

ВИЛЬНЮССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ЛИТОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА

Елена
КИРЕЕВА

Речевой жанр «ссора»:
конститутивные признаки
(на материале современной
английской и русской драмы)

ДОКТОРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Гуманитарные науки,
филология (Н 004)

ВИЛЬНЮС 2021

Диссертация выполнена экстерном в Вильнюсском университете в 2015-2020 гг.

Диссертация защищается экстерном.

Научный консультант:

аффил. проф. хаб. др. Элеонора Лассан (Вильнюсский университет, гуманитарные науки, филология – Н 004).

Диссертационный совет:

Председатель – **доц. др. Юрга Цибульскене** (Вильнюсский университет, гуманитарные науки, филология – Н 004).

Члены:

др. Людмила Кравцова (Каунасский технологический университет, гуманитарные науки, филология – Н 004);

доц. др. Виктория Макарова (Вильнюсский университет, гуманитарные науки, филология – Н 004);

проф. хаб. др. Ирина Ухванова (Университет Яна Кохановского в г. Кельце, Польша, гуманитарные науки, филология – Н 004);

проф. др. Инесса Шешкаускене (Вильнюсский университет, гуманитарные науки, филология – Н 004).

Защита диссертации будет происходить на открытом заседании Диссертационного совета 15 апреля 2021 г. в 15 ч. в аудитории В. Креве на Филологическом факультете Вильнюсского университета по адресу ул. Университето. 5, 01131 Вильнюс, Литва
тел. +370 268 7202; эл. почта studijos@flf.vu.lt

Ознакомиться с диссертацией можно в библиотеках ВУ и Института литовской литературы и фольклора, а также на сайте:

<https://www.vu.lt/naujienos/ivykiu-kalendorius>

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.147>
<https://orcid.org/0000-0003-0640-341X>

VILNIAUS UNIVERSITETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

Jelena
KIREJEVA

Barnių šnekos žanras: konstitutyviniai požymiai (remiantis šiuolaikine anglų ir rusų drama)

DAKTARO DISERTACIJA

Humanitariniai mokslai,
filologija (H 004)

VILNIUS 2021

Disertacija rengta 2015 – 2020 metais Vilniaus universitete.

Disertacija ginama eksternu.

Mokslinė konsultantė:

afil. prof. habil. dr. Eleonora Lassar (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

Gynimo taryba:

Pirmininkas – **doc. dr. Jurga Cibulskienė** (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

Nariai:

dr. Liudmila Kravcova (Kauno technologijos universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004);

doc. dr. Viktorija Makarova (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004);

prof. habil. dr. Irina Oukhvanova (Kelcų Jano Kochanovskio universitetas, Lenkija, humanitariniai mokslai, filologija – H 004);

prof. dr. Inesa Šeškauskienė (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

Disertacija ginama viešame Gynimo tarybos posėdyje 2021 m. balandžio mėn. 15 d. 15 val. Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto V.Krėvės auditorijoje. Adresas: Universiteto g. 5, 01131 Vilnius, Lietuva
tel. +370 268 7202; el. paštas studijos@flf.vu.lt

Disertaciją galima peržiūrėti VU ir Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekose ir VU interneto svetainėje adresu:
<https://www.vu.lt/naujienos/ivykiu-kalendorius>

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	8
Глава I. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КОНФЛИКТНОЙ КОММУНИКАЦИИ ...	15
I.1. Основные положения и проблемы теории жанров речи	16
I.2. Основные задачи современного жанроведения	17
I.3. Понятие конфликта.....	20
I.3.1. Конфликт как неотъемлемая часть человеческого бытия	20
I.3.2. Конфликт как предмет конфликтологии	22
I.3.3. Конфликт как предмет речевой конфликтологии.....	23
I.3.4. Межличностный конфликт как типическая ситуация, в которой реализуется конфликтная коммуникация	23
I.4. Жанр ссоры, в котором реализуется конфликтная коммуникация, как предмет исследования	24
I.5. Агрессия как неотъемлемая характеристика конфликтной коммуникации, реализуемой в жанре ссоры	26
I.6. Обзор исследований	29
I.6.1. Литовская лингвистика	29
I.6.2. Тенденции исследований в Восточной Европе.....	30
I.6.3. Тенденции исследований в Западной Европе	33
I.7. Методологические основы исследования	34
I.7.1. Модель описания культур Герта Хофстеде.....	35
I.7.2. Модель Хофстеде – Лариной.....	36
I.7.3. Теории вежливости.....	43
I.7.3.1. Лицо по Гофману	44
I.7.3.2. Теория вежливости Браун и Левинсона	45
I.7.3.3. Теория вежливости Джеффри Лича.....	48
I.7.4. Культурные скрипты Анны Вежбицкой как инструмент описания культур	50
I.8. О методе исследования.....	55
I.8.1. Методика исследования	55
I.8.2. Процедура исследования	55

I.9. Основные используемые понятия	56
I.9.1. Конфликтный эпизод	56
I.9.2. Стратегии и тактики	57
I.9.3. Речевые акты	58
I.10. Предмет исследования.....	60
I.10.1. Характеристика предмета исследования.....	60
I.10.2. Методика составления выборки исследования.....	61
I.10.3. Объем исследованных текстов	62
I.10.4. Адекватность материала целям работы.....	62
Глава II. КОНСТИТУТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ ЖАНРА ССОРЫ, ВЫЯВЛЕННЫЕ НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ДРАМЫ	66
II.1. Анализ конфликтных эпизодов, выявленных на материале современной английской драмы	67
II.1.1. Конфликтный эпизод 1	67
II.1.2. Конфликтный эпизод 2	73
II.1.3. Конфликтный эпизод 3	76
II.1.4. Конфликтный эпизод 4	79
II.1.5. Конфликтный эпизод 5	81
II.1.6. Конфликтный эпизод 6	84
II.1.7. Конфликтный эпизод 7	91
II.1.8. Конфликтный эпизод 8	93
II.1.9. Конфликтный эпизод 9	95
II.1.10. Конфликтный эпизод 10	99
II.1.11. Конфликтный эпизод 11	101
II.1.12. Конфликтный эпизод 12	103
II.1.13. Конфликтный эпизод 13	104
II.1.14. Конфликтный эпизод 14	107
II.1.15. Конфликтный эпизод 15	111
II.2. Выводы	117

Глава III. КОНСТИТУТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ ЖАНРА ССОРЫ, ВЫЯВЛЕННЫЕ НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМЫ	121
III.1. Анализ конфликтных эпизодов, выявленных на материале современной русской драмы	121
III.1.1. Конфликтный эпизод 1	122
III.1.2. Конфликтный эпизод 2	124
III.1.3. Конфликтный эпизод 3	126
III.1.4. Конфликтный эпизод 4	129
III.1.5. Конфликтный эпизод 5	132
III.1.6. Конфликтный эпизод 6	136
III.1.7. Конфликтный эпизод 7	141
III.1.8. Конфликтный эпизод 8	145
III.1.9. Конфликтный эпизод 9	149
III.1.10. Конфликтный эпизод 10	157
III.1.11. Конфликтный эпизод 11	161
III.1.12. Конфликтный эпизод 12	163
III.1.13. Конфликтный эпизод 13	168
III.1.14. Конфликтный эпизод 14	175
III.1.15. Конфликтный эпизод 15	178
III.2. Выводы	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	184
ЛИТЕРАТУРА	188
SANTRAUKA	199
БЛАГОДАРНОСТЬ	212
СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ И ИХ КОПИИ:	213

ВВЕДЕНИЕ

Проблемой, поставленной в данной работе, является определение конститутивных признаков речевого жанра ссоры как типической ситуации в межличностном общении, в которой реализуется конфликтная коммуникация в контексте русской и английской национальных культур.

Речежанровая картина современности, впрочем, как и прошлого, необычайно пестра. Пестрота этой картины обусловлена жанровым своеобразием каждой из представленных на ней национальных культур. Жанровое пространство внутри каждой из культур наполнено множеством жанров, в том числе и жанров, в которых реализуется конфликтная коммуникация.

Конфликтная коммуникация находится сегодня в фокусе внимания различных ветвей гуманитарного знания: социологии, социальной психологии, философии, лингвистики, а изучение конфликтного поведения имеет давнюю историю (в социологии – О. Конт, Г. Спенсер, К. Маркс; в психологии – З. Фрейд, А. Адлер, К. Хорни, Э. Фромм, Г. Салливан; в этологии – К. Лоренц, Н. Тинберген; в политологии – М. Геккер, Т. Нейрн, Дж. Ротшильд). Актуальность и релевантность конфликтной коммуникации для такого широкого спектра наук predetermined, прежде всего, мироощущением современной эпохи, беспрецедентной жестокостью и агрессивностью современного общества и тем фактом, что конфликт имманентен человеческому бытию. Конфликт как борьба, столкновение взглядов, интересов, когнитивных и ценностных установок неизбежен. Он вездесущ, ибо обусловленный биологически или социально, он проникает во все сферы человеческого бытия – сферу межличностных и профессиональных отношений, ткань культуры и вербально эксплицируется в ткани диалога. Поэтому исследование способов реализации конфликтной коммуникации в разных культурах представляет, на наш взгляд, интерес как для социальной психологии, так и теории коммуникации, составной частью которой является лингвистика.

Актуальность исследования predetermined:

1) тем, что выявление конститутивных признаков жанра ссоры, в котором реализуется конфликтная коммуникация в контексте двух вышеупомянутых культур, коррелирует с современной парадигмой, господствующей в этнопрагматике, прагмалингвистике,

лингвопрагматике, кросс-культурной прагматике и культурологическом жанроведении, в фокусе которого – выделение и изучение конкретных жанров внутри определенной культуры в связи с существующими в данной культуре нормами и ценностями;

2) ситуацией современного общества – мироощущением человека эпохи постмодерна, перетекающей в еще не оформившуюся эпоху постпостмодерна, где потребность самоопределения в категориях цели и смысла бытия лишается актуальности, что вызывает устойчивое социально-психологическое состояние неопределенности, невозможности постижения этого смысла и безграничного одиночества. Технический прогресс, приведший к перенаселению, «скученности» множества индивидов в тесном пространстве, притуплению социальных связей и, как следствие – к обезличиванию, равнодушию и одиночеству, вызвал рост агрессии. Неспособность перенаправлять агрессию и обезвреживать ее, довольствуясь замещающими объектами, вылилась в страдания современного цивилизованного человека по поводу недостаточной разрядки от инстинктивных агрессивных побуждений. Избыточная агрессивность неизбежно ведет к столкновениям, вражде, противостоянию, как следствие – к конфликтам, разгорающимся между странами, этническими группами, представителями разных религиозных конфессий, членами одной семьи; внутренние духовные конфликты раздирают человека изнутри.

