

## ДИСКУРС П'ЄСИ У РАКУРСІ ТЕОРІЇ КОНВЕРСАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ БРИТАНСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ ХХ СТ.)

**Матіяш-Гнедюк І. М.**

*кандидат філологічних наук,*

*асистент кафедри англійської філології,*

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника*

*ORCID ID: 0000-0001-8613-4859*

### **Ключові слова:**

*конверсаційний аналіз,  
інтерація, драма, дискурс  
драми, комунікативні ходи.*

У статті розглядаються тексти драм британських драматургів ХХ ст. крізь призму методології конверсаційного аналізу (КА). Конверсаційний аналіз – це відносно нова течія прагматики і соціолінгвістики, яка досліджує особливості мовленнєвої інтерації: структуру і формальні властивості мовлення, що допомагають співрозмовникам тлумачити поведінку одне одного, мовні засоби на емпіричному рівні, які впорядковують і контролюють послідовність висловлювань мовців.

КА розвинувся з теорій соціального впорядкування етнометодології Г. Гарфінкеля. Засновниками нового методу дослідження діалогу (полілогу) стали соціологи і лінгвісти Г. Сакс, Е.А. Щеглов і Г. Джефферсон. Основним методичним принципом конверсаційного аналізу є збір і фіксація матеріалу у ситуаціях реального спілкування переважно у побутовій сфері. У результаті обробки емпіричних даних був вироблений категоріальний апарат КА: комунікативні ходи, репарації, співпадиння, секвенції, суміжні пари, преференції.

Базовим елементом організації розмови є комунікативні ходи – упорядковані висловлювання, обов'язковою для яких є зміна мовців; ходи характеризуються наявністю структурного та алокативного компонентів. Перший визначає обсяг і форму висловлювання, другий – механізм вибору наступного мовця. Послідовність висловлювань у розмові встановлюється за правилами, згідно з якими поточний мовець вибирає наступного, про що сигналізує у релевантній точці переходу за допомогою одного або кількох лінгвістичних, паралінгвістичних чи невербальних засобів, або інший учасник бесіди починає говорити самостійно; за відсутності самовисування поточний мовець може продовжити говорити. Межі КА як методу дослідження дискурсу поступово розширюються. Конверсационалісти починають вивчати не лише живу розмову у реальному (побутовому чи інституційному) середовищі, а й письмові тексти, що певним чином її відображають, ті, у яких міститься пряме звертання до співрозмовника чи аудиторії, які репрезентують систему комунікативних ходів за участю більше ніж одного співрозмовника. Такий метод дослідження може бути застосовано під час аналізу організації дискурсу драматичних творів.

Драматичний текст будується переважно за принципом обміну репліками між персонажами, і саме інтерація є глобальним засобом не лише характеристики героїв, а й розвитку дії, а також засобом вираження ідеї твору. Саме це зумовлює доцільність застосування КА, який може слугувати інструментом розкриття характерів персонажів, їхніх соціальних ролей, статусу і ступеня близькості у стосунках, під час дослідження драматичних творів.

# CONVERSATIONAL ANALYSIS AS A TOOL OF DRAMA DISCOURSE RESEARCH (BASED ON THE DRAMAS OF THE BRITISH PLAYWRIGHTS OF THE 20TH CENTURY)

**Matiash-Hnediuk I. M.**

*Candidate of Philological Sciences,  
Assistant of the Department of English Philology,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
ORCID ID: 0000-0001-8613-4859*

**Key words:** *conversational analysis, interaction, drama, drama discourse, turn-taking.*

The article examines the texts of dramas of British playwrights of the 20th century through the prism of the methodology of conversational analysis (CA). CA is a relatively new branch of Pragmatics and Sociolinguistics that investigates the features of speech interaction: the structure and formal properties of speech, which help interlocutors to interpret each other's behaviour, language means at the empiric level, which put in order and control the sequence of expressions of interlocutors.

CA developed from the theories of social organization of ethnomethodology by Harold Garfinkel. Sociologists and linguists Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff, and Gail Jefferson became the founders of the new research method of a dialogue (polilogue). Basic methodical principle of CA is collecting and fixing of the material in the situations of a real communication in everyday life. As a result of empiric data processing the categories of CA were developed: turn-taking, reparations, overlaps, sequences, adjacent pairs, and preferences.

Turn takings are the base element of conversation organization. They are well-organized utterances. A change of interlocutors is obligatory for turn-taking. They are also characterized by the presence of structural and allocational components. The first determines the volume and form of an utterance, the second is responsible for a choice of the next speaker. The sequence of utterances in a conversation is set on rules according to which a current interlocuter elects the following one. This is marked in a relevant transit point by means of one or a number of linguistic, paralinguistic or nonverbal facilities. It is also possible that another participant of a conversation starts talking on their own. If no one is willing to talk, a current interlocutor may continue talking.

