современном англоязычном обществе.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Следуя принятым в обществе традициям, в соответствии с которыми организуется общение членов современной американской, австралийской, британской или канадской семьи, авторы драматургических произведений создают достоверные речевые портреты своих персонажей в соответствии с их гендерными характеристиками. Целесообразность подхода к членению коммуникативного поля драматургических персонажей в терминах ядерных и периферийных концептов подтверждается выводами о динамике вербального взаимодействия гендерно-маркированных персонажей в контексте драматургического дискурса. Анализ речевого поведения персонажей в пьесах современных англоязычных драматургов позволяет сделать вывод, что британские и канадские женщины являются инициаторами семейно-бытового общения, но сталкиваются с необходимостью последовательно отстаивать свои интересы. Противоположная картина речевого взаимодействия персонажей женского и мужского пола обнаруживается в пьесах австралийских авторов, где женские персонажи способны удачно инициировать общение на семейные темы и отстаивать свои интересы, выстраивая диалоги с позиции «победителя» в решении вопросов, которые ограничиваются семейными проблемами. Они не претендуют на лидерство в масштабах всего социума. Речевое взаимодействие американских персонажей в пьесах демонстрирует полное нежелание женских персонажей заниматься домашними делами и обязанностями в ущерб их социальному продвижению и карьере. Вместе с тем речевые портреты американских драматургических персонажей мужского пола отличаются коммуникативными стратегиями, направленными на разрешение семейно-бытовых проблем, и примирением со статусом «неудачника» в общении с противоположным полом.

Динамика семейно-бытовой коммуникации особенно очевидна в условиях вербализации периферийных концептов *profession, money, violence, hate, love, cancer*, которые при взаимодействии с ядерными концептами *family, home* свидетельствуют об изменениях семейно-бытовых норм речевого взаимодействия

мужчин и женщин в разных вариантах современного английского языка. Авторы драматургических произведений пытаются достоверно изобразить картину социальных преобразований, используя для этого богатый арсенал языковых средств. Таким универсальным организующим стилистическим приемом, регулирующим коммуникацию между различными в гендерном отношении персонажами во всех вариантах английского языка, служит ирония. Именно использование коммуникативных стратегий и тактик, включающих иронию, способствует урегулированию конфликтных ситуаций при решении семейно-бытовых конфликтных ситуаций. Подробный анализ вербальных маркеров речевого поведения драматургических персонажей в англоязычных пьесах свидетельствует о том, что в разных лингвокультурах, представленных базовыми вариантами английского языка, происходят изменения коммуникативных стратегий и тактик, обусловленные социальными трансформациями, происходящими в границах этих лингвокультур на современном этапе развития английского языка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращение к исследованию гендерных речевых характеристик в условиях их функционирования в англоязычном драматургическом дискурсе в период с 1985 по 2015 гг. продиктовано тенденциями современной науки о языке, фокус которой, в частности, сосредоточен на изучении маркеров языкового поведения отдельной личности. Одним из наиболее ярких параметров, влияющих на тактику построения коммуникации собеседников, считается лингвокультурная среда, которая формирует представление о правилах речевого поведения представителей отдельного социума в соответствии с их социально-классовой, половой и возрастной принадлежностью в определенный период развития лингвокультурного сообщества.

Лингвокультурные и гендерные отличия авторских стратегий в современном драматургическом англоязычном дискурсе обнаруживаются на этапе выбора авторами названия для драматургического произведения. Условия, продиктованные ускоряющимися темпами получения и передачи информации, а также интерес современного мирового общества к жизни простых людей влияют на выбор стратегий наименования драматургических произведений, провоцируя закономерные изменения в номинативной парадигме названий современных пьес на английском языке. Наше исследование динамических процессов в вербальном оформлении заголовков драматургических текстов подтвердило предположение о роли гендерно-маркированных авторских стратегий в выборе элементов заглавий для произведений современной англоязычной драматургии.

Американские драматурги женского пола первыми реагируют на интерес общества к бытовым и обыденным проблемам его представителей. В связи с этим американские драматурги женского пола внедряют глагольные формы и развернутые предложения в заглавиях своих произведений в период с 2000 по 2015 гг. (см. Таблица № 1) Смещение интереса современных англоязычных авторов к личностным характеристикам персонажей отражается на вынесении единиц субъективной оценки и имен неизвестных и обычных людей на

начальную позицию заглавия драматургических произведений. Вслед за американскими авторами женского пола американские авторы мужского пола прибегают к аналогичным моделям формирования названий своих произведений, что, в свою очередь, отражается на моделировании названий/заголовков драматургических произведений в британском, канадском и австралийском вариантах английского языка. Реакции драматургов на изменения, происходящие в сфере функционирования заглавий английских драматургических текстов, зависят от лингвокультурных и гендерных характеристик авторов: американская традиция наименования драматургических произведений в наши дни влияет на британскую, что, в первую очередь, отмечается британскими авторами женского пола, которые все чаще используют языковые единицы, выраженные именами собственными, личными местоимениями и глаголами. Особенно отчетливо эта тенденция обнаруживается в заголовках пьес, созданных драматургами женского пола в период с 2000 по 2015 гг. Аналогичное обновление наименований драматургических произведений в канадском, австралийском вариантах английского языка в предыдущий пятнадцатилетний период происходит в замедленном темпе.

Инициаторами обновлений в вербализации драматургических названий во всех вариантах английского языка преимущественно выступают авторы женского пола, которые наиболее чутко и быстро реагируют на происходящие в мире изменения, стараясь эффективно воздействовать на потенциальную аудиторию, удовлетворяя возникающим требованиям современников, проживающих в различных англоязычных странах планеты.

Стремление современных англоязычных драматургов фиксировать меняющиеся общественные реалии влияет на специфику оформления моделей речевого поведения персонажей, благодаря которым осуществляется сюжетно-коммуникативное моделирование речевого взаимодействия персонажей мужского и женского пола в период с 1985 по 2015 гг. В современном англоязычном драматургическом дискурсе к числу наиболее распространённых сюжетно-ситуативных тематик коммуникативного взаимодействия различных по

гендерным параметрам персонажей можно отнести следующие концепты: *family*, *home*, *food*. Именно эти концепты образуют когнитивно-прагматическую матрицу речевого поведения персонажей современного англоязычного драматургического дискурса в период с 1985 по 2015 гг. Англоязычные авторы регулярно поднимают вопросы семейно-бытового характера, что позволило отнести концепты *family*, *food* и *home* к ядерному сегменту речевого поведения персонажей современного англоязычного драматургического дискурса. Реалистичное взаимодействие персонажей проанализированных пьес осуществляется благодаря активности языковых единиц концептов, занимающих прочные позиции в центре коммуникативного поля персонажей мужского и женского пола во всех четырех вариантах английского языка. Единство ядерных элементов концептуальных полей в речевом поведении персонажей современных англоязычных пьес доказывает тезис о целостности языковой базы персонажей, представляющих носителей четырех вариантов английского языка. Концептуальные поля, входящие в речевое пространство героев современных англоязычных пьес, отражают ментальное представление носителей языка об окружающих их предметах и явлениях с учетом их национально-культурной специфики.

Более подробный анализ когнитивно-прагматического поля современного англоязычного драматургического дискурса выявил гендерно-маркированную специфику реализации ядерных концептов в каждой из четырех английских лингвокультур на материале стилизованной речи. В британском, американском, австралийском и канадском драматургическом дискурсе наблюдается постепенная трансформация гендерных ролей персонажей в условиях семейно-бытового общения, которая осуществляется благодаря взаимодействию ядерных концептов когнитивно-прагматического поля коммуникантов с элементами периферийной области. В период с 1985 по 2000 гг. в речевом поведении персонажей женского пола в современных американских пьесах наблюдается вытеснение концепта *family* из ядерной области когнитивно-прагматического поля концептом *violence*. Стремление получить независимость и свободу от обстоятельств семейного характера вынуждает американских героинь отстаивать свое право на

лидирующие позиции в семье и обществе, что проявляется на этапе выбора коммуникативных стратегий «победителя» в процессе семейно-бытового общения. Вступая в речевое взаимодействие с членами семьи, женские персонажи жестко и агрессивно отстаивают свою позицию, выбирая модель общения, стереотипно маркированную маскулинными чертами: нецензурную лексику, повелительное наклонение, иронический и снисходительный тон общения.