Цель исследования. Определить, описать и сравнить конститутивные признаки жанра бытовой ссоры в двух культурах. Английская и русская культуры оказались в фокусе данного исследования не случайно. Ценность данных национальных культур и языков в мультикультурном и мультилингвистическом мировом контексте неоспорима. Английский язык уже давно занимает позицию своеобразного *lingua franca*, русский, в свою очередь, также является одним из крупнейших языков мира, в том числе самым распространенным из славянских языков. Каждая из культур обладает своей логикой национального характера, своим масштабом и откровенностью личностных проявлений, отличными от других культур особенностями речевых практик. Несхожесть русской и английской культур привлекала внимание ряда ученых (А. Вежбицкая, Т.В. Ларина). Несмотря на то, что традиционно английская культура мыслится как нарочито вежливая, сдержанная, улыбчивая, а русская – в противовес – как прямая, открытая и мрачная, общим для них является взаимное уважение к культурному наследию. Интерес к исследованию

данных культур был вызван желанием найти точки соприкосновения, лежащие не только в рамках художественного и эстетико-философского пространства, но и в плоскости человеческих отношений.

Материалом исследования послужили тексты современной русской и английской драмы, охватывающей период с конца 90-х годов прошлого столетия до 2018 года.

Для достижения поставленной в работе цели формулируются следующие **задачи**:

1. на материале современной английской и русской драмы выявить конфликтные эпизоды как типические ситуации, соответствующие речевому жанру ссоры;
2. на материале выявленных в английской и русской драме ссор определить и описать конститутивные признаки речевого жанра ссоры, исходя из понимания речевого жанра как комплекса коммуникативных актов, через:
 - 2.1. определение и сравнение в рамках анализируемых культур конфликтных стратегий и тактик, составляющих основу репертуара прямых участников конфликта (Адресанта, иницирующего ссору, и Адресата) внутри речевого жанра ссоры с учетом иллокутивно-целевого параметра;
 - 2.2. определение и сравнение параметра языкового воплощения, т.е. спектра прагмалингвистических ресурсов жанра ссоры в рамках двух анализируемых культур;
3. установить возможную корреляционную зависимость между применяемыми стратегиями и тактиками и культурно-ценностными установками, составляющими основу аксиологической системы бытия двух анализируемых культур.

В основу данного исследования положена следующая **гипотеза**: наполнение репертуара конфликтных стратегий и тактик, а также языковые средства их реализации могут быть культурно обусловлены, что связано со сложившимися традициями речевого общения в определенной культуре с одной стороны, а с другой – с определенным «духом времени», создающим предпосылки для речевых конфликтов.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1) нацеленность на конфликт влечет за собой пренебрежение культурно-ценностными установками, укоренившимися в данной культуре. Конфликтная коммуникация, реализуемая в рамках речевого жанра бытовой ссоры, неритуализирована и оказывается неизбежно сопряженной с нападками на *лицо* ссорящихся и с несоблюдением культурных ценностей, что является общим для двух культур признаком речевого жанра ссоры;

2) конститутивные признаки жанра ссоры, в рамках которого реализуется конфликтная коммуникация, имеют различия, обусловленные культурным контекстом, что проявляется в качественных отличиях наполнения репертуара стратегий и тактик представителей двух исследуемых культур;

3) в процессе развертывания коммуникативного акта происходит расширение объекта, ставшего причиной ссоры (расширяются темпоральный и предметный аспекты ссоры);

4) повышенная агрессивность, присущая конфликтной коммуникации, не является культурно-обусловленной; это – неотъемлемая черта глобализирующейся цивилизации.

Новизна исследования связана: 1) с тем, что данное исследование проводится в рамках синтетического направления теории речевых жанров и рассматривает как диалогические, так и лингвистические аспекты речевого жанра ссоры; 2) с характером используемого материала – «новая драма» в русской культуре и театр *In-yeat-face* в английской культуре. Этот драматический материал принципиально агрессивен – он отражает мироощущение современного человека, живущего в эпоху гипертрофированной агрессии, ищущей своего выхода. Речевой конфликт, замещающий конфликт физический, представлен в таком материале наиболее ярко и отражает социально-психологический фон эпохи; 3) с сопоставительным изучением жанра ссоры в русской и английской культурах на материале современных текстов. Насколько нам известно, попытки связать особенности конфликтного речевого поведения как с культурными особенностями, так и с социально-психологическими характеристиками переживаемого времени ранее практически не предпринимались; 4) со всесторонним комплексным изучением этого жанра, соединяющим аппарат и теорию речевых актов, теорию речевого воздействия, теории вежливости – последние до сих пор не вовлекались в анализ жанров конфликтной коммуникации.

Практическая ценность. Результаты исследования могут представлять интерес для студентов гуманитарных дисциплин, могут явиться ценным материалом, небезынтересным в прикладных целях обучения иностранным языкам, поскольку владение набором основных речевых жанров считается существенным аспектом речевой компетенции, а также сблизить людей, равнодушных к пониманию особенностей чужой культуры с ее ценностями и ключевыми понятиями, и способствовать преодолению ксенофобии и этноцентризма.

Объект исследования – конститутивные признаки речевого жанра ссоры и способы их языковой реализации.

Предмет исследования – социальные межличностные конфликты (бытовые и внутрисемейные), или ссоры, идентифицированные на материале современной русской («новая драма») и английской драмы (In-yer-face theatre).

Для анализа использованы следующие **методы**: метод *контент-анализа с элементами прагмалингвистического и когнитивного анализа* – для определения параметра языкового воплощения, метод *дискурс-анализа* – для выделения культурно-закрепленных особенностей конфликтной коммуникации; *индуктивный и гипотетико-дедуктивный*, обеспечившие выявление эмпирических закономерностей и переход от совокупности фактов к теоретическому обобщению; *метод эмпатии* – для более глубокого погружения в непростой мир человеческих страстей; *описательный* – с его основными компонентами: наблюдением, интерпретацией и обобщением для формирования первичного предмета описания – признаков и характеристик объекта; *сопоставительный* – для выявления различий между культурно-специфическими особенностями в контексте двух анализируемых культур.

В литовской науке проблемы конфликтной коммуникации политических субъектов были затронуты в работах таких ученых, как Элеонора Лассан, Наталия Слободяник, Вильма Линкявичюте. Исследования в области жанроведения представлены в работах Элеоноры Лассан, Руты Петраускайте, Гинты Чингайте-Кизнене.

Данное исследование отличается от вышеупомянутых тем, что в фокусе данного исследования находится конфликтная коммуникация, реализуемая в рамках речевого жанра ссоры, исследуемая в контексте английской и русской национальных культур.

Защищаемые в данной работе положения нашли отражение в **следующих публикациях:**

Киреева, Е. 2015. О некоторых тактиках конфликтной коммуникации. *Verbum*, vol. 6, 84–94.

Kirejeva, J. 2016. Quarrel: on Some Characteristics of the Speech Genre. *Beyond Philology*, № 13, 87–101.

Киреева, Е. 2020. О конститутивных признаках жанра ссоры (на материале пьесы А. Житковского «Посадить дерево»). *Язык и культура*, № 23, 127-134.

Содержащиеся в работе положения были апробированы на **конференциях:**

17-18.09.2015, Вильнюс (Литва) – *On Certain Tactics of Conflict Communication (In Contemporary British and Russian Drama)*, 6th International Scientific Conference Linguistic, Educational and Intercultural Research 2015.

19-21.10.2016, Виго (Испания) – *A Quarrel: on Certain Characteristics of the Speech Genre*, XXXI Congreso Internacional da Asociación de Jóvenes Lingüistas.

12-13.10.2017, Вильнюс (Литва) – *Are We Culture-sensitive When We Quarrel?* 7th International scientific Conference Linguistic, Educational and Intercultural Research 2017.

07-08.06.2018, Вильнюс (Литва) – *On Some Peculiarities of “Face-work” Practices in Conflict Communication*, Teaching and Learning Languages in the 21st Century: Linguistic, Educational and Cultural Aspects.

17-19.07.2019, Кембридж (Великобритания) – *Face Maneuvers in Conflict Communication (Anglo and Russian Cultures Compared)*, 12th International Conference on (Im)Politeness.

26-28.09.2019, Вильнюс (Литва) – *Conflicts, Aggression, and Politeness. Are they Compatible?* International Conference of Applied Linguistics Languages and People: Communication in a Multilingual World.

27-29.07.2020, Бирмингем (Великобритания) – *The Conceptualisation of Negative Emotions through the Use of Figurative Language*, UK Cognitive Linguistic Conference.

Структура работы. Во *введении* говорится об актуальности проблемы, целях, задачах, методах работы, степени освещенности проблемы в литовской науке. В *первой главе* делается обзор научных трудов, обосновывается избранный для анализа метод, оговариваются используемые в работе термины, детализируются объект и процедура

анализа. Строение *второй* и *третьей главы* обусловлено индуктивным изложением результатов исследования: от анализа отдельных явлений – к обобщению полученных данных. В *заключении* представлены сопоставление результатов исследования и общие выводы. Работу завершает список источников материала для анализа и цитируемой литературы.

Глава I. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КОНФЛИКТНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Изучение всего многообразия и гетерогенности существующих жанров речи находится в фокусе двух наиболее развитых на данный момент направлений теории речевых жанров: лингвистического изучения речевых жанров, или генристики, и прагматического изучения речевых жанров, или жанроведения. Генристика опирается на методологию и терминологию теории речевых актов и исходит из интенций говорящего. По мнению В.В. Дементьева, к издержкам лингвистической генристики следует отнести ее «недостаточную прагматичность» (2010:44). Русский термин жанроведение, в рамках которого прагматика не приравнивается к теории речевых актов, подчеркивает оригинальный российский характер направления, сложившегося из преодоления недостатков лингвистического изучения речевых жанров. Жанроведение делает востребованным интерпретационный аппарат, разработанный интеракционной моделью коммуникации. Оно исходит из диалогической природы речевых жанров и рассматривает язык «непрерывно в диалогическом контексте коммуникативной ситуации, а также – более широко – в контексте национально-речевой, социальной, духовной культуры, в прагматической концепции речевого жанра уделяется большое внимание всем аспектам взаимодействия адресата и адресанта, всем передаваемым и принимаемым коммуникативным смыслам» (Дементьев 2010:41-54). Однако, несмотря на существующие различия между данными направлениями, они едины. Как отмечает В.В. Дементьев, «синтез их возможен на основе общей коммуникативной природы речевых жанров и языка, представления о том, что жанры суть и средство формализации социального взаимодействия» (Дементьев 2010:55). Мысль ученого созвучна тональности данного исследования, поскольку, как отмечалось выше, данное исследование проводится именно в синтетическом направлении и рассматривает как диалогические, так и лингвистические аспекты речевого жанра «ссора».

1.1. Основные положения и проблемы теории жанров речи

Исследования в области жанров восходят к Аристотелю и его «Поэтике», в которой представлена классификация литературных жанров, а также к братьям Гримм и их исследованиям в области фольклористики. Однако такой «добахтинский» подход «малопригоден для изучения речи, поскольку лишен гибкости и динамизма» (Дементьев 2010:22).