Nowadays conversationalists study not only real-life (domestic or institutional) but also written texts, that may be a representation of real-life talks (those which contain a direct address to the interlocutor or audience, have the system of turn-taking including more than one interlocutor). Such method of research can be applied to the analysis of drama discourse organization.

The text of a drama is built, mainly, on the principle of exchange remarks between characters, and it is the interaction that is a global means of characters description, and action development, and also a means of the main idea expression. All the above mentioned makes it possible to apply CA to drama discourse research.

**Вступ.** Наприкінці XX ст. виникло усвідомлення того факту, що навіть така новаторська галузь лінгвістики, як прагматика, поділяється на традиційну, раціоналістичну, «деконтекстуалізовану» прагматику (науковий парадокс) (Корутко, 1995), яка базується на теоретичному підході до вивчення прагматичного значення, і прагматику, яка крім властивостей «мовлення як дії» враховує

соціальний контекст і такі змінні складники, як психологічний та емоційний стан мовця і адресата. До другого напрямку прагматики належить, зокрема, теорія конверсативного аналізу.

**Матеріали та методи.** Як окрема наука конверсативний аналіз виник наприкінці 1960-х років на базі етнометодології Г. Гарфінкеля (Garfinkel, 1997; 2005; Heritage, 1984; Hilbert, 2001)

і концепту інтеракційного впорядкування Е. Гофмана (Goffman, 2005; 1999). Засновником нового методу є соціолог Г. Сакс (Sacks, 1995), його ідеї продовжували і розробляли Г. Болден та А. Хепберн, Г. Джефферсон, Е.А. Щеглов, Р. Копитко, Л. Мондада (Hepburn, A., Bolden, 2017; Gefferson, 1982; Schegloff, 1999; 2007; Копутко, 1995; Mondada, 2018). Окремі положення КА знайшли своє відображення у роботах А. Депермен (соціальна взаємодія) (Deppermann, 2021), Е. Купер-Кулен та М. Селтінг (лінгвістика інтеракцій) (Couper-Kuhlen, Selting, 2017), Р. Огден (фонетика інтеракцій) (Ogden, 2022).

Конверсаційний аналіз вивчає структуру і правила дистрибуції мовлення у його соціальному використанні. Метою конверсаційного аналізу є опис соціальних практик і очікувань співрозмовників, на основі яких вони конструюють свою вербальну і невербальну поведінку та тлумачать поведінку іншого. Тепер конверсціоналісти вивчають не лише живу розмову у реальному (побутовому чи інституційному) середовищі, а й письмові тексти, що певним чином її відображають. Правомірність застосування методу конверсаційного аналізу під час дослідження текстів драматичних творів доводиться у роботах Х. Боулза, Р. Персона, Дж. Кальпепера, В. Херман, С. Мандали (Bowles, 2016; Culpeper, 1998; Herman, 1998; Mandala, 2007; Person, 1996).

У тексті драми наявні ознаки як усної, так і письмової форми спілкування. Письмова форма реалізується як діалог (полілог), складений автором із метою втілення свого задуму; усна – як мовленнєва інтеракція акторів на сцені. Драматичний діалог не є реальною, живою розмовою, а лише її відредагованим віддзеркаленням. Під час написання п'єси автор здійснює контроль над діалогами персонажів, визначаючи організацію секвенцій і принципи чергування мовців. Такий діалог проявляє себе лише через інсценізацію, яка залежить від трактування тексту режисером і майстерності виконавців, що, своєю чергою, впливає на сприйняття п'єси глядачем.

Діалоги реального мовлення і діалоги (полілоги) драми характеризуються такими спільними рисами: обидві форми мовлення реалізуються через мовленнєву інтеракцію; каналом передачі в обох випадках є голос; комунікативні ходи лімітуються паузами, затримками, збігами; елементи розмови, що вивчаються за допомогою конверсаційного аналізу, продукуються і функціонують однаково; в обох формах мовленнєвої інтеракції співпадає організація преференцій (Culpeper, 1998: 24).

Із метою виявлення особливостей драматичного дискурсу і встановлення ступеня його відповідності розмовному мовленню у реальному житті

нами здійснюється аналіз полі- та діалогів персонажів десяти п'єс сучасних британських драматургів (Beckett, 1998; Churchill, 1997; Harwood, 1999; Jacobs, 1995; Macdonald, 1995; Modern English Drama, 1989). Драматичний дискурс аналізується за такими параметрами: структура комунікативних ходів, секвенції, суміжні пари, репарації, одночасне мовлення, організація преференцій.