Мужские персонажи в американском драматургическом пространстве, напротив, оказываются неспособными успешно осуществлять коммуникацию семейно-бытового характера и добиваться желаемых результатов. Особенно ярко неспособность мужчин отстаивать свои позиции в семейно-бытовом общении раскрывается в пьесах, опубликованных американскими драматургами в период с 2000 по 2015 гг., сюжетно-ситуативная структура которых поднимает проблемы отцов-одиночек, столкнувшихся с необходимостью воспитания детей. Способы вербализации ядерного концепта *home* подтверждают выводы об изменениях гендерных ролей в рамках современного американского драматургического дискурса. Женское речевое поведение персонажей в период с 2000 по 2015 гг. доказывает их нежелание распространяться на темы домашнего обустройства и развивать тему, вынуждающую вербально оформлять концепт *home* в беседе с мужчинами, которые, напротив, стараются понять секреты домашнего и семейного устройства, стремясь вернуть утраченные позиции концепта *home* в когнитивно-прагматическом поле своих собеседниц. Однако стратегии, избираемые мужскими персонажами, оказываются неуспешными, что подтверждается женским стремлением уклониться от темы, а чаще – совсем прекратить беседу на темы бытового характера.

Коммуникативное поле персонажей современного британского драматургического дискурса моделируется преимущественно по консервативным формулам речевого поведения персонажей женского и мужского пола. В период с 1985 по 2000 гг. коммуникативные практики персонажей женского пола в рамках семейно-бытового общения маркируются уступчивостью и иносказательным поведением в условиях речевого взаимодействия с персонажами

мужского пола. Несмотря на выявленное в текущем исследовании стремление женщин развивать темы, ориентированные на решение семейно-бытовых вопросов, их речевые тактики оказываются неуспешными. Активное взаимодействие в речи мужских персонажей ядерного концепта *family* с концептом *profession* в период с 1985 по 2000 гг. объясняется передачей профессии от отца к сыну. Реагируя на происходящее в американском обществе переосмысление традиционных гендерных ролей, в речевом поведении женских персонажей современного британского драматургического дискурса в период с 2000 по 2015 гг. прочитывается постепенно крепнущий интерес к профессиональной самореализации, что приводит к постепенному вытеснению концепта *family* из ядерной области когнитивно-прагматического поля концептом *profession*. Деформация гендерных ролей современного британского драматургического дискурса особенно отчетливо обнаруживается в репликах персонажей, вербализирующих концепт *home*, в текстах пьес, опубликованных в период с 2000 по 2015 гг. Британские драматурги выстраивают коммуникативные маршруты женских персонажей по пути выяснения интересующих их вопросов семейного обустройства, тем самым вынуждая своих героинь нарушать, а в период с 2010 по 2015 гг. завоевывать право на личное пространство и равноправное участие в жизни британских мужчин.

Вслед за происходящими трансформациями коммуникативных моделей персонажей в современном американском и британском драматургическом дискурсе в канадском драматургическом дискурсе также отображается перемещение ядерного концепта *family* из центрального сегмента когнитивно-прагматического поля в периферийные участки речевого поведения персонажей женского пола. Анализ коммуникативных стратегий персонажей канадских пьес выявил, что динамические процессы в пределах когнитивно-прагматического пространства современного драматургического дискурса происходят под влиянием американского варианта английского языка. Подтверждением сделанного вывода о динамичном характере движения ядерных концептов *home* и *family* служит адаптация принципов моделирования коммуникативного

взаимодействия персонажей американских драматургов в современном канадском драматургическом дискурсе. Динамика ядерной области концептуального поля в канадском драматургическом дискурсе свидетельствует о противодействии маркеров концепта *family* концепту *violence* в речевом поведении женских персонажей, что, в свою очередь, является подтверждением американской модели семейно-бытового общения в современных английских пьесах.

Речевые практики персонажей женского пола в современных австралийских пьесах при обсуждении семейно-бытовых вопросов маркируются успешным достижением поставленных коммуникативных задач. Динамические процессы внутри когнитивно-прагматического поля современного австралийского драматургического дискурса сопровождаются тесной взаимосвязью концепта *money*, который в сознании австралийских женщин и мужчин является определяющим фактором построения семейно-бытовых взаимоотношений. В речевых маршрутах австралийских женских персонажей обнаруживается незначительное смещение семейно-бытовых ориентиров концептом *money* в период с 1985 по 2000 гг.

Обнаруженное движение ядерных концептов *family*, *home*, *food* в границах концептосферы современного англоязычного драматургического дискурса объясняется происходящими в англоязычном мире изменениями в распределении гендерных ролей. Анализ мужских и женских речевых портретов, содержащих активные единицы ядерного концепта *food*, указывает на стабильное положение концепта в когнитивно-прагматическом пространстве носителей четырех базовых вариантов английского языка. Однако социальное переосмысление коммуникативного функционала представителей мужского и женского пола британского, американского, канадского и австралийского социумов отразилось на когнитивно-прагматическом содержании концепта в контексте английских драматургических произведений, который под влиянием представительниц американского общества, выражают свое нежелание готовить пищу в домашних условиях, проявляет тенденции к постепенному

сужению своего прямого содержания в современном англоязычном драматургическом дискурсе.

Исследование работ британских, американских, австралийских и канадских драматургов позволило оценить влияние культурных традиций и социально значимых привычек на речевое поведение мужских и женских персонажей, чьи речевые стратегии и тактики являются стилизацией бытового общения современного англоязычного общества. Тематика, прослеживающаяся как в женском, так и мужском речевом поведении, отражает изменения в социальной структуре современного общества, которые влияют на речевые стратегии мужской и женской половины населения. Смоделированные в ходе исследования концептуальные поля, отражающие основные тематические тенденции современной англоязычной драматургии, наряду с примерами речевых маршрутов персонажей обоих полов объективно раскрывают картину предпочтений в выборе тактик мужского и женского речевого поведения современного британского, американского, канадского и австралийского социумов.

Отличительной чертой мужского и женского речевого поведения драматургических персонажей является ценностно-ориентированный смысл, вкладываемый в вербализацию того или иного концепта в условиях англоязычного драматургического дискурса. Рассмотренные в текущем исследовании речевые векторы семейно-бытового общения персонажей позволили сделать вывод о существующей в современной англоязычной драматургии фемининно-маркированной тенденции замещать семейно-бытовые ценности иными сферами интересов, которые в каждом варианте английского языка имеют свои национально-культурные предпочтения. Таким образом, персонажи разных англоязычных лингвокультур в один и тот же период времени вкладывают хотя и аналогичные, но маркированные национально-культурной спецификой смысловые категории.

Мужское и женское речевое поведение во всех пьесах, тексты которых представляют материал современного английского языка в различных его вариантах, обнаруживает общие тенденции, характеризующие гендерные

особенности языковой личности. Проанализированный современный англоязычный драматургический дискурс обнаруживает сбалансированную тематику в коммуникативной практике персонажей всех четырех вариантов английского языка, о чем свидетельствуют целостность и единообразие ядерного пространства их когнитивно-прагматических полей. Эти выводы подтверждают тезис о целостности словарного состава и коммуникативном единстве речевых характеристик персонажей драматургических произведений, которые говорят на английском языке.

Основные варианты английского языка в контексте современной англоязычной драматургии обнаруживают очевидную тенденцию к сохранению национальной идентичности, а также проявляют стремление к копированию когнитивно-прагматических маркеров гендерных параметров, распространенных в американском варианте английского языка. Внедрение американского стиля общения в речевое поведение британских, канадских и австралийских персонажей доказывается обнаруженной во всех вариантах английского языка динамикой инициирования тем семейно-бытового характера персонажами мужского и женского пола.