Зарождение и становление современной генристики, или лингвистической генологии, и жанроведения связано с появлением в 1952 году труда Михаила Бахтина «Жанры речи», по сию пору являющегося неиссякаемым источником вдохновения для большого количества ученых (Бахтин 1996). Именно Михаил Бахтин первым сформулировал проблему речевых жанров, их разнородности и многоликости, а также необходимости их классификации. Под речевыми жанрами ученый подразумевает относительно устойчивые типы высказываний, употребление которых продиктовано определенной сферой человеческой деятельности. Именно многообразии сфер человеческой деятельности предопределяет богатство речевых жанров, охватывающее и короткие реплики бытового диалога, и военную команду, и письмо, и роман, и поговорку. Речевой жанр, по М.М. Бахтину, характеризуется триединством *тематического содержания, стиля и композиции высказывания* (1996:159-160). Причем понимание М.М. Бахтиным этого триединства отличается от традиционно лингвистического – оно прагматично, так как именно замысел, который определяет предмет речи и определяет выбор жанровой формы, порождает речевой жанр. Характеристика коммуникативного намерения адресанта/говорящего, названная Михаилом Бахтиным речевым замыслом, именуется в прагматике иллокутивной силой высказывания. Именно на замысле, интенции говорящего, и сосредоточено большинство существующих подходов к речевым жанрам. Стиль речевого жанра – это модель, типическая форма, в которую отливается индивидуальный стиль высказывания автора и экспрессия – «субъективное эмоциональное оценивающее отношение говорящего к предметно-смысловому содержанию этого высказывания». Третий аспект – композиция речевого жанра, согласно М.М. Бахтину, «является определенными типами построения целого, типами его завершения, типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения» (Бахтин 1996:164). К.Ф. Седов полагает, что «жанры общения в этой связи уместно сравнить со

сценарием комедии *del arte*, в которой роли актеров заданы достаточно четко, однако развитие действия предполагает различную меру импровизации» (Седов 1997).

В процессе становления генристики и жанроведения существовало множество направлений и школ, исследующих различные аспекты жанров. Однако, как отмечает В.В. Дементьев, «большинство из них (школ и направлений) осознанно или неосознанно приближаются к концепции речевых жанров М.М. Бахтина, предполагающей изучение различных аспектов диалога, (коммуникативного синтаксиса) и когнитивных аспектов коммуникации» (Дементьев 2010:33). Теория речевых жанров является одним из наиболее активно развивающихся направлений исследования речи. Понятие жанра заняло прочное место в теории дискурса как одна из базовых единиц его организации. Основная проблема, решаемая теорией речевых жанров, есть представление и изучение речевой картины современности: культуры, коммуникации, общества, поскольку набор жанров, существующих в данной культуре в данный период времени, является важной частью своеобразия данной культуры. Как отмечает В.В. Дементьев, «почти каждое исследование, претендующее на адекватность, использует комплексный подход, при этом связывает изучаемый речевой жанр с более или менее широким культурно-историческим контекстом» (Дементьев 2015).

1.2. Основные задачи современного жанроведения

Современное жанроведение сосредоточено на решении по крайней мере трех основных задач. Одной из главных теоретических и практических проблем речевых жанров является проблема параметризации, или поиск и осмысление форм и видов системности, или упорядоченности, речи, а также поиск тех аспектов, или параметров, текстово-речевого общения, которые подлежат упорядочению. Помимо этого, еще одна задача определяется как разграничение и систематизация данных – коммуникативно-речевых/деятельностных/когнитивных явлений, которые отвечают за разные аспекты речевого общения. Третья задача теории речевых жанров – это построение типологии речевых жанров.

Традиционно, вслед за М.М. Бахтиным, принято делить все существующие жанры на *первичные* (простые) и *вторичные* (сложные), где первичными речевыми жанрами являются жанры, возникающие в условиях непосредственного человеческого общения. Вторичные же, в

свою очередь, «возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) – художественного, научного, общественно-политического и т. п.» (Бахтин 1996). По мнению В.В. Дементьева, существенным для типологии жанров будет деление на художественные и нехудожественные, письменные и устные, монологические и диалогические, простые и сложные, прямые и косвенные, спонтанные и риторические, персональные и ритуально-институциональные (Дементьев 2010:15). Возможна также и дальнейшая дифференциация жанров на фатические, где генеральной интенцией является удовлетворение потребности в общении – кооперативном или конфликтном, и информативные, в фокусе которых – сообщение чего-либо, бытовые и бытийные (Балаян 1971, Винокур 1993).

Попытки решить вышеупомянутые задачи, стоящие перед жанроведами, были предприняты рядом ученых. Приведем некоторые из них, созвучные данному исследованию. Так, опираясь на идеи М.М. Бахтина и подчеркивая необходимость исследования речевых жанров как особой модели высказывания в двух направлениях – исчислении моделей и изучении их воплощения в различных речевых ситуациях, Т.В. Шмелева определяет семь параметров, необходимых для описания речевой модели жанра, а именно: 1) главнейший конститутивный признак – коммуникативная цель, также являющаяся главным конститутивным признаком рече-актового подхода; 2) образ автора – информация о нем как об участнике общения; 3) образ адресата – определенные роли, которыми он наделен в качестве участника общения; 4) образ прошлого различает речевые жанры инициальные, начинающие общение, и такие, которые могут появиться только после определенных речевых жанров, «реактивные», являющиеся реакциями на другие жанры; 5) образ будущего, который предполагает дальнейшее развитие речевых событий, воплощающееся в появлении других жанров; 6) признак, обращенный к внеречевой действительности: тип диктумного содержания, который может быть представлен в различной «жанровой» оправе; 7) параметр языкового воплощения, т.е. спектр лексических и грамматических ресурсов жанра. Приведенные выше семь параметров помогают дифференцировать четыре типа жанра, предложенных жанроведом: 1) информативные, цель которых – различные операции с информацией; 2) императивные, цель которых – вызвать осуществление/неосуществление событий, необходимых, желательных, опасных для кого-то из участников

общения; 3) этикетные, цель которых – осуществление особого события, поступка в социальной сфере, предусмотренного этикетом данного социума; 4) оценочные, цель которых – изменить самочувствие участников общения, соотнося их поступки, качества и все другие манифестации с принятой в данном обществе шкалой ценностей (Шмелева 1997).

Рассмотрим также модель, предложенную М.В. Китайгородской и Н.Н. Розановой и созданную на основе обширного оригинального речевого материала. По мнению ученых, жанры, реализуясь в определенных коммуникативных ситуациях, соотносимы с коммуникативным актом и являются его текстовым воплощением. В свою очередь, тексты, относящиеся к одному жанру, характеризуются рядом жанрообразующих признаков, которые можно установить при анализе совокупности текстов одной жанровой принадлежности. Согласно ученым, весь комплекс признаков коммуникативного акта можно сгруппировать по четырем основополагающим параметрам, формирующим любую коммуникативную ситуацию: *время*, *пространство*, *партнеры коммуникации* и *тема*. Все эти параметры «определенным образом конкретизируются и взаимодействуя, формируют однотипные коммуникативные ситуации, которые «отливаются» в соответствующие типы текстов, т.е. в жанры». И именно эти параметры, называемые авторами жанровыделяющими, и должны быть положены в основу типологии речевых жанров. Остановимся на каждом из параметров поподробнее. Первый параметр *время* охватывает будни/праздники, рабочее время/свободное время, «физическое время» – календарное, суточное, временной объем; второй параметр *место* может определяться как дом (внутрисемейный локус)/вне дома (внесемейный локус) с последующей детализацией: пространство «около дома», работа, места временного пребывания вне дома, городское пространство. Как отмечают авторы, «домашняя коммуникация – это сфера личного непринужденного общения. Общение вне дома – это преимущественно сфера официальной коммуникации. Выделенные типы коммуникативного пространства допускают дальнейшее функционально ориентированное членение». Третий параметр *партнеры коммуникации* рассматривается в нескольких аспектах: во-первых, относительно взаимного расположения – визуальное/невизуальное; во-вторых, относительно коммуникативных ролей – говорящий/слушающий (один/более одного) с учетом коммуникативной активности партнеров (роли говорящего), когда выделяются жанры монологического и диалогического типов, где

диалогические в свою очередь предполагают активное коммуникативное взаимодействие собеседников имену коммуникативных ролей (говорящий/слушающий), и где адресант своими речевыми действиями «иллокутивно» вынуждает адресата к ответной реакции, а также где следует учитывать «характер адресата – слушающего» – личный/коллективный/массовый; в-третьих, относительно выполняемых партнерами социальных ролей – постоянные/непостоянные; в-четвертых, относительно соотношения социальных ролей партнеров коммуникации в коммуникативном акте – симметричные/несимметричные, паритетные/непаритетные; в-пятых, относительно коммуникативных установок, где во внимание принимается тип общения – официальный/неофициальный и тональность общения – нейтральная («серьезная»)/шутливая; в-шестых, относительно коммуникативного намерения, которое может классифицироваться как фатическое и нефатическое с установкой партнеров коммуникации на контакт; в-седьмых, относительно коммуникативной цели партнеров коммуникации, в которых конкретизируются коммуникативные намерения партнеров коммуникации, соотносимые с преобладающими в данном коммуникативном акте функциями. Так, как отмечают авторы, нефатическая коммуникация тяготеет прежде всего к информативной, апеллятивной, а также метаязыковой функции. Четвертый параметр *тема*, за которым всегда стоит ситуация (со своим набором участников, их действий, мотивов и целей), где каждой теме-ситуации соответствует свой набор типовых текстовых тем. Так, например, центральной темой непринужденного общения является человек во всех его ипостасях: личность и характер, образ жизни, сфера деятельности, социальные связи. Для фатического общения тематический диапазон жанров ситуативно менее зависим (Китайгородская, Розанова 2010).

1.3. Понятие конфликта

1.3.1. Конфликт как неотъемлемая часть человеческого бытия

Слово «конфликт» происходит от латинского *conflictus* – столкновение. Как отмечает Н.В. Гришина, содержание понятия конфликта «раскрывается через следующие значения: 1) состояние открытой, часто затяжной борьбы; сражение или война; 2) состояние дисгармонии в отношениях между людьми, идеями, интересами;

столкновение противоположностей; 3) психическая борьба, возникающая как результат одновременного функционирования взаимно исключающих импульсов, желаний или тенденций; 4) противостояние характеров или сил в литературном или сценическом произведении, в особенности главная оппозиция, на которой строится сюжет» (Гришина 2008:13).

Конфликты неизбежны и имманентны человеческому бытию. Неизбежность конфликтов, по мнению Зигмунда Фрейда, автора психосоциальной версии модели конфликта, проистекает из ядерных характеристик личности, включенных в *ид*, а именно – трех типов инстинктов: инстинкта жизни, сексуального инстинкта и инстинкта смерти. Ментальной репрезентацией этих инстинктов являются желания и соответствующие им неприятные эмоции, которые отражают основополагающую, неподдельную, биологическую сущность человека. По мнению З. Фрейда, инстинкты эгоистичны по своей природе, они неизбежно антагонистичны принципам цивилизованной жизни. Эта присущая человеку эгоистичность и является неизбежным источником конфликта между стремлением человека к максимально возможному удовлетворению инстинктов, минимально возможным наказанию и вине и требованиями общества (Мадди 2002).