Стівен К. Левінсон (Levinson, 1989: 297–298) стверджує, що комунікативні ходи складаються з мінімальних синтаксичних одиниць (речень, частин складного речення, фразеологічних одиниць тощо), які завдяки просодичним засобам набувають характеристик комунікативних одиниць. Кінець комунікативного ходу є точкою, у якій може відбутися зміна мовця – релевантною точкою переходу. Існує система засобів визначення наступного мовця: запитання (пропозиція, прохання тощо) у комбінації зі звертанням; розділове запитання у комбінації з елементом звертання, перевірка розуміння сказаного (*Who? You did what? Pardon? You mean tomorrow?* тощо) та ін.

Розглянемо простий приклад чергування комунікативних ходів.

- 1 Mr. White: *There, Herbert, my boy! Got you, I think.*
- 2 Herbert: *Oh, you're a deep one, Dad, aren't you?*
- 3 Mrs. White: *Mean to say he's beaten you at last?*
- 4 Herbert: *Lord, no! Why, he's overlooked –*
- 5 Mrs. White: *I see it! Let me have that back!*
- 6 Herbert: *Not much. Rules of the game!*
- 7 Mr. White: *I don't hold with those scientific rules. You turn what ought to be an innocent relaxation –*
- 8 Mrs. White: *Don't talk so much, Father. You put him off –*
- 9 Herbert: *Not he!*

(W.W. Jacobs. "The Monkey's Paw", p. 6–7)

У розмові беруть участь троє осіб: Mr. White, Mrs. White і їх син Herbert, який грає з батьком у шахи. В окремих ходах наявні форми звертання до наступного мовця: 1 *Herbert, my boy! Got you;* 2 *you're a deep one, Dad, aren't you?;* 3 *he's beaten you at last?;* 5 *Let me have that back!;* 8 *Don't talk so much, Father.* У ході 6 висловлювання *Rules of the game!* також є звертанням до Mr. White, який намагається порушити правила гри. Ці елементи сигналізують про завершення комунікативного ходу поточного мовця і передачу слова конкретному наступному мовцю. Однак у ході 5 Mr. White у запалі гри перериває звертання сина до матері, у ході 8 тепер уже Mrs. White не дає чоловікові закінчити репліку, звернену до сина, у ході 9 Herbert перериває матір, яка звертається до Mr. White. Таке чергування комунікативних ходів,

частина з яких реалізує передачу слова наступному вибраному мовцю, а інша частина є у цьому плані неуспішною, є характерним для невимушеної розмови і свідчить про близькість у стосунках між інтерактантами і взаємну зацікавленість темою, що обговорюється.

Отже, аналіз комунікативних ходів допомагає визначити схему їх чергування і спосіб передачі, а також перехід від однієї теми розмови до іншої. Важливими є тривалість, форма і кількість ходів персонажів.

Розмова є специфічним типом дискурсу, де продукт з'являється як наслідок інтеракції двох або більше індивідів, кожен із яких має свої мету і інтереси, які доволі часто не співпадають. Саме тому провідною характеристикою розмови є когерентність дискурсу, що технічно реалізується як зв'язна послідовність комунікативних ходів. Комунікативні ходи об'єднуються у секвенції, структура яких може бути розширена за рахунок пре-, постсеквенцій та інсерцій. У корпусі нашого матеріалу виявлено наявність пресеквенцій та інерцій, функції яких ідентичні функціям цих елементів у діалогах реального мовлення: перші перевіряють умову успішності виконання комунікативного ходу, другі розширюють структуру секвенції та збільшують обсяг інформації, що подається. Випадків постсеквенцій у нашому матеріалі не знаходимо. Цей факт можна пояснити тим, що вони виконують функцію коментаря до почутого, який не несе суттєвих доповнень і не додає динамізму розвитку дії, а, навпаки, уповільнює її, що може призвести до невиправданого збільшення обсягу драматичного твору.