Гендерные характеристики драматургических персонажей в современных пьесах на английском языке отличаются сложным лингвокультурным функциональным потенциалом, передающим особенности коммуникативных стратегий и тактик каждого из основных вариантов английского языка. Количественные изменения в инициативе мужских и женских персонажей вступать в диалоги семейно-бытового характера прослеживаются во всех рассмотренных вариантах пьес, но сохраняют разную степень употребительности. Относительно равное распределение гендерных маркеров речевого поведения персонажей австралийских пьес на протяжении всего периода (1985 – 2015 гг.) подтверждает вывод о наиболее очевидном диапазоне отклонения австралийского варианта английского языка от британского и американского вариантов.

Развитие проблематики может иметь перспективы в дальнейшем исследовании динамики маркеров гендерного речевого поведения носителей

четырех вариантов английского языка для внедрения в практику обучения английскому языку с учетом лингвокультурных и социолингвистических аспектов коммуникации. Овладение базовыми вариантами английского языка с учетом гендерных особенностей пользователей может найти применение в практике подбора переводных соответствий, а также при составлении глоссариев к произведениям авторов, представляющих разнообразие моделей стилизованного разговорного общения на английском языке, которое отражает национально-культурную специфику речевого поведения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники теоретического материала:

1. Александрова, Е.А. Лингвокультурологическая компетентность как проблема соотношения культуры и языка / Е.А. Александрова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. Гуманитарные и педагогические науки. – 2010. – № 3(67). – Т. 2. – С. 11–14.
2. Алефиренко, Н.Ф. Фразеологическое значение и концепт / Н.Ф. Алефиренко // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1996. – С. 267 – 279.
3. Антинескул, О.Л. Статусные роли говорящих и их речь: (на материале англ. яз.): учеб. пособие по спецкурсу / О. Л. Антинескул, Г. С. Двинянинова. – Пермь: ПГУ, 1998. – 97 с.
4. Аристотель. Политика / Аристотель; [пер. С.А. Жебелева, М.Л. Гаспарова] – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 393 с.
5. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры: (вступительная статья) – М., Прогресс, 1990. – С. 5 – 32.
6. Арутюнова, Н.Д. Типы языковых значений / Н.Д. Арутюнова – М.: Наука, 1988. — 341 с.
7. Аршинов В.И. Когнитивные основания синергетики / В.И. Аршинов, В.Г Буданов // Синергетическая парадигма II. – М.: Прогресс-традиция, 2002. – С. 12–59.
8. Астафьева О.Н. Синергетический подход к исследованию социокультурных процессов: возможности и пределы: Монография / О.Н. Астафьева. – М.: МГИДА, 2002. – 295 с.
9. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. Антология. – М., 1997. – 268 с.

10. Бабушкин, А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А.П. Бабушкин. – Воронеж: Издательство Воронежского гос. универ., 1996. – 104 с.
11. Бакушева, Е.М. Особенности эмоциональной речи мужчин и женщин / Е.М. Бакушева // Язык и эмоции. – Волгоград: Перемена, 1994. – С.32–37.
12. Балибар Э. Раса, нация, класс. Двусмысленные идентичности / Э. Балибар, И. Валлерстайн / Пер. с фр. под ред. О. Никифорова и П. Хицкого. Москва: Издательство «Логос», 2004. – 288 с.
13. Барашян, Н.Д. Социальное и лингвистическое программирование категорий «мужественность» и «женственность» / Н.Д. Барашян // Материалы II Международной науч.-практ. конф. – Пенза-Махачкала- Ереван, 2011. – С. 17–19.
14. Безрукая, А.Н. Лексико-семантические и фонетические манифестации языковой вариативности: (на материале англ. яз. Великобритании, США и Канады): автореф. дис. канд. филол. наук. – Белгород, 2009. – 19 с.
15. Бем, С. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов / С. Бем; [пер. с англ. Д. Викторова] – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 336 с.
16. Берестнев, Г.И. Самосознание личности в аспекте языка / Г.И. Берестнев // Вопросы языкоznания. – 2001. – № 1. – С. 82–84.
17. Блох, М.Я. Проблема концепта и картины мира в философии языка / М.Я. Блох // Преподаватель XXI века. – 2007. – № 1. – С. 101–105.
18. Болдырев, Н.Н. Концепт и значение слова / Н.Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Межвуз.сб.научн.тр. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. – С.25–36.
19. Болдырев, Н.Н. Теоретические основы и методологические принципы когнитивного исследования языка / Н.Н. Болдырев // Вестник Челябинского государственного университета, 2013. – № 4 (315). – Филология. Искусствоведение. Вып. 82. – С. 7–13.
20. Болдырев, Н.Н. Концептуальная основа языка / Н.Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. Концептуализация мира в языке: Коллектив.

монограф. – Москва-Тамбов: Институт языкоznания РАН; Издательский дом ТГУ им. Г.Р.Державина, 2009. – Вып. IV. – С. 25–77.

21. Бондаренко, М.В. Когнитивные и номинативные факторы, обуславливающие закрепление региональной лексики в национальных вариантах английского языка Северной Америки / М.В. Бондаренко // Когнитивные аспекты изучения языковых явлений в германских языках. Самара: СамГУ, 2000. – С.13–18.

22. Бондаренко, М.В. Формирование стандарта канадского варианта английского языка в рамках североамериканского языкового континуума / М.В. Бондаренко // Язык и культура. – Самара: СамГУ, 1999. – С. 64–68.

23. Борисова, И.Н. Дискурсивные стратегии в разговорном диалоге / И.Н. Борисова // Русская разговорная речь как явление городской культуры. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького, 1996. – С.21–48.

24. Борбелько, В.Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике / В.Г. Борбелько. – М.: Либроком, 2011. - 288 с.

25. Булыгина, Т.В. Оценочные речевые акты. Текст. / Т.В. Булыгина, В.Д. Шмелев // Логический анализ языка. Язык речевых действий. – М.: Наука, 1994. – С.49–59.

26. Бурова, В.Л. Межкультурная коммуникация в контексте когнитивной лингвистики / В.Л. Бурова // Лингводидактические проблемы обучения иностранным языкам в школе и в вузе. Межвузовский сборник научных статей / Под ред. Л. Н. Борисовой. Вып. 3. – Белгород, 2003. – 127 с.

27. Ван Дейк, Т.А. К определению дискурса / Т.А. Ван Дейк. – 1998: [Электронный ресурс]. – URL <http://www.nsu.ru/psych/internet/bits/vandijk2.html>

28. Васильева, И.Б. К вопросу о гендерной вариативности в языке / И.Б. Васильева // Функционирование лексических единиц и грамматических категорий в русском языке: материалы ежегодного научного семинара аспирантов. – Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – С. 12–18.

29. Васильева, И.Г. Гендерные сходства в языке: новый аспект гендерных

исследований / И.Г. Васильева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 11 (41). Ч. I. – С. 43–48.

30. Васяцкая, Е.А. Особенности выражения эмоциональных реакций различных видов с помощью невербальных компонентов коммуникации в речи коммуникантов-девочек / Е.А. Васяцкая // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2008. – Вып. 1, «Филология». – С. 80–85.

31. Веденёва, Ю.В. Лингвосинергетический потенциал малоформатных текстов заголовок англоязычных поэтических произведений, предназначенных для детей / Ю.В. Веденева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 10 (28). С. 44–47.

32. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание. / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1997. – 411 с.

33. Винокур, Т.Г. О языке современной драматургии / Т.Г. Винокур // Языковые процессы современной русской художественной литературы. – М.: Наука, 1997. – С. 130–197.