По мнению австрийского этолога Конрада Лоренца, конфликт является проявлением врожденного у человека инстинкта агрессивности, а причины беспрецедентной жестокости и агрессивности современного общества кроются во внутривидовой агрессии, основная функция которой заключается в сохранении вида и, которая в силу расстройств определенных механизмов, призванных затормаживать агрессию, приобрела патологический характер. Как отмечает ученый, «человечество стало беспомощной жертвой дьявольских воздействий внутривидового отбора» (Лоренц 2014:38). Неспособность перенаправлять агрессию и обезвреживать ее, довольствуясь замещающими объектами, вылилась в страдания современного цивилизованного человека по поводу недостаточной разрядки от инстинктивных агрессивных побуждений. Избыточная агрессивность неизбежно ведет к столкновениям, вражде, противостоянию, конфронтации и, как следствие – к конфликтам.

Как отмечалось выше, конфликт вездесущ, ибо обусловленный биологически или социально, он неизбежно проникает во все сферы человеческого бытия. Вездесущность конфликта лишь подтверждается фактом его присутствия в качестве объекта исследования в ряде наук, таких, например, как социология,

философия, искусствоведение, правоведение, и т.д. Несмотря на соотнесенность конфликта со множеством различных областей знаний, конфликт – это всегда столкновение: “... the situations in which actors use conflict behaviour against each other to attain incompatible goals and/or to express their hostility” (Bartos and Wehr 2002:13)¹ (здесь и далее с английского переведено нами – Е.К.). Так, военный конфликт – это вооруженное столкновение между общественными формациями; политический конфликт представляет собой конкурентную борьбу партий; экономический – конкуренцию на рынке производства; в драматическом конфликте друг другу противостоят персонажи с их разными взглядами на мир и ценностными установками; конфликт в искусстве отражает противоречия бытия, борьбу добра и зла, света и тьмы.

I.3.2. Конфликт как предмет конфликтологии

Предметом конфликтологии, относительно молодой науки, в завершенном виде появившейся только в середине XX века и представляющей собой отдельную область научного знания, является:

1) все многообразие конфликтов, охватывающее следующие **виды**: *социальные* (межличностные, конфликты личность-группа и группа-общество, межгрупповые, конфликты между социумами), *внутриличностные* конфликты, *зооконфликты* (территориальные, иерархические, ресурсные, за обладание особью другого пола);

2) **источники** конфликтов (объективные и псевдообъективные, или эмоциональные);

3) основные **структурные элементы** конфликта (*стороны* конфликта, или *субъекты* конфликта, – заинтересованные стороны или противоборствующие силы, которые совершают активные (наступательные или защитные) действия против друг друга, *предмет* конфликта, представляющий собой предмет, явление, проблемы, цель, действие, вызывающие к жизни конфликтную ситуацию, и мотивы конфликта), *стадии* развития конфликта (предконфликтная (латентная), конфликтная и послеконфликтная);

¹ Ситуации, в которых акторы демонстрируют конфликтный тип поведения по отношению друг к другу с целью достижения несовместимых целей и/или выражения враждебности.

4) **типы личностей**, вовлеченных в конфликт (конструктивный, деструктивный, конформный), **стили** конфликтного поведения;

5) **пути, методы и средства предупреждения** конфликтов (Анцупов и Шпилов 2009, Меткин 2001, Король и др. 2015).

1.3.3. Конфликт как предмет речевой конфликтологии

Конфликт есть одно из свойств общественных отношений, он есть внутреннее, психическое состояние человека, характеризующееся острой напряженностью и преобладанием негативных эмоций, это не только внутреннее состояние, но и выраженная на вербальном и невербальном уровне форма человеческого общения. Как отмечает В.С. Третьякова, речевой конфликт определяется как «состояние противоборства двух сторон (участников конфликта), в процессе которого каждая из сторон сознательно и активно действует в ущерб противоположной стороне, эксплицируя свои действия вербальными и прагматическими средствами. <...> Экспликация существующих между двумя сторонами противоречий происходит чаще всего на вербальном и речедеятельностном уровнях» (Третьякова 2003). Обостренный интерес к проблемам речевого конфликта, их вербальной экспликации и гармонизации речевого общения выразился в новой отрасли антропоцентрической лингвистики – речевой конфликтологии.

1.3.4. Межличностный конфликт как типическая ситуация, в которой реализуется конфликтная коммуникация

Как отмечает Л.Г. Король и др., межличностный конфликт – «это столкновение личностей, являющихся носителями противоположных интересов, мотивов, целей, происходящее в условиях дефицита ресурсов» (Король и др. 2015). Именно неформальный межличностный конфликт, являющийся ядром социальных конфликтов и характеризуемый как «наиболее деструктивный и острый способ развития и завершения значимых противоречий, заключающийся в противодействии субъектов конфликта и сопровождающийся негативными эмоциями по отношению к друг другу» (Анцупов и Шпилов 2009), и является предметом данного исследования. Неформальные конфликты охватывают сферу бытовых и семейных отношений. Бытовые

конфликты – это конфликты между соседями и (или) друзьями, а семейные конфликты включают конфликты в сфере супружеских отношений (супружеские конфликты) и конфликты в сфере детско-родительских отношений (конфликты поколений).

Говоря о природе социального конфликта, М.В. Меткин отмечает, что «конфликт начинается с того момента, как одна сторона решает, что притязания второй несовместимы с ее собственными. <...> Причем конфликт представляется особенно глубоким, когда обе стороны рассматривают свои притязания как законные и справедливые. Притязания имеют тенденцию быть ригидными при наличии одного или двух следующих условий: когда они связаны с крайне важными целями (безопасность, идентичность, потребность в признании), или когда лежащие в основе притязаний ценности относятся к категориям «или-или» (сторона либо достигает цели, либо нет). Вследствие того, что обе стороны, вовлеченные в конфликт и имеющие ригидные притязания, не идут на уступки, не желая отказываться от искомого, подобные конфликты переносятся особенно тяжело» (Меткин 2001:16).

Остановимся на источниках конфликтов. М.В. Меткин выделяет *объективные* источники конфликта – проблемы, которые должны быть решены, или вопросы, по которым следует принять решение; *псевдообъективные* источники – те, что отражают потребности человека, это эмоциональные источники, выдаваемые за объективные. Эмоциональные, в свою очередь, представлены в следующем виде: 1) эмоции, связанные с потребностью контролировать людей, влиять на них, добиваться желаемого социального статуса; 2) эмоции, связанные с потребностью получать одобрение со стороны других людей, переживать принадлежность к значимой для себя группе; 3) эмоции, связанные с потребностью справедливости, со стремлением к равенству и честности во взаимоотношениях; 4) эмоции, связанные с самоидентификацией – с потребностью в автономности, самореализации, позитивном образе – Я, в утверждении собственных ценностей (Меткин 2001:17).

1.4. Жанр ссоры, в котором реализуется конфликтная коммуникация, как предмет исследования

Конфликтная коммуникация эксплицируется в ткани диалога, реализуясь во множестве коммуникативных ситуаций, предопределяющих такое же множество речевых жанров им соответствующих. Методика лексико-семантического анализа речевых

жанров позволяет извлечь из словарей достаточно большое количество информации о различных особенностях семантики и структуры жанра – изучается семантика лексем, прежде всего существительных и глаголов, именующих речевые жанры и речевые действия, соотносимые с данными жанрами.

Обратимся к некоторым словарным статьям для экспликации ситуаций, в которых реализуется конфликтная коммуникация: «спор», определяемый как словесное состязание, обсуждение чего-н., в котором каждый отстаивает свое мнение; «полемика» (от др.-греч. *πολέμικá* – «военные дела, военное искусство», др.-греч. *πολέμιος* – «военный, вражеский, враждебный») – спор при обсуждении, выяснении научных, литературных, политических вопросов; «дискуссия» (от лат. *discussio* – рассмотрение, исследование) – спор, обсуждение какого-нибудь вопроса на собрании, в печати, в беседе (Ожегов 1984). Важной характеристикой дискуссии, отличающей ее от других видов спора, является аргументированность. Обсуждая спорную (дискуссионную) проблему, каждая сторона, оппонируя мнению собеседника, аргументирует свою позицию. Межличностная конфликтная коммуникация также реализуется и в коммуникативной ситуации «ссоры», собственно и являющейся предметом данного исследования.

В словаре В.И. Даля «ссора» определяется как свара, несогласие, раздор, побранка, (перебранка), размолвка, вражда, козлы, нелады, разлад, неприязнь, розни, вздоры, а «ссориться» – как считаться, браниться, вздорить, свариться, рознить, враждовать (<http://www.dict.t-mm.ru/dal/c/cco.html>). В словаре С.И. Ожегова «ссора» определяется как состояние взаимной вражды, размолвка, взаимная перебранка; (ссора происходит от формы, родств. сербохорв. *òsobran*, *òsobrliv* «резкий, грубый; вспыльчивый, раздражительный, заносчивый», словенск. *osógrán* (род. п. -гпа) «неприветливый, резкий, грубый»), а «ссориться» – как вступать в ссору с кем-то, браниться, пререкается (Ожегов 1984); в «Словаре русских синонимов и сходных по смыслу выражений» «ссора» определяется как свара, несогласие, раздор, размолвка, распря, нелады, контры, крупная размолвка, домашние вспышки (<http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D1%81%D1%81%D0%BE%D1%80%D0%B0&all=x>), а «ссориться» – как спорить, браниться, вздорить, грызться, поссориться, разойтись (порвать) с кем, разорвать дружбу, порвать отношения, раздружиться, раззнакомиться, расплеваться. Они в

ссоре (не в ладах) между собой, между ними натянутые отношения (<http://gramota.ru/slovari/dic/?word=ссориться&all=x>).

Обратимся к дефинициям «ссоры» и «ссориться» в английских словарях. Так, онлайн словарь dictionary.com приводит следующее определение “quarrel”: “a heated or angry dispute, noisy argument or controversy, altercation, disagreement marked by a temporary or permanent break in friendly relations”², а “to quarrel” – как “to disagree angrily, squabble, wrangle, to end a friendship as a result of a disagreement”³ (<https://www.dictionary.com/browse/wrangle?s=t>). “Collins English Dictionary” определяет “quarrel” как “an angry disagreement; argument”, а “to quarrel” – как “to engage in a disagreement or dispute; argue”, “to find fault; complain (from Old French *querere*, from Latin *querella* complaint)” (Collins English Dictionary 2005). Любопытным является тот факт, что английские дефиниции в отличие от русских включают паравербальные аспекты коммуникации – в них есть указания на громкость и повышенную эмоциональность.

Вслед за В.В. Дементьевым, который отмечает, что ограниченность системно-структурной интерпретации текста с опорой на одни языковые показатели очевидна, мы полагаем, что необходимо обращаться к явлениям внеязыковой действительности (Дементьев 2010:103).