Розглянемо такий приклад:

- 1 Vladimir: *The two thieves. Do you remember the story?*
- 2 Estragon: *No.*
- 3 Vladimir: *Shall I tell it to you?*
- 4 Estragon: *No.*
- 5 Vladimir: *It'll pass the time. Two thieves, crucified at the same time as our Saviour. One –*
- 6 Estragon: *Our what?*
- 7 Vladimir: *Our Saviour. Two thieves. One is supposed to have been saved and the other ... damned ...*
- 8 Estragon: *Saved from what?*
- 9 Vladimir: *Hell.*
- 10 Estragon: *I'm going.*

(Samuel Beckett. "Waiting for Godot", p. 12)

У ході 1 мовець скоріше намагається встановити контакт, аніж перевірити фонові знання співрозмовника. Після негативної відповіді він робить пропозицію (хід 3) і обґрунтовує її (хід 5): *It'll pass the time*. Отже, ходи 1–4 і перше висловлювання у ході 5 є пресеквенцією базового ходу – переказу

історії про розп'яття Спасителя. Ходи 6–9 являють собою інсерції, реалізовані як запити про поточнення і відповіді. У ході 6 мовець, *Estragon*, вимагає деталізації інформації, але не отримує її. Натомість *Vladimir* у ході 7 повторює вже сказане (*Our Saviour. Two thieves.*) і продовжує розповідь. Таким чином, перша інсерція (ходи 6–7) не розширює інформаційну структуру діалогу. Цю функцію виконує друга інсерція (ходи 8–9), однак *Estragon* не виявляє бажання продовжувати розмову.

Аналіз цього прикладу дає змогу зробити висновки про те, що, як і у ситуаціях реального мовлення, пресеквенції та інсерції у драматичному дискурсі виконують функцію встановлення контакту, деталізації інформації, перевірки (або вияву) інтересу до теми розмови.

Оскільки п'єса базується на інтеракції персонажів, їх полі- та діалоги часто організовані автором як суміжні пари, другі частини яких здебільшого реалізують преференцію бажаних відповідей. Преференція бажаності допомагає визначити ступінь близькості у стосунках між персонажами. Небажані другі частини сигналізують про відчуженість, наявність конфлікту, напруженість ситуації.

У дослідженні розмови у реальних ситуаціях спілкування виокремлюють доволі велику кількість видів суміжних пар: «вітання – вітання», «пропозиція – прийняття/відхилення», «звертання/кликання – відповідь», «прощання – прощання», «подяка – відповідь», «запитання – (відмова надати) відповідь / зміна теми розмови / вияв непоінформованості», «звинувачення – (не) визнання провини», «скарга – вибачення/відхилення», «прохання – згода / відмова задовольнити прохання» тощо. Точна кількість пар не встановлена, список залишається відкритим.

У нашому матеріалі виявлено тільки чотири види суміжних пар: «питання – відповідь», «пропозиція – прийняття/відхилення», «вітання – вітання» і «запрошення – прийняття/відмова». Обмеження кількості видів суміжних пар можна пояснити небажанням драматурга стандартизувати діалоги п'єси, оскільки драма попри адаптацію і наближення мовлення персонажів до реального розмовного мовлення є мистецьким твором і передбачає креативність. А, як відомо, у суміжних парах альтернативні другі частини проєктуються першою, тому їх набір є обмеженим, персонажі не мають широкого вибору реплік-відповідей, коло їх варіантів звучується, що спричиняє обмеження розвитку сюжету і дії.

У десяти проаналізованих нами п'єсах виявлено 154 випадки суміжних пар. Із них 78 випадків (50,64%) – пари типу «питання – відповідь», 54 випадки (35,06%) – «пропозиція – прийняття/



відхилення», 16 випадків (10,3%) – «вітання – вітання» і 6 випадків (4%) – «запрошення – прийняття/відмова».

Другі частини суміжної пари мають різний статус: одні з них є бажаними (напр., питання – відповідь), інші – небажаними (напр., питання – відмова надати відповідь або визнання власної непоінформованості). С.К. Левінсон [Levinson, 1989: 332–336] вважає, що поняття бажаності, або преференційності, співвідноситься не так із психологічним поняттям бажань мовця чи його співрозмовника, як із лінгвістичним поняттям маркованості мовленнєвої одиниці. Бажані другі частини суміжних пар розглядаються як немарковані, такі, що потребують менше лінгвістичного матеріалу; небажані другі частини є маркованими з погляду більшого обсягу і більшої складності лексико-синтаксичних структур, за допомогою яких вони реалізуються, а також із погляду «відтягування» здійснення мовленнєвого акту – небажаним другим частинам у реальних ситуаціях спілкування передують довша пауза, пояснення, виправдання тощо.

У 154 суміжних парах, виявлених у п'єсах, що аналізуються, бажані другі частини знаходимо у 106 випадках (68,83%), небажані – у 48 випадках (31,17%), тобто можна стверджувати, що у драматичному дискурсі наявна преференція бажаності. Проілюструємо елемент бажаності/небажаності у двох наступних уривках.