34. Вишнякова, О.Д. Анализ культурного концепта в контексте «фамильного сходства» / О.Д. Вишнякова // Вестник Поморского университета. Серия. Гуманитарные и социальные науки. – М: 2009, № 2. – С. 43–48

35. Вишнякова, О.Д. Языковая репрезентация концептуальной картины мира в процессе культурной и социальной адаптации личности / О.Д. Вишнякова, Т.А. Пащутина, Т.Е. Собе-Панек // Вестник Университета (Государственный университет управления). – М: 2008, Т. 9, № 47. – С. 41–47

36. Вишнякова, О.Д. Когнитивно-концептуальные основания репрезентации значений «Friendship» и «Competition» в российских и зарубежных пособиях по английскому языку (статья) / О.Д. Вишнякова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. Белгород: 2012, Т. 13, № 125. – С. 58–64

37. Владимиров, А.А. Концепт и конструкт как формы виртуальной реальности / А.А. Владимиров, Л.А. Зеленов // Наука и повседневность: языки

науки. Материалы Шестой (2003) и Седьмой (2004) межрегиональных научных конференций. Вып. 6. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 2006. – С. 121–131.

38. Габец, А.А. Лингвистические маркеры эмотивности языковой личности: (на материале женских речевых характеристик героев романа Джека Керуака “The Town and The City”) / А.А. Габец; // Семантика и прагматика дискурса: межвуз. сб. науч. ст. / под редакцией А.А. Харьковской Самара: Издательство «Самарский университет», 2010. – С. 31–37.

39. Ганина В.В. Невербальные компоненты коммуникации, отражающие эмоции женщин и мужчин / В.В. Ганина, О.Н. Гудков, Ф.И. Карташкова // Московский государственный лингвистический университет. Гендер: язык, культура, коммуникация. Материалы третей международной конференции. М.: 2003 – С. 55–68.

40. Гатина Ю.А. Дискурсивные аспекты школьной коммуникации: на материале английских малоформатных интернет-текстов / Ю.А. Гатина // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2016. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursivnye-aspekte-shkolnoy-kommunikatsii-na-materiale-angliyskih-maloformatnyh-internet-tekstov> (дата обращения: 15.01.2019).

41. Герман И.А. Введение в лингвосинергетику / И.А. Герман, В.А. Пищальникова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1999. – 130 с.

42. Голованева, М.А. К вопросу о драматургической коммуникации / М.А. Голованева // Вопросы лингвистики и литературоведения. Астрахань: 2010. – Вып. № 1 (9). – С. 4–7.

43. Горошко, Е.И. Гендерная проблематика в языкоznании [Электронный ресурс] / Е.И. Горошко // Open Women Line. – 2013. – URL: <http://www.owl.ru/win/books/articles/goroshko.htm> (дата обращения: 05.04.2018)

44. Горошко, Е.И. Особенности мужского и женского вербального поведения (психолингвистический анализ): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Е.И. Горошко. – М., 1996. – 176 с.

45. Григорян, А.А. К вопросу об успешности языковых реформ: гендерный аспект / А.А. Григорян // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Филология». – 2004. Вып. 1 – С. 78–83.
46. Гриценко, Е.С. Язык как средство конструирования гендера: дис. д-ра филол. наук: 10.02.04. / Е.С. Гриценко. – Н. Новгород, 2005. – с 405.
47. Гришаева, Л.И. Пол коммуниканта как прагматический феномен / Л.И. Гришаева // Тендер: язык, культура, коммуникация: материалы I междунар. конф. – М., 1999. – С. 38– 39.
48. Громова, М.И. Русская драматургия конца XX - начала XXI века: учебное пособие / М.И. Громова. – М.: Флинта, 2005. – с 364.
49. Гумбольдт, В. Характер языка и характер народа / В. Гумбольдт // Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 381 с.
50. Гусева Е.В. Стилизация разговорной речи английского художественного текста и категория его воспринимаемости / Е.В. Гусева // Международный научный журнал «Символ Науки». - № 5. – 2016. - С. 922–924.
51. Гущина, Ю.А. Драматургический вид авторской речи как композиционный и структурно-семантический компонент текстологии: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю.А. Гущина – М.: Моск. гос. обл. ун-т, 2009. – 26 с.
52. Данилова, Н.К. Интенциональные сети дискурса / Н.К. Данилова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. — 2019. — Т. 25. № 4. — С. 134–139
53. Дементьев, В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры / В.В. Дементьев. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2000. – 248 с.
54. Дементьева, И.А. Антропоцентрический подход к исследованию когнитивной и лингвокультурной деятельности человека / И.А. Дементьева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2013. – Т. 15. – №2. – С. 176–180.
55. Демьянков В.З. Когнитивизм, когниция, язык и лингвистическая теория / В.З. Демьянков // Язык и структуры представления знаний. М., 1994. – № 4. – С. 17– 33.

56. Демьянков, В.З. Парадигма в лингвистике и теории языка / В.З. Демьянков // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство. – М., 2009. – С. 27–37.
57. Демьянков, В.З. Семантические роли и образы языка / В.З. Демьянков; под ред. Н.Д. Арутюновой // Язык о языке. – М., 2000. – С. 193–271.
58. Демьянков, В.З. Термин парадигма в обыденном языке и в лингвистике / В.З. Демьянков // Парадигмы научного знания в современной лингвистике. – М.: ИНИОН РАН, 2006 – С. 15–40.
59. Денисенко, В.Н. Языковая личность как отражение социальной и этнической идентичности / В.Н. Денисенко, А.В. Денисенко, Е.Ю. Чеботарева // Вопросы психолингвистики. 2016. №3 (29). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-lichnost-kak-otrazhenie> (дата обращения: 11.02.2020).
60. Джозеф Д. Язык и национальная идентичность / Д. Джозеф // Логос. 2005. – №4 (49) – С.4–32
61. Дорошенко, А.В. Побудительные речевые акты и их интерпретация в тексте (на материале английского языка): автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.02.04 / А.В. Дорошенко. М., 1986. – С. 26.
62. Дудникова, М.С. Заглавия англоязычных телевизионных развлекательных передач в парадигме малоформатных текстов / М.С. Дудникова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. – Вып. № 2-1. Т. 13. – С. 143–147.
63. Евдокимов, М.С. Краткий справочник американо-британских соответствий / М.С. Евдокимов, Г.М. Шлеев. – М., 2000. – 49 с.
64. Ерофеева, Т.И. «Речевой портрет» говорящего / Т.И. Ерофеева // Языковой облик уральского города. – Свердловск, 1990. – С. 90–103.
65. Ефремова, Т.В. Лингвосинергетический потенциал функциональной парадигмы названий произведений американского изобразительного искусства XX-XXI вв. / Т.В. Ефремова, А.А. Харьковская // Тамбов: Грамота, 2013. – № 11 (29). Ч. I. – С. 69–72.

66. Жданова, Е.В. К гендерным аспектам психолингвистического типажа коммуникантов [Электронный ресурс] / Е.В. Жданова // Обзор методов, методик и методичек, приёмов и философии изучения иностранного языка. URL: <http://www.lingvomaster.ru/files/319.pdf> (дата обращения: 19.11. 2014)
67. Журавлева, С.В. Развитие английского женского дискурса как функциональной системы: (на материале англ. яз. XIX-XXI веков): дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / С.В. Журавлева. Тула: Тульский гос. пед. ун. имени Л.Н. Толстого. – 2010. – 183 с.
68. Зайцева, И.П. Современный драматургический дискурс в аспекте коммуникативной стилистики / И.П. Зайцева // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология», 2007. – Т. 20 (59). – № 1. – С. 304–310.
69. Залевская, А.А. Психолингвистический подход к проблеме концепта / А.А. Залевская // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2001. – С. 36–44.
70. Здравомыслов А. Трансформация смыслов в национальном дискурсе / А. Здравомыслов / Язык и этнический конфликт, под ред. М. Брилл Олкотт и И. Семенова; Моск. Центр Карнеги. М.: Гендалльф, 2001. — С.34–57
71. Зиньковская, А.В. Драматургический дискурс как статусно новое дискурсивное образование А.В. Зиньковская // Вестник АГУ, 2015. – Вып. 2 (153). – С. 36–42.
72. Зиньковская, А.В. «Театральные модели» как составляющие драматургического дискурса / А.В. Зиньковская // Вестник МГОУ. — М., 2011. – № 1 (43). – С. 104–107.
69. Зиньковская, А.В. Драматургический дискурс: теоретические и прикладные аспекты интерпретации: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.В. Зиньковская // Кубанский государственный университет (ФГБОУ ВПО «КубГУ»), 2015. – 41 с.
70. Зиньковская, А.В. Драматургический текст как пространство реализации диалогических структур в английском и русском языках /

А.В. Зиньковская // Информационная ойкумена ментального мира: язык, общество, право: сб. трудов. — Ростов н/Д: Ростовский государственный экономический университет «РИНХ», 2009. — С. 108–114.