I.5. Агрессия как неотъемлемая характеристика конфликтной коммуникации, реализуемой в жанре ссоры

История знает немало примеров проявления человеческой враждебности по отношению к своим собратам, однако именно в отношении современного общества принято говорить о гипертрофированной, пагубной, избыточной агрессивности, невосприимчивости к ценностям, эстетическом и этическом очерствении, спаде духовности и замещении ценностей на эфемерное удовольствие, приносимое материальными субститутами.

Как уже было сказано выше, конфликт, или ссора, – это ситуация противоборства двух или нескольких участников (сторон), каждый из которых имеет свои притязания, свои цели и мотивы,

² Горячий или злой спор, шумный спор или разногласия, временное или постоянное прекращение дружеских отношений.

³ Не соглашаться, выражая злость, быть вовлеченным в мелочный спор, спорить, особенно громко или со злостью.

средства и способы решения лично значимой проблемы. По мнению американского социального психолога Леонарда Берковица, невозможность достижения своей цели ведет к фрустрации и, как следствие, – к агрессии, которая усиливается, если участник конфликта полагает, что фрустратор намеренно и несправедливо заблокировал достижение его цели: “They (people) are much more likely to become openly aggressive at someone’s blocking their goal attainment if they believe their frustrater had deliberately and unjustifiably attempted to keep them from reaching their goal than if they think the thwarting had not been intentional or had not been directed at them personally” (Berkowitz 1989). Учитывая тот факт, что ссора – это вид парциального, или межличностного, конфликта, который чаще всего возникает между людьми хорошо знакомыми – родственниками, близкими друзьями, и характеризуется повышенным эмоциональным фоном, «напор агрессии тем опаснее, чем больше члены группы знают, понимают и любят друг друга» (Лоренц 1994:146), предположим, что участники ссоры ведут себя крайне агрессивно по отношению к друг другу.

Агрессия как любая форма поведения, которая нацелена на то, чтобы причинить кому-то физический или психологический ущерб, находится в фокусе внимания социальных психологов, исследующих внутренние психологические процессы, способствующие агрессивному поведению и факторы, влияющие на формирование паттернов агрессивного поведения, а также антисоциальные диспозиции индивидов. Агрессивное поведение, в свою очередь, расценивается как антиобщественное, деструктивное, дерзкое, ассертивное. В своей книге «Агрессия. Причины, последствия и контроль» Леонард Берковиц представил следующую классификацию агрессивных действий. По мнению психолога, целесообразным представляется разграничить *инструментальную* и *эмоциональную* агрессию, *вербальную* и *невербальную*, *прямую* и *непрямую*. Под инструментальной ориентированной агрессией подразумевается агрессия, которая, помимо причинения ущерба жертве, служит достижению каких-то других целей, как, например, осуществлению власти над другой личностью, утверждению своих доминирующих позиций, формированию благоприятной идентичности, стремлению защитить свою жизнь, может быть способом проявить патриотизм, заслужить чье-либо одобрение, сохранить свой социальный статус (Берковиц 2002:3-12). Эмоциональная, или аффективная, агрессия в свою очередь в большей степени мотивирована сильным желанием причинить ущерб жертве, нежели достижением каких-то других целей. Она является

следствием сильного возбуждения; обычно выражается импульсивно, спонтанно, осуществляется без какого-либо предшествующего расчета, обдумывания, планирования, то есть непреднамеренно, и от которой не ожидается никакого существенного выигрыша (выгоды), кроме удовольствия причинить ущерб другому лицу. Однако нередко стремление причинить вред жертве сопряжено с преследованием определенных целей, таких как «изменение существующего положения дел, восстановления оказавшейся под угрозой «я-концепции», достижения ощущения силы и контроля, повышения собственного социального статуса, и т.д.» (Берковиц 2002:22).

Помимо инструментальной и эмоциональной агрессии, в своей книге Берковиц также дифференцирует формы агрессии с точки зрения их физической природы. При этом удар или пинок будет расцениваться как прямая физическая агрессия, оскорбление – как прямая вербальная атака, а распространение сплетен и диффамация – как непрямая вербальная форма агрессивного поведения (Берковиц 2002:16). По мнению К.Ф. Седова, прямая вербальная агрессия является результатом коммуникативного акта, «иллокуция которого содержит открытую враждебность. Это ядерные виды речевой агрессии: оскорбления, угрозы, злопожелания (иногда содержащие табуированную лексику)», а примером не прямой вербальной агрессии может служить ирония, на основе которой строится насмешка (Седов 2003). Следует также упомянуть пассивную агрессию – метод прекращения контакта или демонстрацию нежелания вступать в него и молчание как крайнюю форму речевой агрессии. Подобные вызовы благоприятному образу «я» человека, по мнению Берковица, «имеют особенно высокие шансы продуцировать агрессивные реакции, потому что вызывают крайне неприятные переживания» (Берковиц 2002:46).

Инструментальная агрессия может возникать из-за невозможности достижения определенной цели; эмоциональная, ярко представленная в межличностной коммуникации, – может возникнуть спонтанно и быть простимулирована вспышкой эмоций, причиной ее возникновения также может явиться фрустрация. В контексте эмоциональной агрессии особое внимание следует уделить эмоционально-реактивным агрессорам, имеющим тенденцию интерпретировать двусмысленные высказывания как враждебные и приписывать другим враждебные намерения (Берковиц 2002:114). Как отмечает К.Ф. Седов, «агрессия в коммуникативном континууме повседневной коммуникации будет присутствовать всегда» (Седов 2003).

1.6. Обзор исследований

1.6.1. Литовская лингвистика

В литовской науке конфликтная коммуникация, исследуемая в контексте политического дискурса, находится в фокусе таких ученых, как Элеонора Лассан, Вильма Линкявичюте, Наталия Слободяник.

Профессор Вильнюсского университета Элеонора Лассан исследует дискурс военной конфронтации, входящий в дискурсную форму конфронтационного мышления, с позиции его глубинного устройства – базовых оппозиций (Лассан 1995).

Статья Наталии Слободяник посвящена анализу особенностей выражения конфронтации в российском и британском политических дискурсах (Слободяник 2006).

Объектом исследований Вильмы Линкявичюте (2011, 2013) являются средства выражения конфликтной коммуникации, характерные для дискурса руководителей власти Литвы и Великобритании, а целью работы – установить, каким образом в странах с разными политическими традициями и историей осуществляется конфликтная коммуникация, выявить преобладающие лингвопрагматические средства и пояснить, в чем сходство и различие.

Исследования в области жанроведения широко представлены в работах Элеоноры Лассан. В сфере научных изысканий ученого оказались жанр рецензии, этикетные интернет-жанры, такие как гипержанр поздравления с днем рождения или юбилеем, являющийся «синтезом первичного жанра как явления непосредственного общения и жанра риторического, письменного» и охватывающего такие жанры, как поздравительная открытка, валентинка, поздравительный альбом, поздравительный плакат и др., анализируемый в контексте четырех культур; «обрядовый» жанр поздравления, связанного с появлением новорожденного, исследуемый в контексте трех культур; жанр рецензии; речевой жанр «прощание» и жанр рэп-баттлов как специфический жанр современной культуры, легитимирующий речевую агрессию в обществе тотальной агрессии, структурным элементом которого являются иронические «панчи» – элементы рэп-текста, содержащие выпады против соперника. К характерным особенностям жанра, как отмечает автор, можно отнести не только обильное включение топики низа и обценной лексики, но и тот факт,

что оскорбление как реализуемый речевой акт агрессии не вызывается эмоциональной неприязнью участников баттла (Лассан 2012, 2015, 2018).

Исследования в области жанров периодической печати представлены в работе Руты Марцинкявичене «Жанры периодической печати» („Sraudos tekstų žanrai“) (Marcinkevičienė 2007). В учебном пособии дается обзор различных направлений анализа текста, охватывающих ряд гуманитарных дисциплин, а также приводится оригинальная классификация жанров периодической печати, включающая в себя такие жанры, как жанр сообщения, жанр анонса статьи, жанр репортажа и интервью, жанр эссе и очерка и др.

Диссертационное исследование Гинты Чингайте-Кизнене посвящено исследованию коммуникативных стратегий в драматургии Казиса Саи в качестве аспектов жанра (Čingaitė-Kiznienė 2015).

1.6.2. Тенденции исследований в Восточной Европе

В ряде работ российских ученых речевой конфликт исследуется сквозь призму «конфликтогенных» тактик, применяемых интерактантами для осуществления определенных стратегий. Так, принято говорить о стратегиях *дискредитации, агрессии, подчинения, принуждения*, реализуемых в конфликтной коммуникации, и о тактиках: 1) *угрозы, запугивания, упрёка, обвинения, издевки, колкости, оскорбления, провокации, навешивания ярлыков*, в которых обнаруживается умаление интеллектуальных, нравственных, профессиональных, физических качеств оппонента; 2) об изначально кооперативных тактиках *уступки, комплимента, совета*, которые могут трансформироваться в конфликтные; 3) об амбивалентных тактиках *лжи, иронии, лести, просьбы, побуждения*, используемых для реализации приведенных выше конфликтных стратегий (Иссерс 2008, Сейранян 2016, Третьякова 2003).

К сущностным признакам конфликтной коммуникации В.С. Третьякова относит языковые и прагматические маркеры, могущие в силу своего конфликтогенного характера, спровоцировать конфликт или коммуникативную неудачу. Так, автор выделяет *лексико-семантические* маркеры (полисемия и омонимия в условиях недостаточно развернутого контекста может вызвать несовпадение лексико-семантических фондов интерактантов и вызвать коммуникативное недоразумение), *лексические* маркеры (напр., использование грубопросторечной непечатной инвективной лексики,

использование негативной оценочной лексики при характеристике партнера, его внешности, личностных качеств), *грамматические* маркеры (напр., переход на «ты» в несоответствующей ситуации, неожиданный переход на «вы», императив совершенного вида глагола), *прагматические* маркеры в свою очередь определяются по эмоциональным и психологическим реакциям коммуникантов (Третьякова 2003).

Наиболее интенсивно и продуктивно идеи Михаила Бахтина развивались и развиваются именно в лоне российской науки. Хаотичность, многообразие и вариативность аутентичного речевого материала и появившееся множество компьютерно-опосредованных жанров в полной мере отражено в российской лингвистике. Спектр исследований необычайно широк и всеобъемлющ. Так, говоря о многоцветной речевоматериальной картине современности, нельзя обойти стороной исследования таких интернет-жанров, как жанра инструктив в сетевом дискурсе (Карасик 2019), жанра онлайн-петиции в контексте феминистского дискурса (Дубровская 2017), речевого жанра «разговор в мессенджере» (Никитина, Голошубина 2018), жанра интернет-анекдота (Дементьев 2017); жанров новых культурных сфер, таких как, например, жанра тотального диктанта (Фенина 2019) и жанра веб-лекции (Щипицина 2019). Следует также отметить тот факт, что художественные жанры не потеряли своей привлекательности для жанроведов, и список жанров, исследуемых на основе литературных произведений, пополняется. Известны исследования речевых жанров в коммуникации «врач-пациент» в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» (Павлова 2019), жанр самопрезентации в лирике русского футуризма (Иванюшина 2018) и многие другие.