Найчастіше у драматичному діалозі трапляються парні висловлювання типу «питання – відповідь». Наприклад:

- 1 Mowbray: *May I see you again? How about dinner? Tomorrow?*
- 2 Renata: *Why not tonight? I get so bored here. So unspeakably b-o-r-e-d.*
- 3 Mowbray: *Tonight? Splendid. What time?*
- 4 Renata: *Eightish.*
- 5 Mowbray: *It's a date. Tonight. Dinner. Eightish.*

(Ronald Harwood. "Equally Divided", p. 120)

Тут суміжними парами є ходи 1 і 2, 2 і 3, 3 і 4. Між ходами 1 і 2 немає прямого лексико-синтаксичного зв'язку, але семантика синтаксичної структури *Why not tonight?* є поєднанням згоди на висловлену пропозицію *How about dinner?* і зустрічної пропозиції *Tomorrow? – ... tonight?*. Зв'язок у парах 2–3 і 3–4 прослідковується легше: *Why not tonight? – Splendid. What time? – Eightish.* У всіх трьох суміжних парах спостерігаємо наявність бажаних відповідей.

Прикладом відсутності преференції може слугувати такий діалог:

- 1 Pamela: *No, Clive, seriously – I've really got to ...*
- 2 Clive: *Answer me. Who?*
- 3 Pamela: *I don't know.*

4 Clive: *Who was the Unknown Civilian?*

5 Pamela: *I don't know.*

6 Clive: *Who was the Curable Romantic?*

7 Pamela: *I don't know. I don't know.*

(Peter Schaffer. "Five Finger Exercise", p. 62)

Ходи 2, 4, 6 є першими частинами пар, які містять запитання, а ходи 3, 5 і 7 – другими частинами, відповідями. Оскільки відповіді є негативними, небажаними з точки зору того, хто запитує, можна вважати, що у цьому діалозі преференційність відсутня. Усупереч загальній тенденції до ускладнення лексико-синтаксичної структури комунікативного ходу в небажаних других частинах суміжних пар у наведеному вище прикладі спостерігаємо повтор категоричного *I don't know* у ходах 3, 5, 7. Очевидно, що на відміну від конвенційних ситуацій спілкування у реальному середовищі, де мовці інстинктивно дотримуються норм лінгвістичної ввічливості, у драматичному діалозі автор вибирає ту форму небажаної другої частини суміжної пари, яка найбільше відповідає його уявленню про героїв п'єси, баченню стосунків між ними, врешті-решт, його творчому задуму.

Для виділення проблемних елементів у розмові та усунення труднощів драматург включає до тексту п'єси репарації, тобто сигнали про нерозуміння, брак інформації і пояснення, доповнення, корекції. Репарації насичують діалоги деталями, необхідними для сприйняття сказаного, вказують на ступінь зацікавленості персонажів, на їх уважність. За С.К. Левінсоном [Levinson, 1989: 339–342] у реальному мовленні існують такі види співвідношення ініціації та репарації: (а) самоініціація і саморепарація (*self-initiated self-repair*), (б) ініціація, здійснена співрозмовником, і саморепарація (*other-initiated self-repair*), (в) ініціація і репарація, здійснені співрозмовником (*other-initiated other-repair*), (г) самоініціація і репарація, здійснена співрозмовником (*self-initiated other-repair*). Останній вид відсутній у корпусі нашого матеріалу.

Загальна кількість випадків репарацій у проаналізованих нами десяти п'єсах становить 195, із них 118 (60,5%) випадків саморепарації, ініційованої співрозмовником (*other-initiated self-repair*), 45 (23,1%) випадків ініціації та репарації джерела труднощів співрозмовником (*other-initiated other-repair*) і 32 (16,4%) випадки самоініціації та саморепарації (*self-initiated self-repair*). Оскільки п'єса є літературним твором, у якому діалог чітко контролюється, автор виключає такі ситуації, коли мовець не може (або йому важко) висловити думку, і він потребує допомоги. Тому приклади самоініціації та репарації, здійсненої співрозмовником (*self-initiated other-repair*), відсутні у текстах драм, що аналізуються.

У випадку ініціації, здійсненої співрозмовником, і саморепарації мовцю є що додати. У нашому матеріалі ця позиція є найбільш рекурентною, вона свідчить про те, що співрозмовник є активним учасником інтеракції: він визначає джерело труднощів у попередньому ході, указує на нього і спонукає мовця до подальших мовленнєвих дій, тим самим продовжуючи інтеракцію. Наприклад,

- 1 *Prime Minister: How many testicles has god?*
- 2 *Shogo: Eight thousand seven hundred and five –*
- 3 *Prime Minister: Ah!*
- 4 *Shogo: – not counting the right one.*
- 5 *Prime Minister: Yes. Good.*

(Edward Bond. “Narrow Road to The Deep North”, p. 312)

Ініціація, здійснена співрозмовником, міститься у ході 3, а саморепарація – у ході 4. Хоча ініціація реалізується лише як зворотна реакція у формі вигук, який перериває висловлювання *Shogo*, вона вказує на те, що відповідь невірна, і спонукає мовця до виправлення і поточнення.