71. Иванцова, Е.В. Лингвоперсонология: основы теории языковой личности: учеб. пособие / Е.В. Иванцова. — Томск, 2009. — 47 с.

72. Иванцова, Е.В. Проблемы формирования методологических основ лингвоперсонологии / Е.В. Иванцова // Вестник Томского государственного университета. Серия «Филология». 2008. — № 3(4). — С. 27–43.

73. Иноземцева, Н.В. Функционирование маркеров дискурса для обеспечения когезии и когерентности малоформатного текста: (на материале заголовий англоязычных статей по методической проблематике) // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV Междунар. науч. конф. — Челябинск, 2008. — Т. 1. — С. 398–400.Иссерс, О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. — 3-е изд., стер. — М.: УРСС: Едиториал УРСС, 2003. — 308 с.

74. Канчер, М.А. О трех аспектах описания языковой личности / М.А. Канчер // Культурно-речевая ситуация в современной России. — Екатеринбург, 2000. — С. 311–318.

75. Карасик, В.И. О типах дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. — Волгоград: Перемена, 2000. — С.5– 20.

76. Карасик, В.И. Язык социального статуса / В.И. Карасик. — М.: Ин-т языкоznания РАН; Волгогр. гос. пед. ин-т, 1992. — 330 с.

77. Карасик, В.И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. — Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.

78. Кибрик, А.Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкоznания (универсальное, типовое и специфичное в языке) / А.Е. Кибрик. — М.: Изд-во МГУ, 1992. — 336 с.

79. Кирилина, А.В. Лингвистические гендерные исследования / А.В. Кирилина, М.В. Томская // Отечественные записки. — 2005. — № 2. — С. 3–4.

80. Кирилина, А.В. Некоторые итоги гендерных исследований в российской лингвистике / А.В. Кирилина // материалы III Междунар. конф. 27–28 ноября 2003г. – М., 2003. – С. 12–13.
81. Кирилина, А.В. О применении понятия тендер в русскоязычном лингвистическом описании / А.В. Кирилина // Филологические науки. 2000. – №3. – С. 18–27.
82. Кирилина, А.В. Стереотипы биологического пола в языке / А.В. Кирилина // XII Междунар. симп. по психолингвистике и теории коммуникации "Языковое сознание и образ мира". – М., 1997. – С.78–79.
83. Кирова, А. Г. Развитие гендерных исследований в лингвистике / А.Г. Кирова // Вестник Томского гос. пед. ун. – Томск: 2009. Вып. 8 (86). – С.138–140.
84. Кобозева, И.М. Лингвистическая семантика / И.М. Кобозева. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. — 352 с.
85. Конуэй, Д.К. В поисках нового сценария / Д.К. Конуэй // We/Мы. Диалог российских и американских женщин. – 1997. – №1. – С. 26–30.
86. Кострубина, Е.А. Типы концептов: гиперконцепт «Семья-Дом» / Е.А. Кострубина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 6(12). – С. 51–57.
87. Кочеткова, М.Г. Вариативность в современном английском языке: Единство и множество форм / М.Г. Кочеткова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 4 (46). Ч. II. – С. 103–105
88. Красных, В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология как конституенты новой научной парадигмы / В.В. Красных // Сфера языка и pragматического общения: междунар. сб. науч. тр. К 65-летию фак-та РГФ Кубанского гос. ун. Книга 1. – Краснодар, 2002. – С. 1–7.
89. Кубрякова, Е.С. О контурах новой парадигмы знаний в лингвистике / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Семантика и структура художественного текста. – Москва: СпортАкадемПресс, 1999. – С. 186–197.

90. Кутырев, В.А. Концепт(уал)изм как онтология информационного мира / В.А. Кутырев // Наука и повседневность: языки науки: материалы VI (2003) и VII (2004) межрег. науч. конф. – Новгород: Изд-во Нижегор. ун-та, 2006. – Вып. 6. – С. 120–124.
91. Лакофф, Дж. Когнитивное моделирование: (Из книги «Женщины, огонь и опасные предметы») / Дж. Лакофф // Язык и интеллект. – М., 1995. – С.143–184.
92. Ласкова, М.В. Грамматическая категория рода в аспекте тендерной лингвистики: монография / М.В.Ласкова. –Ростов-на-Дону: Ростовский гос.экон. ун-т., 2001. – 192 с.
94. Леонович, Л.М. Ирония как маркер гендерного речевого поведения персонажей современного англоязычного драматургического дискурса / Л.М. Леонович, А.А. Харьковская // Вестник Самарского государственного университета. – 2016. – № 1. – С. 185–190
95. Лимановская, И.Б. Взаимодействия англоязычного драматургического дискурса с функциональным потенциалом авторской ремарки / И.Б. Лимановская // Вестник СамГУ. – Самара, 2011. – Выпуск №1/1 (82). – С. 225–230.
96. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 280–287.
97. Лотман, Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Феникс, 2000. – 220 с.
98. Малахова, В.Л. Отображение национально-культурной картины мира фразеологически репрезентируемыми концептами /В.Л.Малахова// 25 лет внешней политике России: сб. материалов X Конвента РАМИ (Москва, 8-9 декабря 2016 г.). В 5 т. Т. 5: Социально-гуманитарные аспекты международных отношений. В 2 ч. Ч. 2 / под общ. ред. А.В. Малыгина; [науч. ред.: Е.В. Воевода и др.]; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) М-ва иностр. дел Рос. Федерации, Рос. ассоциация междунар. исследований (РАМИ). – Москва: МГИМО-Университет, 2017. – С. 167–180.

99. Малахова, В.Л. Типы фразеологически репрезентируемых концептов в английском языке / В.Л. Малахова // Научные ведомости БелГУ. Серия Гуманитарные науки. – 2017. – № 7(256). – Выпуск 33. – С. 65–75
100. Маркушина, М.А. Вариативность современного английского языка // Сайт Пятигорского государственного лингвистического университета. – URL: http://pglu.ru/upload/iblock/b60/uch_2012_ii_00028.pdf (дата обращения 18.10.2015).
101. Маслова, В.А. Когнитивная лингвистика / В.А. Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2004. — 266 с.
102. Мерзлякова, И.С. Понятие лингвокультурного концепта и его методологическое значение для изучения национальной культуры / И.С. Мерзлякова // Гуманитарный вектор. Серия «Педагогика, психология» – 2008. – №2. – С. 36–39.
103. Миронова, Н.Н. Дискурс-анализ оценочной семантики / Н.Н. Миронова. – М.: НВИ-Тезаурус, 1997. – 158 с.
104. Мухин, С.В. Соотношение понятий асимиляции и натурализации заимствований / С.В. Мухин // Вестник МГЛУ: Теория и практика лексикологических исследований. – 2007. – Вып. 532 – С. 1–6.
105. Назина, О.В. Основные направления гендерных лингвистических исследований / О.В. Назина // Материалы II Междунар. науч-практ. конф. – Пенза-Махачкала-Ереван, 2011. – С. 110.
106. Никишина, И.Ю. Понятие «концепт» в когнитивной лингвистике / И.Ю. Никишина; отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей. – М.: МАКС Пресс, 2002. – Вып. 21. – С. 5–7.
107. Николаевская, Р.Р. Английский язык и глобализация / Р.Р. Николаевская // Вестник МГЛУ, 2010. – Выпуск № 9 (588) – С. 81–90.
108. Орлов, Г.В. Современная английская речь / Г.В. Орлов. – М.: Высшая школа, 1991. – 240 с.
109. Оукли, Э. Пол, тендер и общество / Э. Оукли. – М.: [б. и.], 1972. – 240 с.
110. Первашова, О.В. Проблемы произносительных норм и стандартов

английского языка в условиях его глобальной трансплантации / О.В. Первашова // Вестник ХНАДУ, 2007. – №36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-proiznositelnyh-norm-i-standartov-angliyskogo-yazyka-v-usloviyah-ego-globalnoy-transplantatsii> (дата обращения: 11.02.2020).