Исследования в области конфликтной коммуникации и ее непосредственной реализации в рамках речевого жанра спора, ссоры, бытового конфликта представлены в российской лингвистике достаточно широко. Так, лингвокультурологическому осмыслению двух стратегий речевого поведения: спора и взаимного поиска согласия посвящена статья В.В. Прозорова, в которой автор подчеркивает значимость успешного осуществления жанра поиска согласия для этикетной уважительной коммуникации, сосредоточенной на интересах собеседника (Прозоров 2015).

Работы, посвященные жанру ссоры, занимают значительное место в исследованиях К.Ф. Седова. По мнению ученого, «бытовая ссора – сложный многоактный, комплексный жанр, выступающий отражением коммуникативной ситуации конфликтного взаимодействия

индивидов», речевой жанр ссоры отражает и оформляет в знаковых (вербальных и невербальных) формах типические ситуации бытовых социально-психологических конфликтов (Седов 1997). Ученый анализирует ситуацию конфликта, или ссоры: 1) сквозь призму типов языковых личностей говорящих, соответствующих трем стратегиям речевого поведения, и выделяет *инвективную стратегию*, демонстрирующую пониженную семиотичность, *куртуазную стратегию*, тяготеющую к этикетизации и повышенной степени семиотичности, и *рационально-эвристическую стратегию*, при применении которой негативные эмоции проявляются косвенно. Все они, по мнению К.Ф. Седова, способствуют катарсической разрядке и снятию напряжения, неизбежно возникающему в конфликтной ситуации, и сопряжены с вербальным проявлением агрессии, которая, так же, как и физическая, является следствием фрустрации как невозможности достижения какой-либо цели, желания; 2) с позиции разнообразных речевых актов, которые в общем дискурсивном пространстве либо выступают в виде самостоятельных жанровых образований (субжанров), либо (чаще) становятся внутрижанровыми тактиками и определяют содержание сюжетных поворотов в развитии речевой интеракции. Ученый выделяет девять агрессивных субжанров (речевых актов, тактик) – угрозу, инвективу (оскорбление), возмущение, обвинение, упрек, колкость, насмешку, демонстрацию обиды – и универсальную тактику угрожающего молчания (Седов 2003).

Диссертационное исследование Ольги Волковой посвящено изучению коммуникативно-прагматической природы бытового конфликта в английской лингвокультуре, который рассматривается как форма интеракционального общения с учетом стратегическо-тактического и речевого аспектов коммуникативного поведения (Волкова 2009). Однако, учитывая гетерогенность материала исследования (большая часть сценариев фильмов была написана представителями американской национальной культуры), нам представляется, что уместно было бы разграничить английскую и американскую национальные культуры.

Как отмечал В.В. Дементьев, «сопоставительное изучение речевых жанров в двух и более культурах – явление, к сожалению, более редкое (чем изучение отдельных жанров в рамках одной культуры), и “похвалиться” оно может более скромными результатами» (Дементьев 2010:263). Среди немногочисленных исследований в этой области – статья Е.Г. Которовой, посвященная модели речевого

поведения «просьба» в русском и немецком языках (Которова 2016), работа В.В. Леонтьева, посвященная исследованию феномена речевого подтрунивания в русской и английской лингвокультурах (Леонтьев 2018), статья Е.Н. Горбачевой, посвященная лингвокультурному коммуникативному концепту «спор», в которой автор рассматривает бытовой спор в сравнении с публичным спором, или жанром научно-философской дискуссии, в рамках русской культуры и выделяет национально-специфические особенности жанра, а также исследует концепт «спор» в научно-философском и политическом дискурсе на примере британских и российских парламентских дебатов (Горбачева 2007). Так, основное отличие английской научно-философской дискуссии от русской, по мнению автора, заключается в применении аргументативной тактики «аргументация по аналогии»: в английском научно-философском дискурсе чаще происходит обращение к прецедентным текстам, нежели к статистическим данным, а в случае с парламентским дискурсом, как выяснилось, русские парламентарии чаще апеллируют к прецедентным текстам, а британские – приводят статистические данные (Горбачева 2007).

1.6.3. Тенденции исследований в Западной Европе

Исследования конфликтной коммуникации представлены в исследованиях Западной Европы достаточно широко, однако работы, в которых последовательно и методично развивались бы идеи М.М. Бахтина, немногочисленны. Исследования в области речевых жанров, выполненные в направлении, принципиально отличном от бахтинского, принадлежат Анне Вежбицкой, польскому и австралийскому лингвисту, профессору лингвистики Австралийского национального университета в Канберре и Клиффу Годарду, профессору лингвистики в Университете Гриффита, в Квинсленде. А. Вежбицка создала направление изучения речевых жанров через язык семантических примитивов. Она выступила с критикой в адрес инструментария теории речевых актов и сочла его недостаточным в силу того, что, по ее мнению, понятие речевого акта «исключает (по крайней мере, имплицитно) сложные жанры и иллокутивные компоненты меньшие, чем отдельный «акт», такие как индивидуальные интенции и мотивы говорящего» (Вежбицка 1997:111). Идеи современного жанроведения относительно того, что речевые жанры связываются с внутринациональными речевыми культурами, а владение набором основных речевых жанров считается существеннейшим аспектом

речевой компетенции, необычайно созвучны идеям А. Вежбицкой, отмечавшей, что речевые жанры, выделенные данным языком, являются одним из лучших ключей к культуре данного общества (Wierzbicka 1985).

В статье «Речевые жанры» Анной Вежбицкой представлена таксономия польских речевых жанров, выделенных «польским языковым сознанием» и отражающих «польский культурный мир, кодифицированный в польских лексических единицах» (Вежбицка 1997). Очерченные ученым жанры включают жанр тоста, шутки, флирта, доноса, доклада, жалобы, дискуссии, спора и ссоры, имеющей непосредственное отношение к данному исследованию. На языке семантических примитивов жанр «ссора», например, может быть представлен следующим набором формул:

знаю, что ты думаешь о Z нечто другое, чем я

говорю: ты думаешь плохо

говорю это, потому что хочу, чтобы ты сказал, что ты говорил плохо

(Вежбицка 1997:7).

Выступая с критикой в адрес идей А. Вежбицкой, В.В. Дементьев отмечает, что концепция ученого была разработана для описания лексики и позже перенесена на описание речевых жанров, и является малопригодной для описания «композиции» речевых жанров, которую М. Бахтин считал важнейшей составляющей жанра (Дементьев 2010:10).

I.7. Методологические основы исследования

В свете многочисленных исследований в области культуры и языка утверждение об их неразрывной связи рискует прослыть трюизмом. Однако в силу того, что данное исследование проводится в рамках кросс-культурного изучения речевых жанров, вопрос параметризации и описания культур, в контексте которых проводится исследование, приобретает первостепенное значение, что лишь подтверждается мыслью о том, что система речевых жанров, сложившихся в той или иной языковой ситуации, в полной мере отражает систему социально-психологических норм и принципов поведения в рамках той или иной культуры (этнота), а нормы речевой фатики, к которой принадлежит речевой жанр ссоры, «в значительной степени определяются традициями той или иной культуры» (Седов 1997).

Данная глава представляет собой попытку описания культур сквозь призму научных изысканий, составляющих методологическую основу данного исследования: модели Герта Хофстеде и др., параметров описания культур Хофстеде-Лариной, теорий вежливости Пенелопы Браун и Стивена Левинсона и Джеффри Лича и культурных «скриптов» Анны Вежбицкой, призванных «распаковать» культуры.

I.7.1. Модель описания культур Герта Хофстеде

Модель описания культуры, предложенная нидерландским социологом Гертом Хофстеде и др., представляется нам наиболее приемлемой для настоящего исследования. По мнению Хофстеде и др., схематически культуру можно представить в виде «луковицы» с четырьмя чешуйками: верхний слой – это символы, такие как жесты, слова, предметы, распознаваемые только представителями данной культуры. Символы появляются и исчезают очень быстро, поэтому им отведена верхняя чешуйка луковицы. Далее следуют герои, реальные или вымышленные, живые или уже умершие, обладающие качествами, которые высоко ценятся в данной культуре. В третью чешуйку помещены ритуалы – коллективные действия, такие как приветствие, религиозные церемонии, дискурс – то, как язык используется для достижения коммуникативных целей в интеракции. Все три чешуйки объединяет название практики, которые видны стороннему наблюдателю, однако их культурное значение понятно только носителям данной культуры. Самая глубинная чешуйка – это ценности, отвечающие за то, что в данном обществе считается хорошим, а что – плохим, что опасно, а что не принесет никакого вреда, что разрешено и что возбраняется, что логично, а что парадоксально и т. д. Она наименее подвержена изменениям и представляет собой ядро «луковицы». Все перечисленные слои, или чешуйки, участвуют в так называемом «коллективном программировании ума, которое и отличает членов одной группы от другой», поскольку, по мнению Хофстеде и др., культура есть не что иное, как «программное обеспечение ума» (Hofstede et. al. 2010:5).

С учетом особенностей модели, предложенной Г. Хофстеде и др., становится очевидным, что в фокусе данного исследования находятся наиболее глубокие чешуйки «луковицы», охватывающие, в частности, и нормы вежливого поведения, и ценности как основные морально-ценностные ориентиры определенного социума.

I.7.2. Модель Хофстеде – Лариной

Сопоставительному исследованию коммуникативного поведения англичан и русских посвящена работа Татьяны Лариной «Категория вежливости и стиль коммуникации. Сопоставление английских и русских лингво-культурных традиций» (Ларина 2009). Как отмечает автор, «национальный стиль коммуникации формируется под влиянием социально-культурных отношений, культурных ценностей, норм и традиций, характерных для определенной культуры, особенностей национальной системы вежливости», и именно тип культуры, являющийся важнейшим экстралингвистическим фактором, формирующим стиль коммуникации, предопределяет различия в вербальном и невербальном поведении представителей разных культур, влияет на выбор и предпочтение тех или иных языковых средств и частотность их употребления, на особенности синтаксической организации и степень ритуализированности высказываний (Ларина 2009:21).

В своей работе для определения культур и укоренившихся в них ценностей автор использует четыре из шести параметров, сформулированных Гертом Хофстеде и др. в его работе “Cultures and Organizations: Software of the Mind. Revised and expanded 3rd Edition” (Hofstede et. al. 2010). Предложенные Хофстеде и др. параметры позволяют измерить и сравнить культуры, а также постичь влияние определенной культуры на вербальное и невербальное поведение ее представителей. Хофстеде и др. удалось сформулировать шесть параметров:

1) Параметр **Дистанция власти** (Power Distance), который можно определить как степень, в которой члены социальных институтов и организаций, обладающие меньшей властью ожидают и принимают тот факт, что власть распределяется неравномерно: “Power distance can therefore be defined as the extent to which the less powerful members of institutions and organizations within a country expect and accept that power is distributed unequally” (Hofstede et. al. 2010: 61). Т.В. Ларина предлагает назвать эту дистанцию статусной, призванной отражать социальную асимметрию между членами общества с разным статусом и разным количеством власти (Ларина 2009:41). Так, Великобританию с индексом власти 35 следует отнести к странам с низкой статусной дистанцией, а Россию с индексом власти 93 – к странам со значительной статусной дистанцией. Параметр проявляет себя во всех сферах жизни представителей определенной культуры.