Зазвичай у п'єсі взаємодія між співрозмовниками є рушієм діалогу і дії. Саме тому автор створює такі ситуації, коли співрозмовник доповнює, виправляє мовця, тобто робить внесок у розмову, представляючи своє бачення проблеми. Іншими словами, йому відводиться роль не статиста, а активного інтерактанта. Наприклад,

- 1 *Deeley: Did you think of her as your best friend?*
- 2 *Kate: She was my only friend.*
- 3 *Deeley: Your best and only.*
- 4 *Kate: My one and only.*

(Harold Pinter. “Old Times”, p. 338)

Хід 2 є репарацією попереднього висловлювання. *Kate* здійснює ініціацію і водночас виправляє *Deeley*, тобто сама вказує на проблемне місце і коректує його висловлювання. У ході 3, навпаки, *Deeley* виправляє *Kate*, представляючи власне бачення проблеми, а в останньому ході *Kate* знову здійснює корекцію сказаного *Deeley*. *Deeley* намагається розібратись у ситуації та з'ясувати характер стосунків між подругами, а його репарації свідчать про те, що він уважно слухає *Kate* і підтримує тему розмови.

Одночасне мовлення, тобто збіги мовлення персонажів у тексті драми, використовується для характеристики героїв, стосунків між ними, визначення їхніх соціальних ролей; воно відіграє важливу роль у розвитку дії, вказує на наявні конфлікти і способи їх вирішення. У драматичному дискурсі одночасне мовлення використовується автором також як засіб розгортання дії, воно дає можливість спрямувати хід подій у нове русло

або повернути розмову до старої теми, внести поправки, ввести нову інформацію.

У десяти проаналізованих нами творах виявлено 123 випадки одночасного мовлення персонажів. Відносно мала кількість прикладів збігів корелює з даними Г. Джефферсон: у ситуаціях реального мовлення збіги становлять лише 5% мовленнєвого потоку (цитовано за С.К. Левінсоном (Levinson, 1989: 296–297)). Однак припущення, що драматурги керуються цією статистикою, навряд чи виправдано. Мета драматурга – донести зміст і сенс кожної репліки до глядача, а тому ситуаціями, у яких можливе виникнення конкуруючого потоку мовлення, не зловживають.

Збіги мовлення персонажів у драмі є маркованими, вони позначені окремими пунктуаційними знаками, наприклад тире чи трьома крапками, або ремарками автора. Маркованими їх можна вважати ще й у тому сенсі, що вони за задумом автора несуть певне функціональне навантаження: підкреслюють характеристику і взаємини персонажів, сприяють створенню загальної атмосфери, вказують на ступінь значущості подій у п'єсі тощо.

Найчастіше збіги використовуються для характеристики соціального статусу персонажів, стосунків між ними, ступеня близькості чи ворожості, конкуренції тощо. Наприклад,

- 1 *Mrs. Ellis: Joannie...*
- 2 *Joan: I don't like this. I don't...*
- 3 *Mrs. Ellis: What is it, pet?*
- 4 *Joan: Don't pet me.*
- 5 *Mrs. Ellis: Joan...*
- 6 *Joan: You weren't talking about his parents. You were talking about me.*
- 7 *Mrs. Ellis: Do you think we've nothing better...*
- 8 *Joan: Don't say we! You were talking about me. You were talking to him about me. Did you tell him ... did you say anything about that?*
- 9 *Mrs. Ellis: No.*

(David Storey. “The Restoration of Arnold Middleton”, p. 176)

У цьому прикладі ходи 2, 3, 6 і 8 є конкуруючим потоком мовлення. Ходи 2, 6, 8 належать *Joan*, яка вороже налаштована по відношенню до *Mrs. Ellis* і тому постійно перебиває її, окрім того, висловлювання *Joan* є помітно довшими. *Joan* не подобається, як до неї звертається її мати, і вона не дає їй продовжити репліку (хід 2). *Joan* не бажає слухати пояснення, і висловлювання *Mrs. Ellis* постійно обриваються (ходи 5, 7). Лише у ході 3 *Mrs. Ellis* перебиває *Joan*. Небажання *Joan* дочекатися релевантної точки переходу, де зміна мовця є природною, свідчить про її ворожість,

роздратування, домінування, що проявляється як конкуруючий потік мовлення.