111. Полякова, Л.С. Понятие «Гендер» в лингвистическом описании / Л.С. Полякова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2009. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-gender-v-lingvisticheskem-opisanii> (дата обращения: 21.01.2021).

112. Пономаренко Е.В. Риторическое воздействие как фактор межнационального делового общения / Е. В. Пономаренко, А. А. Харьковская // Язык и коммуникация в современном поликультурном социуме: сб. науч. тр. – М., 2014. – С. 111–117.

113. Пономаренко, Е.В. Лингвосинергетика бизнес-общения с позиций компетентностного подхода: (на материале англ. яз.) / Е.В. Пономаренко. – М.: МГИМО-Университет, 2010. – 151 с.

114. Пономаренко, Е.В. О принципах синергетического исследования речевой деятельности / Е.В. Пономаренко // Вопросы филологии. – М.: Изд-во «Институт языкоznания РАН», 2007. – №1(25). – С.14–23.

115. Пономаренко, Е.В. Самоорганизация дискурса как проявление тенденции к языковой экономии / Е.В. Пономаренко // Проблемы современного языкового образования: доклады и тезисы докладов на Междунар. науч. конф. 27-29 марта 2003г. – Т. 1. – Владимир: ВГПУ, 2003. – С. 38– 45.

116. Пономаренко, Е.В. Функциональные характеристики концепта «ДОРОГА» в различных типах дискурсивного пространства / Е.В. Пономаренко, А.А. Харьковская // XI Международная научно-практическая конференция «Наука и культура России. – Самара: СамГУПС, 2014. – 404 с.

117. Попов, Д.А. Способы репрезентации субъекта интернет-дискурса межперсонального уровня коммуникации в жанре комментария: (на материале французского языка) / Д.А. Попов // Эволюция и трансформация дискурсов: языковые и социокультурные аспекты: сборник научных статей. – Самара: Изд- во

«Самарский университет», 2015. – С. 46–52.

118. Попова, З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: «Истоки», 2001. – 191 с.

119. Потапов, В.В. Многоуровневая стратегия в лингвистической гендерологии / В.В.Потапов // Вопросы языкознания. – 2002. – № 1. – С. 103–130.

120. Пражский лингвистический кружок: сб. ст. / сост., ред. и предисл. Н.А. Кондрашова. – М.: Прогресс, 1967. – 523 с.

121. Пригожин, И.И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. И. Пригожин. – М.: Прогресс, 1986. – 432 с.

122. Прохоров, Ю.Е. В поисках концепта. М.: ФЛИНТА: Наука, 2009. – 176 с.

123. Савина, Е.С. Гендерные особенности мелиоративных речевых актов в современном английском языке / Е.С. Савина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Самара, 2009. – Т. 11, 4 (3). – С.784–787.

124. Сафонов, А. А. Смыслообразование в драматургическом тексте и его вторичных интерпретациях: дис. канд. филол. наук / А.А. Сафонов. – Тверь, 2003. – 142 с.

125. Сквородников, А.П. О необходимости разграничения понятий «риторический прием», «стилистическая фигура», «речевая тактика», «речевой жанр» в практике терминологической лексикографии / А.П. Сквородников // Риторика. Лингвистика: сборник статей. – Смоленск: СГПУ, 2004. – Вып. 5. – С. 5–12.

126. Слышкин, Г.Г. Лингвокультурный концепт как системное образование / Г.Г. Слышкин // Вестник ВГУ. Серия “Лингвистика и межкультурная коммуникация”. – 2004. – №1. – С. 29–34.

127. Соколова, М.С. Лингвокультурные аспекты англоязычных театральных интернет-рецензий / М.С. Соколова, А.А. Харьковская // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2014. – № 16. – С. 126–132.

128. Сорокина, А.В. Концепт в системе культуры: философский, культурологический, лингвокогнитивные подходы / А.В. Сорокина //

Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия «Социальные науки». – 2011 – № 1(21). – С. 142

129. Сороколетова, Н.Ю. Гендерные особенности речевого поведения / Н.Ю. Сороколетова // Интернет – ресурс: URL: <http://www.volnsu.ru/download.php?id=00000026213-1.pdf> (дата обращения: 15.08.2016)

130. Старостина, Ю.С. Лингвистические маркеры английской стилизованной разговорной речи (системные характеристики) / Ю.С. Старостина // Коммуникативно-когнитивные аспекты лингвистических исследований в германских языках: междунар. сб. науч. ст. – Самара: «Самарский университет», 2008. – С. 214– 221.

131. Старостина Ю.С. Лингвоаксиологические параметры британского драматургического дискурса (на материале пьесы Дж. Пристли «Опасный поворот») / Ю.С. Старостина // Вестник Пятигорского государственного университета. — 2020. — № 4. — С. 102–107

132. Степанов, Ю.С. Концепт. [Электронный ресурс] philologos.narod: [сайт]. – URL: <http://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm> (дата обращения: 01.03.2012)

133. Стернин И.А. Лакуны и концепты / И.А. Стернин, З.Д. Попова, М.А. Стернина / Лакуны в языке и речи: сб. науч. тр./Ин-т языкоznания РАН, Благовещенский гос. пед. Ун-т. Благовещенск, 2003. – С.210–223

134. Табурова, С.К. Эмоциональный уровень мужской и женской языковой личности, и средства выражения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 – Москва, 1999. – 190 с.

135. Сулейманов, О.А. Дискурс как универсальная матрица верbalного взаимодействия / О.А. Сулейманова – М: URSS, 2018. – 320 с.

136. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово/Slovo, 2000. – 146 с.

137. Тимофеев, В.П. Личность и языковая среда / В.П. Тимофеев. – Шадринск, 1971. – 122 с.

138. Токарев, Г.В. Концепт как объект лингвокультурологии (на материале презентаций концепта «Труд» в русском языке): монография / Токарев Г.В. — Волгоград: Перемена, 2003. — 213 с.
139. Трунова, Е.А. Малоформатный текст как объект лингвистического исследования / Е.А. Трунова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Русский и иностранные языки и методика их преподавания». — 2010. — Вып. № 1. — С. 49–53.
140. Турлачёва, Е. Ю. Заголовок англоязычного прозаического текста в аспекте его структурной модели (на материале коротких рассказов XIX–XXI веков) / Е.Ю. Турлачева // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2008. — Вып. № 1. — Т. 2. — С. 33–40.
141. Уфимцева, Н.В. Русские: опыт еще одного самопознания / Н.В. Уфимцева // Этнокультурная специфика языкового сознания. — М., 1996. — С. 139–162.
142. Уфимцева, Н.В. Языковое сознание: динамика и вариативность / Н.В. Уфимцева. — М.: Институт языкоznания РАН, 2011. — 252 с.
143. Хакен, Г. Синергетика / Г. Хакен. — М.: Мир, 1980. — 406 с.
144. Хакен, Г. Тайны восприятия. Синергетика как ключ к мозгу / Г. Хакен, М. Хакен-Крелль. — М.: Ин-т компьютерных исследований, 2002. — 320 с.
145. Халеева, И.И. О гендерных подходах к теории обучения языкам и культурам / И.И. Халеева// Известия Российской академии образования. — 2000 — №1. — С. 20–31
146. Харьковская А.А. Гендерные аспекты речевого поведения персонажей в романах Т. Парсонса «Man and Boy» и «Man and Wife» / А.А. Харьковская, С.В. Штепо // Всерос. науч.-практ. конф. «Филологические чтения: текст в межкультурном пространстве» 29 октября 2010г. — Оренбург. — С. 123–128.
147. Харьковская, А.А. Когнитивные аспекты эволюции гендерных маркеров в английском языке / А.А. Харьковская // Вестник Самарского

государственного университета. – Самара, 1999. – С. 3–8.