2) Параметр **Коллективизм/Индивидуализм**
 (Collectivism/Individualism), суть которого заключается в восприятии себя как отдельной самостоятельной единицы и себя как части коллектива, сообщества и подчинении своих интересов интересам группы: “Individualism pertains to societies in which the ties between individuals are loose: everyone is expected to look after him- or herself and his or her immediate family. Collectivism as its opposite pertains to societies in which people from birth onward are integrated into strong, cohesive in-groups, which through people’s lifetime continue to protect them in exchange for unquestioning loyalty” (Hofstede et. al. 2010:92). Как отмечает Т.В. Ларина, в основе деления культур на индивидуалистические и коллективистские лежит определение горизонтальной дистанции между членами общества. В индивидуалистических культурах, например, английской с достаточно высоким индексом 89, дистанция больше, а в русской, являющейся коллективистской культурой с индексом 39, – меньше. По мнению Т.В. Лариной, именно параметр *Коллективизм/Индивидуализм* и его проявление в значительной пространственной дистанции предопределяет важнейшую черту английского стиля коммуникации – не-импозитивность, которая на вербальном уровне проявляется в стратегиях дистанцирования, в косвенном выражении побуждений, в ограничениях на употребление императива (Ларина 2009:50). В русском стиле коммуникации наоборот – императивы свободно используются в ряде коммуникативных ситуаций; русские коммуниканты дают непрошенные советы, перебивают, делают замечания. Основной ценностью английской культуры является privacy – личное пространство человека, его автономная территория, его неприкосновенность. Как отмечает Г. Хофстеде и др., право на неприкосновенность (privacy) – это центральная тема многих индивидуалистических обществ, не находящая отклика в коллективистских культурах, в которых вторжение в чужое пространство не считается чем-то неуместным и зазорным (Hofstede et. al. 2010:126)⁴. Еще одной ценностью, присущей индивидуалистическим культурам, является демонстрация счастья и установление гармоничных отношений, поэтому тишина воспринимается как нечто противоестественное, чем и объясняется наличие речевого жанра “small

⁴ The right to privacy is a central theme in many individualist societies that does not find the same sympathy in collectivist societies, where it is seen as normal and right that one’s in-group can at any time invade one’s private life.

talk” в английской речевой практике (Hofstede et. al. 2010:106-115). Помимо этого, как утверждает Г. Хофстеде и др., в индивидуалистических культурах искреннее выражение своего мнения и чувств воспринимается как добродетель: “In individualist cultures ... speaking one’s mind is a virtue. Telling the truth about how one feels is characteristic of a sincere and honest person” (Hofstede et. al. 2010:107).

В соответствии с параметром *Коллективизм/Индивидуализм*, русская культура мыслится как тяготеющая к коллективистской и в определенной степени эксклюзивистская, в которой есть четкое разграничение между «своими» – друзьями, членами семьи, которые находятся в привилегированном положении по сравнению с «чужими», испытывающими на себе враждебное, невнимательное и грубое отношение (Hofstede et. al. 2010:98-100).

К ценностям, отражающим коллективистскую ментальность, следует отнести общинность, соборность, любовь к общению, искренность, доверительность (Ларина 2009:80).

3) Параметр **Мужское/Женское** начало (Masculinity/Femininity) основан на противопоставлении ассертивного поведения скромному и сдержанному: “The third dimension opposes, among other things, the desirability of assertive behaviour against the desirability of modest behaviour” (Hofstede et.al. 2010:137). Для культур, обладающих высоким индексом мужественности, присущи следующие ценности: в конфликте побеждает сильнейший, разрешение международных конфликтов немыслимо без применения силы, предпочтение отдается деньгам в ущерб свободному времени, мужчины должны быть амбициозными, мужественными, должны заниматься карьерой и не должны заниматься сферой чувств, детям позволено быть агрессивными. В странах с достаточно низким индексом мужественности конфликты разрешаются путем переговоров и достижения компромисса, детей учат не проявлять агрессию, обязанности по дому и по уходу за семьей распределяются равномерно между супругами. Обладая индексом 36, англо-саксонская культура больше тяготеет к маскулинности. В связи с этим примечательным является тот факт, что в английской культуре существуют определенные ограничения на открытое обсуждение тем, связанных с сексом (Hofstede et.al. 2010:159). Русская культура, индекс которой – 65, по данному параметру занимает срединное положение. Как отмечает Т.В. Ларина, «с одной стороны, ценятся теплые отношения, сострадание, сочувствие, с другой – лидерство мужчин, решение проблем силовыми методами» (Ларина 2009:45).

4) Параметр **Избегание Неопределенности** (Uncertainty Avoidance) отвечает за то, как общество справляется с тревогой по поводу грядущего, и определяется Г. Хофстеде и др. как степень, в которой представителей определенной культуры пугают неопределенные и незнакомые ситуации: "...The extent to which the members of a culture feel threatened by ambiguous or unknown situations" (Hofstede et.al. 2010:191). «Беспокойные» культуры являются экспрессивными, агрессивными, их представители чувствуют себя менее счастливыми. Проявления ксенофобии и агрессивного национализма в таких культурах – не редкость. Культуры, представителей которых не пугает неизвестность, избегают открытого проявления чувств и агрессии, в меньшей степени подвержены стрессу, чувствуют себя счастливее. Параметр *Избегание Неопределенности* отвечает за экспрессивность, агрессивность, открытое проявление чувств. Так, русскую культуру следует отнести к «беспокойным» и экспрессивным, как следствие – открыто выражающим свои эмоции. А англо-саксонскую культуру, наоборот, – к культуре, в которой не принято говорить о своих чувствах, особенно негативных, и в которых выражение чувств встречается с неодобрением.

Следует также подчеркнуть неоспоримую значимость религии для «беспокойных» культур, поскольку она помогает верующим справляться с неопределенностью и общаться с трансцендентальными силами, контролирующими будущее человечества: "Religion is a way of relating to the transcendental forces that are assumed to control people's personal future. Religion helps followers to accept the uncertainties against which one cannot defend oneself" (Hofstede et. al. 2010:189).

Как отмечает Т.В. Ларина, подтверждением статусного неравенства и значительной статусной дистанции служит наличие местоимения ты/Вы и употребление отчества (Ларина 2009:41). Это утверждение кажется спорным, поскольку Германия обладает тем же, что и Великобритания, низким индексом власти – 35, однако в немецком языке, так же, как и в русском, наличествует вежливая форма обращения Sie. Вежливая форма обращения Jūs, которая все чаще пишется с маленькой буквы, присутствует и в литовском языке, при этом индекс власти Литвы – 42. По мнению Г. Хофстеде и др., употребление различных форм обращения к «другим» – "different modes of address for different others" (2010: 191), следует соотносить с параметром *Избегание Неопределенности*, а не с параметром *Дистанция Власти*. В культурах, где этот индекс достаточно высок, как например, Россия – 95, Япония – 92, Франция – 86, Литва – 65, в

отличие от Великобритании с индексом 35, существуют определенные и четкие правила не только относительно обращений, но и относительно устройства в жизни в целом – дети воспитываются в рамках четких правил и табу, что и является попыткой структурировать, регламентировать, упорядочить существование и обезопасить себя от всего непонятного и неизведанного.

5) Параметр **Долгосрочная и Краткосрочная ориентация** (Long-term vs Short-term orientation). *Долгосрочная Ориентация* отвечает за ориентированность на будущее, усердие и стремление получить достойное вознаграждение, а краткосрочная – за уважение традиций, выполнение социальных обязательств: “...Stands for the fostering of virtues oriented towards future rewards – in particular, perseverance and thrift, short-term orientation stands for the fostering of virtues related to the past and present, in particular, respect for tradition, preservation of ‘face’ and fulfilling social obligations” (Hofstede et. al. 2010:239). Так, английская культура, обладая индексом 51, занимает срединное положение, в то время как русская культура с индексом 81 тяготеет к долгосрочной ориентации. Примечательным является тот факт, что в культурах с высоким индексом долгосрочной ориентации, например, в Китае, разногласие и расхождение во мнениях не приводит к уязвленному *ego*, видимо, потому что в долгосрочно ориентированных культурах, если А является верным, то и В может быть верным. В то время как в краткосрочно ориентированных – если А верно, то В уже не может быть верным (Hofstede et. al. 2010: 249-251).

6) Параметр **Наслаждение/Сдержанность** (Indulgence/Restraint). Параметр *Наслаждение/Сдержанность* отражает способность и желание представителей определенной культуры получать удовольствие от жизни: “Indulgence stands for a tendency to allow relatively free gratification of basic and natural human desires related to enjoying life and having fun, restraint reflects a conviction that such gratification needs to be curbed and regulated by strict social norms” (Hofstede et. al. 2010: 281). По сравнению с русской культурой, индекс которой 20, в английской культуре с индексом 68 наблюдается более четкая тенденция к наслаждению жизнью. Параметр *Наслаждение/Сдержанность* коррелирует с двумя критериями измерения личности – экстраверсией и невротизмом. Так, «сдержанные» культуры склонны к негативной эмоциональности. Экстраверсия представителей «наслаждающихся» культур предполагает больше общения и большее количество друзей, так как функция друзей заключается в развлечении и приятном

временипрепровождении. Именно параметр *Наслаждение* ответственен за улыбочность представителей культур, получающих удовольствие от жизни, и суровость сдержанных. Хотя улыбочность английской и американской культур может коррелировать и с параметром *Индивидуализм/Коллективизм*, так как в индивидуалистических культурах, в отличие от коллективистских, принято транслировать счастье, и непринято – грусть (Hofstede et.al. 2010:115). Улыбка как сигнал, обезоруживающий всех потенциальных врагов, могущих посягнуть на неприкосновенность личного пространства.

Отличия в отношении к друзьям и улыбочности в русской и английской культуре были отмечены Т.В. Лариной: «Излишняя улыбочность традиционно воспринимается в русской культуре с подозрением, во многих ситуациях считается неуместной, оценивается как неискренность (фальшивая улыбка, дежурная улыбка), навязчивость или даже как свидетельство умственной неполноценности» (Ларина 2009:115). Улыбка в русской культуре, в отличие от английской, не этикетна и отождествляется с искренностью, расположенностью, радостью.