Отже, застосування методики конверсаційного аналізу під час дослідження текстів драматичних творів дає змогу виявити (а) спільні характеристики реальної розмови і дискурсу драми, (б) специфічні риси останнього. Однак питання впливу таких чинників, як інтенція мовців, їхній соціальний статус, психофізіологічні характеристики, зокрема гендер, відношення до співрозмовника чи ситуації на структуру розмови (діалогу/полілогу в драматичному творі), вимагає більш ґрунтовного дослідження, що відкриває перспективу наших подальших наукових студій.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Kopytko, R. Against rationalistic pragmatics. *Journal of Pragmatics*. 1995. № 23. P. 475–491.
2. Kopytko, R. From cartesian to non-cartesian pragmatics. *Journal of Pragmatics*. 1995. № 33. P. 783–804.
3. Garfinkel, H. *Ethnomethodological studies of work*. New York : Routledge, 2005. 204 p.
4. Garfinkel, H. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1967. 304 p.
5. Heritage, J. *Garfinkel and ethnomethodology*. Cambridge : Polity Press, 1984. 336 p.
6. Hilbert, R.A. The classical roots of ethnomethodology: Durkheim, Weber and Garfinkel. The University of North Carolina Press, 2001. 278 p.
7. Goffman, E. *Interaction ritual: Essays in face-to-face behavior*. New Jersey : Transaction Publishers, 2005. 270 p.
8. Goffman, E. *The representation of self in everyday life*. Gloucester : Peter Smith Pub Incorporated, 1999. 259 p.
9. Sacks, H. *Lectures on conversation*. Oxford : Blackwell, 1995. 818 p.
10. Hepburn, A., Bolden G.B. *Transcribing for social research*. SAGE Publications, London, 2017. P. 206
11. Gefferson, G. Two explorations of the organization of overlapping talk in conversation. Tilburg : Tilburg University, Department of Language and Literature, 1982. 61 p.
12. Schegloff, E. Discourse, pragmatics, conversation analysis. URL: [http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/schegloff/pubs/index.php?action=abs&file\\_id=19](http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/schegloff/pubs/index.php?action=abs&file_id=19) (дата звернення: 15.12.2022).
13. Schegloff, E. *Sequence organization in interaction: A primer in conversation analysis*. New York : Cambridge University Press, 2007. 300 p.
14. Mondada, L. *Multiple Temporalities of Language and Body in Interaction: Challenges for Transcribing Multimodality*. *Research on Language and Social Interaction*, 51:1, 2018. P. 85–106.
15. Deppermann, A. Social Actions. In M. Haugh, D. Kádár, & M. Terkourafi (Eds.), *The Cambridge Handbook of Sociopragmatics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2021. P. 69–94.
16. Couper-Kuhlen, E., Selting, M. *Interactional Linguistics: Studying Language in Social Interaction*. Cambridge University Press, 2017. P. 620.
17. Ogden, R. The Phonetics of Talk in Interaction. In Knight, Rachael-Anne; Setter, Jane (eds.). *The Cambridge Handbook of Phonetics*. 2022. P. 657–681.
18. Bowles, H. *Storytelling and drama: Exploring narrative episodes in plays*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2010. 216 p.
19. Bowles, H. The contribution to the study of literary dialogue. URL: [http://www.novitasroyal.org/Vol\\_5\\_1/bowles.pdf](http://www.novitasroyal.org/Vol_5_1/bowles.pdf) (дата звернення: 15.12.2022).
20. Culpeper, J., Short, M., Verdonk, P. *Exploring the language of drama: From text to context*. London : Routledge, 1998. 183 p.
21. Herman, V. *Dramatic discourse: Dialogue as interaction in plays*. London : Routledge, 1998. 331 p.
22. Mandala, S. *Twentieth-century drama dialogue as ordinary talk*. Adelshot : Ashgate Publishing Limited, 2007. 141 p.
23. Person, R. In conversation with Jonah: Conversation analysis, literary criticism, and the Book of Jonah. Sheffield : Sheffield Academic Press Ltd, 1996. 204 p.
24. Beckett, S. *Waiting for Godot*. London : Faber and Faber Limited, 1998. 98 p.
25. Churchill, C. *Blue heart*. London : Nick Hern Books, 1997. 73 p.
26. Harwood, R. *Equally divided*. London : Faber and Faber Limited, 1999. 156 p.
27. Jacobs, W.W. The monkey's paw. *Tales of Terror*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1995. P. 5–32.
28. Macdonald, S. *When I was a girl, I used to scream and shout ...* London : Faber and Faber Limited, 1995. 355 p.
29. *Modern English Drama* / сост. Ю. Фридштейн. 1984. 480 с.
30. Levinson, C.S. *Pragmatics*. New York : Cambridge University Press, 1989. 240 p.