148. Храмченко Д.С. Ирония и юмор как дискурсивные механизмы прагматического воздействия (на материале англоязычных деловых публикаций СМИ) / Д.С. Храмченко // Филологические науки в МГИМО. — № 4, 2017. – С. 70–75.

149. Царева, Е.В. Женский дискурс и женские образы в современной литературе Великобритании / Е.В. Царева // Гендер: язык, культура, коммуникация: материалы III Междунар. конф. – М.: Московский государственный лингвистический университет, 2003. – С. 119–126.

150. Чейф, У.Л. Значение и структура языка / У.Л. Чейф [пер. с англ. Г.С. Щура, послесл. С. Д. Кацнельсона]. — М.: Прогресс, 1975. (Переиздания: М.: Едиториал УРСС, 2003; 2009).

151. Шахмайкин, А. М. Проблема лингвистического статуса категории рода / А.М. Шахмайкин // Актуальные проблемы современной русистики. Диахрония и синхрония. – М.: МГУ, 1996. – С. 226–273.

152. Швейцер, А.Д. Литературный английский язык в США и Англии / А.Д. Швейцер. – М., 2003. – 345 с.

153. Швейцер, А.Д. Различия в лексике американского и британского вариантов современного литературного английского языка / А.Д. Швейцер // Вопросы языкознания. - М., 1967. – № 2. – С. 65–72.

154. Шевченко, В.Д. Анализ языковых составляющих британского кинодискурса / В.Д. Шевченко // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. – Самара: Самарский университет, 2005. – № 4 (38). – С. 135 – 141.

155. Шилков, Ю.М. О природе функционального дискурса / Ю. М. Шилков // Я. (А. Слинин) и мы: к 70-летию профессора Я. А. Слинина. Серия «Мыслители». – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – Вып. X. – С. 606–633.

156. Шишкина Л.С. Язык как естественная модель становления целого / Л.С. Шишкина // Синергетика и методы науки. – СПб.: Наука, 1998. – С. 260–276.

157. Щепанская, Т.Б. Гендерные метафоры и маркеры в неформальном дискурсе водителей / Т.Б. Щепанская // Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – РАН. http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/08/08_02/978-5-88431-235-7/ (дата обращения: 12. 02. 2014)
158. Clarke, C. 1985 review – desperately moving Aids-related drama / C. Clarke // The Guardian. Culture, 2018. – URL: <https://www.theguardian.com/film/2018/dec/12/1985-review-yen-tan-cory-michael-smith-aids> (дата обращения: 14.02.19)
159. Crystal, D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language / D. Crystal. – Cambridge University Press, 1995. – 130 p.
160. Culpeper, J. Exploring the Language of Drama from Text to Context / J. Culpeper, M. Short, P. Verdonk. – London and New York: Routledge, 1995. – 177 p.
161. Eckert, P. Language and gender / P. Eckert, T. McConnel-Ginet. – Cambridge univ. press, 2003. – 26 p.
162. Ekram, S. Dramatic Dialogues: The Art of Theatre. International Journal on English Language and Literature / S. Ekram // The English and Foreign Languages University, Lucknow campus India. Dattani. – 2006. – P. 55–69.
163. Garcia, J.N. Some Reflections on the Analysis of Discourse and Dramatic Text: Stoppard's Jumpers / J.N. Garcia // Revista Alicantina de Estudios Ingless. – Universidad de Jaen, 1995. – P.161–175.
164. Galinsky, E. Gender and Generation at Work and at Home / E. Galinsky, Aumann K, Bond J.T. // National study of the workforce. – Families and Work Institute, 2009. – 24 p.
165. Glossary of Feminist Theory. Ed. by Sonya Andermahr, Terry Lovell and Carol Wolkowitz London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2000. – 102 p.
166. Goroshko, O. Differentiation in Male and Female Speech Styles / O. Goroshko. – Open Society Institute. press, 1999. – 111 p.
167. Hardiy, M.A. Theatre in the 21st Century / M.A. Hardiy // Gazing on. – URL: <http://maharidy.com/files/ad0c7b833f2fe8b23d1e83d4cb136f24-0.html> (дата обращения: 14.02.19)

обращения: 14.02.2019)

168. Lakoff, R. Language and Women's Place / R. Lakoff // *Language in Society*, Vol. 2, No. 1 (Apr., 1973). – P. 45–80. – URL: <http://www.jstor.org/stable/4166707> (дата обращения: 23.01.17)
169. Langacker, R. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar* / R. Langacker. – Berlin – N.Y.: Mouton de Gruyter, 1991. – P. 280.
170. Malyuga, E. N. *Gender Factor in National Varieties of English* / E.N. Malyuga // *International Journal of English Linguistics*. – Vol. 1. – No. 1; March 2011. – P. 30–36.
171. Manoliu, M.N. *The Dramatic Discourse* / M.N. Manoliu // *International Journal of Communication Research*. – Vol. 6. - January/March 2016. – P. 23–27.
172. McIntyre, D., Culpeper J. *Activity types, incongruity and humour in dramatic discourse* / D. McIntyre, J. Culpeper. – Continuum, 2010. – 204 p.
173. Mencken, H. L. *The American language. An inquiry into the development of English in the United States* / H.L. Mencken // New York, 1957.
174. Meyerhoff, M. *Dynamics of differentiation: on social psychology and cases of language variation* / Nikolas Coupland, Christopher Candlin and Srikant Sarangi. *Sociolinguistics and Social Theory* / M. Meyerhoff // London: Longman, 2001. – P. 61–87.
175. Mitina, O.V. *Gender differences of the Internet-related stereotypes in Russia* / O.V. Mitina, A.E. Voiskounsky // *PsychNology Journal*. – Vol. 3. – No 3, 2005. – P. 243–264
176. Oláh, L. *The new roles of men and women and implications for families and societies* / L. Sz. Oláh, Richer R, Kotowska I. E. // *Families and Societies: Working paper Series*. – No. 11, 2014. – p. 59.
177. Olateju, M. A. *A Multimodal Discourse Analysis of a Yoruba Song-drama* / M.A. Olateju // *Journal of Education and Training Studies*. – Vol. 3. – No.5, 2015. – P. 78–88.
178. Popa, M. *Ironic Metaphor Interpretation* / M. Popa. *Toronto Working Papers in Linguistics (TWPL)*, 2010. – 17 p.

179. Pusch, L. F. Das Deutsche als Maennersprache / F. Luise Pusch. – Frankfurt am Main, 1984. – 120 p.
180. Semino, E.A. Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative Fiction / E.A. Semino // Cognitive Stylistic: Language and Cognition in Text Analysis. – Amsterdam: John Benjamins, 2002. – P. 95–122.
181. Sunderland, J. Language and Gender: an advanced resource book / J. Sunderland. – New York: Routledge, 2006. – 359 p.
182. Ter-Minasova, S. Contradictions of International Communication in the Era of Globalization: Obstacles or Driving Forces? / S. Ter-Minasova // Russian Journal of Linguistics, Vestnik RUDN. – 2015. – №. 4. – P. 43–48.
183. Trechter, S. A marked man: the contexts of gender and ethnicity. In Janet Holmes and Miriam Meyerhoff (eds) The Handbook of Language and Gender / Trechter S.A. Oxford/New York: Blackwell, 2003. – P. 423–443.
184. Virtanen, T. On the definitions of the text and discourse / T. Virtanen. – Hague, 1990. – 447 p.
185. Voegeli, F. Differences in the speech of men and women / F. Voegeli. – Zürcher Hochschule Winterthur Departement Angewandte Linguistik und Kulturwissenschaften. Institut für übersetzen und Dolmetschen, 2005. – P 57.
186. Warrington, K. Examining the 21st Century through American Theater / K. Warrington // Impakter: Art, Culture, Lifestyle, 2018. – URL: <https://impakter.com/examining-21st-century-american-theater> (дата обращения: 14.02.2019)

Словари и справочная литература

1. Американская вечеринка. Что надо знать, чтобы сойти «за своего»? [Электронный ресурс]. – с Режим доступа: <http://begin-english.ru/article/amerikanskaya-vecherinka-tradicii-i-pravila/>
2. Cambridge Dictionary [Electronic Resource]. – Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org/>