### REFERENCES

1. Kopytko, R. (1995). Against rationalistic pragmatics. *Journal of Pragmatics*. No 23. pp. 475–491. [in English].



2. Kopytko, R. (1995). From cartesian to non-cartesian pragmatics. *Journal of Pragmatics*. No 33. pp. 783–804. [in English].
3. Garfinkel, H. (2005). *Ethnomethodological studies of work*. New York: Routledge. 204 p. [in English].
4. Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 304 p. [in English].
5. Heritage, J. (1984). *Garfinkel and ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press. 336 p. [in English].
6. Hilbert, R. A. (2001). The classical roots of ethnomethodology: Durkheim, Weber and Garfinkel. The University of North Carolina Press. 278 p. [in English].
7. Goffman, E. (2005). *Interaction ritual: Essays in face-to-face behavior*. New Jersey: Transaction Publishers. 270 p. [in English].
8. Goffman, E. (1999). *The representation of self in everyday life*. Gloucester: Peter Smith Pub Incorporated. 259 p. [in English].
9. Sacks, H. (1995). *Lectures on conversation*. Oxford: Blackwell. 818 p. [in English].
10. Hepburn, A., Bolden G.B. (2017). *Transcribing for social research*. SAGE Publications, London. pp. 206 [in English].
11. Gefferson, G. (1982). Two explorations of the organization of overlapping talk in conversation. Tilburg: Tilburg University, Department of Language and Literature. 61 p. [in English].
12. Schegloff, E. (2022). Discourse, pragmatics, conversation analysis. Retrieved from: [http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/schegloff/pubs/index.php?action=abs&file\\_id=19](http://www.sscnet.ucla.edu/soc/faculty/schegloff/pubs/index.php?action=abs&file_id=19) [in English].
13. Schegloff, E. (2007). *Sequence organization in interaction: A primer in conversation analysis*. New York: Cambridge University Press. 300 p. [in English].
14. Mondada, L. (2018). Multiple Temporalities of Language and Body in Interaction: Challenges for Transcribing Multimodality. *Research on Language and Social Interaction*, 51:1. pp. 85–106. [in English].
15. Deppermann, A. Social Actions. In M. Haugh, D. Kádár, M. Terkourafi (2021). *The Cambridge Handbook of Sociopragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 69–94. [in English].
16. Couper-Kuhlen, E., Selting, M. (2017). *Interactional Linguistics: Studying Language in Social Interaction*. Cambridge University Press. P. 620 [in English].
17. Ogden, R. (2022). The Phonetics of Talk in Interaction. In Knight, Rachael-Anne; Setter, Jane (eds.). *The Cambridge Handbook of Phonetics*. pp. 657–681. [in English].
18. Bowles, H. (2010). *Storytelling and drama: Exploring narrative episodes in plays*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 216 p. [in English].
19. Bowles, H. (2022). The contribution to the study of literary dialogue. Retrieved from: [http://www.novitasroyal.org/Vol\\_5\\_1/bowles.pdf](http://www.novitasroyal.org/Vol_5_1/bowles.pdf) [in English].
20. Culpeper, J., Short, M., Verdonk, P. (1998). *Exploring the language of drama: From text to context*. London: Routledge. 183 p. [in English].
21. Herman, V. (1998). *Dramatic discourse: Dialogue as interaction in plays*. London: Routledge. 331 p. [in English].
22. Mandala, S. (2007). *Twentieth-century drama dialogue as ordinary talk*. Adelshot: Ashgate Publishing Limited. 141 p. [in English].
23. Person, R. (1996). In conversation with Jonah: Conversation analysis, literary criticism, and the Book of Jonah. Sheffield: Sheffield Academic Press Ltd. 204 p. [in English].
24. Beckett, S. (1998). *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber Limited. 98 p. [in English].
25. Churchill, C. (1997). *Blue heart*. London: Nick Hern Books. 73 p. [in English].
26. Harwood, R. (1999). *Equally divided*. London: Faber and Faber Limited. 156 p. [in English].
27. Jacobs, W. W. (1995). The monkey's paw. *Tales of Terror*. Boston: Houghton Mifflin Company. pp. 5–32. [in English].
28. Macdonald, S. (1995). *When I was a girl, I used to scream and shout ...* London: Faber and Faber Limited. 355 p. [in English].
29. Fridshtein Yu. (1984). *Modern English Drama*. Collection: Raduga. 480 p. [in English].
30. Levinson, C.S. (1989). *Pragmatics*. New York: Cambridge University Press. 240 p. [in English].