3. Merriam-Webster Dictionary [Electronic Resource]. – Режим доступа: <https://www.merriam-webster.com/>
4. Native English [Electronic Resource]. – Режим доступа: <https://www.native-english.ru/proverbs/my-house-is-my-castle>
5. Study of Discourse: An Introduction. The Emergence of a New Cross-Discipline [Electronic Resource]. – Режим доступа: <http://www.discourses.org/OldArticles/The%20study%20of%20discourse.pdf>

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ВЫБОРКИ

1. Belke, D. Next Year's Man of Steel / D. Belke // Toronto: Samuelfrench, 2012. – P. 22.
2. Bovell, A. Fever [Electronic resource] / A. Bovell. Australianplays, 2002. – URL: <http://australianplays.org/script/ASC-763/extract>
3. Bowcott, D. All About Janet [Electronic resource] / D. Bowcott. SimplyScripts, 2013. – URL: <https://www.simplyscripts.com/scripts/AllAboutJanet-Radio.pdf>
4. Brooks, W. Hope and Fury [Electronic resource] / W. Brooks. Singlelane, 2005. – URL: <http://www.singlelane.com/proplay/hopefury.html>.
5. Butler, M. Between These Lines [Electronic resource] / M. Butler. Australianplays, 2008. – URL: <https://australianplays.org/extract/ASC-1085>
6. Cameron K. My One and Only / K. Cameron. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2001. – 76 p.
7. Chambers, J. Small's World [Electronic resource] / J. Chambers. Singlelane, 2009. – URL: <http://www.singlelane.com/proplay/smallworld.html>
8. Clarvoe, A. The Art of Sacrifice / A. Clarvoe. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2005. – 25 p.
9. Cunningham L. S. Bang / L.S. Cunningham. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2002. – 24 p.
10. Davis R. Sally's Gone, She Left Her Name / R. Davis. – N.Y.: Broadway

Play Publishing Inc, 2003. – 24 p.

11. Eason L. When The Messenger Is Hot / L. Eason. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2007. – 23 p.

12. Eldridge G.S. Second Sight [Electronic resource] / G.S. Eldridge. Singlelane, 2007. – URL: <https://proplay.ws/scripts/secondsight.pdf>

13. Gurney A. R. Mrs. Farnsworth / Gurney, A. R. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2004. – 22 p.

14. Gutelius J. Veronica Cory [Electronic resource] / J. Gutelius. Singlelane, 1999. – URL: <https://proplay.ws/scripts/veronicacory.pdf>

15. Harelirk, M. The Immigrant / M. Harelirk – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1989. – 23 p.

16. Havis, A. Arrow to The Heart / A. Havis – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2010. – 22 p.

17. Havis, A. Moroccoh / A. Havis – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1989. – 24 p.

18. D. Seeds [Electronic resource] / D. Hoke. Singlelane, 2013. – URL: <https://proplay.ws/scripts/seedsexcerpt.pdf>

19. Hopkins, CJ. The Extremists / C.J. Hopkins. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2010. – 27 p.

20. Johnson, J. Alex / J. Johnson. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2014. – 85 p.

21. Joy J. Simply Selma [Electronic resource] / J. Joy. Singlelane, 2000. – URL: <https://proplay.ws/scripts/selma.pdf>

22. Klein, J. Wishing Well / J. Klein. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2006. – 23 p.

23. Kofman, G. American Magic / G. Kofman. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2008. – 9 p.

24. Koller, K. Magpie. [Electronic resource] / K. Koller. Singlelane, 1999. – URL: <http://www.singlelane.com/proplay/magpie.html>

25. Kramer, S. The Wall of Water / S. Kramer. – N.Y.: Broadway Play

Publishing Inc, 2000. – 44 p.

26. Lacroix B. *Lofty Larceny* [Electronic resource] / B. Lacroix. Off The Wall Plays, 2013. – URL: <https://offthewallplays.com/wp-content/uploads/2015/03/Lofty-Larceny-finalversion-4-half-script.pdf>
27. Lennon, M. *And All His Songs Were Sad* [Electronic resource] / M. Lennon. Proplay, 2010. – URL: <http://www.singlelane.com/proplay/andalhissongs.html>
28. Lock, N. *The House of Correction* / N. Lock. – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1988. – 30 p.
29. Lockwood, D. *Moss Lane* [Electronic resource] / D. Lockwood. Australianplays, 2005. – URL: <https://australianplays.org/extract/ASC-1308>
30. Marshall, J. *There's More to Life Than Money and Sex* / J. Marshall. Australianplays, – 1998. – URL: <http://australianplays.org/script/ASC-276/extract>
31. McAra P. *One Day This All Will Be Yours* [Electronic resource] / P. McAra. Australianplays, 2005. – URL: <https://australianplays.org/extract/ASC-902>
32. McClinton, M. I. *Police Boys* / M. I. McClinton. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1995. – 20 p.
33. McLean, C. *Beautiful* [Electronic resource] / C. McLean. Australianplays, 2011. – URL: <http://australianplays.org/script/ASC-1315/extract>
34. Moher F. *Big Baby* [Electronic resource] / F. Moher. – URL: <https://proplay.ws/scripts/baby.pdf>
35. Moher F. *Kidnapping the Bride* [Electronic resource] / F. Moher. Singlelane, 1991. – URL: <http://www.singlelane.com/proplay/kidnapping.html>
36. Myatt, J. M. *August Is a Thin Girl* / J. M. Myatt. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2008. – 26 p.
37. Nelson, R. *Life Sentences* / R. Nelson. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1993. – 23 p.
38. Nemeth S. *Holy Days* / S. Nemeth. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1991. – 24 p.
39. Neri, J. *Keep a Good Thought* [Electronic resource] / J. Neri. Singlelane, 2013. – URL: <http://www.simplyscripts.com/plays.html>

40. Neveu B. Drawing War / B. Neveu. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2007. – 26 p.
41. Norland, J. A. Lizzy, Darcy and Jane [Electronic resource] / J.A. Norland. Singlelane, 2008. – URL: <http://www.singlelane.com/proplay/lizzydarcyjane.html>
42. Overmyer, E. Dark Rapture / E. Overmyer. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1993. – 21 p.
43. Overmyer, E. On The Verge / E. Overmyer. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1986. – 22 p.
44. Peebles, D. Barbecue [Electronic resource] / D. Peebles. Singlelane, 1997. – URL: <http://australianplays.org/script/ASC-566/extract>
45. Robbins, K. In Silence [Electronic resource] / K. Robbins. Singlelane, 1985. – URL: <https://proplay.ws/scripts/insilence.pdf>
46. Ryan T. A Confluence of Dreaming / T. Ryan – N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2012. – 26 p.
47. Ryan, T. A Confluence of Dreaming / T. Ryan. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2012. – 26 p.
48. Sanchez, E. Clean / E. Sanchez. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1997. – 25 p.
49. Sanchez, E. Diosa / E. Sanchez. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2011. – 23 p.
50. Stryk, L. An Accident / L. Stryk. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2010. – 15 p.
51. Svich, C. Inphegenia Crash Land Falls On the Neon Shell That Was Once Her Heart / C. Svich. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2012. – 31 p.
52. Tasca, J. The Balkan Women [Electronic resource] / J. Tasca. Singlelane, 1998. – URL: <https://proplay.ws/scripts/balkan.pdf>
53. Thain P. Black Widow [Electronic resource] / P. Thain. Singlelane, 1997. – URL: <https://proplay.ws/scripts/blackwidow.pdf>
54. Wagner, P. C. Murder at the Empress / P.C. Wagner. Singlelane, 1985. – URL: <https://proplay.ws/scripts/murderempress.pdf>

55. Wallace, N., McLeod B. The Girl Who Fell Through a Hole in Her Sweater / N. Wallace, B. McLeod. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 2003. – 25 p.
56. Wellman, M. Harm's Way / M. Wellman. N.Y.: Broadway Play Publishing Inc, 1985. – 23 p.