Как было отмечено ранее, представители индивидуалистических культур заботятся о гармоничном общении. Видимо, этот факт может объяснить такую особенность английской коммуникации, подмеченную Т.В. Лариной, как склонность к употреблению (позитивно) эмоционально нагруженных лексем, суперлативов. Представители английской культуры как будто бы пытаются «задобрить» собеседника, употребляя фатические эмотивы и делая ему «коммуникативный» подарок. По мнению ученого, коммуникативная эмотивность – сознательная, запланированная демонстрация эмоций на адресата – одна из доминантных черт английского стиля коммуникации, связанная с английской вежливостью, а эмоциональность, т.е. свободное, инстинктивное проявление эмоций и коммуникативная естественность, – особенность коммуникации русских (Ларина 2009:119). Более того, как отмечает Т. Ларина, «открытое проявление чувств, особенно негативных, в английской культуре не приветствуется, подобное поведение считается свидетельством недостаточной зрелости, невоспитанности человека, ставит человека в неловкое положение» (Ларина 2009:100). Вот как об этом отличии пишет А. Вежбицка ⁵ : «И, если этнотеория,

⁵ If the ethnotheory embodied in the English language sees a human being as, above all, a 'res cogitans' ('a thing which thinks'), the ethnotheory embodied in

укоренившаяся в английском языке, рассматривает человека, помимо всего прочего, как *'res cogitans'* (“существо, которое думает”), то этнотеория, укоренившаяся в русском лексиконе, видит в человеке, помимо всего прочего, *'res sentiens, moralis et personalis'*, т.е. «существо», которое чувствует, выбирает между добром и злом, и которому нужна близость с подобными “существами» и определяет англо-саксонскую культуру как сосредоточенную на рациональном и прагматичном, в которой не приветствуется открытая эмоциональность и абсолютные моральные суждения (Wierzbicka 1992:60).

В контексте установления различий в коммуникативном поведении представителей различных культур вежливость как система коммуникативных стратегий приобретает важное значение. Так, в английской культуре, в которой личная автономия – одна из важнейших культурных ценностей, вежливость дистанцирования, или «негативная вежливость», охватывающая такие стратегии, как «выражайтесь косвенно», «задавайте вопросы, будьте уклончивы», «предоставляйте слушающему выбор, возможность не совершать действие», «минимизируйте свои предположения о желании адресата совершить действие», «минимизируйте степень вмешательства», «выводите адресата из дискурса», чтобы перенести нагрузку с адресата на самого говорящего, составляет основу английской вежливости. Для реализации приведенных выше стратегий дистанцирования используются следующие языковые средства: модальные глаголы, модальные модификаторы, сослагательное наклонение, вопросительные конструкции, пассивный залог, смещение временного плана. Для русской коммуникативной культуры, в которой принято прямо выражать свои коммуникативные намерения, а воздействие на адресата не является нарушением коммуникативных норм, не характерно столь богатое многообразие средств, используемых для смягчения коммуникативного воздействия на адресата.

the Russian lexicon sees a human being, above all, as a *'res sentiens, moralis et personalis'*, that is, a thing which feels, which chooses between good and bad and which needs intimacy with other similar 'things'. It may be useful to recall in this connection the sentence from *War and Peace* which was quoted earlier and which was translated into English as 'He is such a lofty, heavenly soul!' I have pointed out that in English the word *soul* would never be used like this, but in fact, the words *lofty* and *heavenly* would normally not be used like this either. The whole utterance reflects a mode of behaviour which is alien to Anglo-Saxon culture, with its double stress on the rational and pragmatic attitudes and with its avoidance of overly emotional behaviour and of absolute moral judgements.

Не-импозитивность английской культуры может вызвать предположение, что коммуникативное давление на адресата в жанре ссоры может быть ниже в английской культуре, нежели в русской, что побуждает проверить это предположение.

I.7.3. Теории вежливости

По мнению Т.В. Лариной, «национальный стиль коммуникации непосредственно связан с категорией вежливости, которая, несмотря на свою универсальность, является национально-специфической и также предопределяется культурой народа» (Ларина 2009:22). Обратимся к более детальному рассмотрению теорий вежливости, отражающих основные принципы вежливого сосуществования внутри определенной культуры, и составляющих теоретическую основу данного исследования. Нормы вежливого поведения, безусловно, стоит отнести к манерам, закрепленным культурной ритуализацией, чье назначение состоит в торможении агрессии и создании социального союза (Лоренц 1994:165). Подобно тихоокеанскому потлачу⁶, вежливость призвана налаживать общественные связи и делать друг другу «коммуникативные» подарки. Однако, как отмечал Джеффри Лич, быть вежливым необязательно, и люди будут вести себя невежливо, если нет причины вести себя иначе (Leech 2014:4). Усмотреть какие-либо веские причины вести себя вежливо в рамках конфликтной коммуникации, где желание осуществить свои цели определенно превалирует над стремлением достичь коммуникативной гармонии, почти невозможно.

В данной главе дается обзор двух классических студий, посвященных вежливости как явлению, обеспечивающему социальный порядок и успешную интеракцию – работы Пенелопы Браун и Стивена Левинсона, теории Ирвинга Гофмана, предвосхитившей появление теории ученых, и теории вежливости Джеффри Лича.

⁶ Потлач – традиционная церемония демонстративного обмена дарами (иногда также уничтожение «излишних» материальных ценностей) индейцев тихоокеанского побережья на северо-западе Северной Америки. Главная цель потлача – перераспределение богатств общины и налаживание общественных связей.

1.7.3.1. Лицо по Гофману

Краеугольным камнем теории Пенелопы Браун и Стивена Левинсона является предположение о том, что у всякого взрослого компетентного члена общества есть *лицо* – публичный имидж, поддерживать который он стремится. Идеи относительно *лица* были позаимствованы учеными у американского социолога Ирвинга Гофмана. Согласно И. Гофману, помимо того, что *лицо* – это социальная ценность индивида, воплощенная в паттернах вербальных и невербальных актов, выражающих его взгляды на ситуацию и оценку участников контакта и в особенности себя, *лицо* – это еще и некая емкость, в которую помещены чувства относительно себя и относительно других участников ситуации. Залог успешного взаимодействия – внимание к своему лицу, проявляемое наряду с вниманием к другим участникам контакта. Можно говорить о том, что индивид *обладает лицом, находится внутри лица* или его *лицо поддерживается*, когда имидж, выражаемый выбираемым им паттерном, совпадает с оценками и суждениями других. Будучи *внутри лица*, индивид испытывает чувство уверенности. В то время как, будучи *вне лица* или обладая *неправильным лицом*, участник интеракции подвержен таким чувствам, как стыд, конфуз и ощущение своей неполноценности. Подобные ощущения могут быть вызваны отсутствием одобрения со стороны других участников интеракции либо неправильной линией поведения внутри ситуации. Как отмечает И. Гофман, в англо-американском обществе, как и в некоторых других, фраза «*потерять лицо*» (“to lose face”) означает иметь неправильное *лицо* либо находиться вне лица, испытывать стыд, смущение, а фраза «*спасти лицо*» (“to save one’s face”) – соотносится с процессом, во время которого индивид поддерживает впечатление для других, что его *лицо* не потеряно (ср. в рус.: *лицо* – индивидуальный облик, отличительные черты; «*лица нет на ком-нибудь*» – бледен, расстроен; «*лицом в грязь не ударить*» – удачно что-то сделать, показав себя с лучшей стороны). Приобретение навыка спасать *лицо* подобно овладению правилами дорожного движения социальной интеракции: “To study face-saving is to study the traffic rules of social interaction” (Goffman 1967:9-12).

Предназначение так называемой *лицевой работы* (face-work), заключается в противодействии «инцидентам», которые угрожают *лицу*. Так, например, термин «самообладание» (poise), введенный И. Гофманом для обозначения способности подавить или завуалировать

какую-либо тенденцию к ощущению собственной несостоятельности и ущемленности, характеризуется им как одно из важнейших видов *лицевой работы*. Именно это самообладание позволяет интерактанту контролировать свой конфуз, и, как следствие – конфуз, испытываемый другими по поводу его конфуза. Замечание ученого по поводу того, что каждый человек, субкультура и общество обладает своим характерным репертуаром *лико-спасающих тактик* – “Each person, subculture, and society seems to have its own characteristic repertoire of face-saving practices” (Goffman 1967:13) – созвучно с идеей П. Браун и С. Левинсона относительно того, что содержание *лица* будет разным в разных культурах, однако, обоюдная осведомленность о публичной *я-концепции* (публичном имидже), или *лице* участников, и социальная необходимость ориентироваться на это лицо в интерактивном процессе универсальна (Brown and Levinson 1987:61-62)⁷.

Два процесса, а именно – процесс уклонения (avoidance process) – самый надежный способ превенции угрозы *лицу* путем избегания какого-либо контакта, потенциально представляющего угрозу, и процесс корректировки (corrective process) – в ситуации, когда необходимо восстановить ритуальный баланс, определяются Гофманом как основные виды *лицевой работы* (Goffman 1967:15-23). Поскольку поддержание *лица* является не целью, а условием интеракции, *лицевая работа* интерактанта и его согласие помочь другим участникам выполнять их работу, есть не что иное, как желание соблюдать основные правила социальной интеракции. Залогом социального эквilibriumа должна стать двоякая ориентированность интерактанта – оборона своего собственного *лица* и защита *лица* другого.

1.7.3.2. Теория вежливости Браун и Левинсона

В рамках теории вежливости П. Браун и С. Левинсона *лицо* представлено в двух аспектах: 1) *негативное лицо* как стремление защитить свое личное пространство и быть свободным от насаждения чужого волеизъявления; 2) *позитивное лицо* как стремление получить одобрение и похвалу «*я-образа*». По мнению ученых, кооперация зиждется на взаимной уязвимости *лица* (mutual vulnerability of face), которое необходимо поддерживать, защищать; которое можно

⁷ While the content of face will differ in different cultures ..., we assume that the mutual knowledge of members' public self-image or face, add the social necessity to orient oneself to it in interaction, are universal.

потерять, игнорировать, как в случае противоборства. Для поддержания успешной интеракции необходимо минимизировать угрозу, вызываемую так называемыми заведомо ликоугрожающими актами. Под актом подразумевается намерение, осуществляемое путем вербальной или невербальной коммуникации, так же, как один или несколько речевых актов можно отнести к высказыванию: “By ‘act’ we have in mind what is intended to be done by a verbal or non-verbal communication, just as one or more ‘speech acts’ can be assigned to an utterance” (Brown and Levinson 1987:61-65).

По мнению П. Браун и С. Левинсона, к актам, угрожающим *негативному лицу* адресата, потенциально демонстрирующих, что говорящий не намеревается избежать воздействия на свободу действия адресата, следует выделить следующие ликоугражающие акты:

- акты, которые предполагают в будущем совершение определенных действий со стороны адресата, тем самым оказывая давление на адресата: приказ, требование, предложение, совет, напоминание, угроза, предупреждение, подзадоривание;
- акты, которые предполагают совершение в будущем какого-то благоприятного акта со стороны говорящего в пользу адресата, что налагает определенные обязательства на адресата, который обязан либо принять, либо отвергнуть их, и, вероятно, оказаться в долгу: предложение, обещание;
- акты, которые выражают желание говорящего заполучить что-то, чем обладает адресат и что, возможно, ему следует защищать либо отдать говорящему: комплимент, выражение зависти или восхищения, выражение сильных (негативных) эмоций, направленных на адресата, как, например, ненависть, злость, вождление, чем и мотивируется ущерб, наносимый адресату или тому, чем он обладает (Brown and Levinson 1987:65-66).

Помимо актов, угрожающих *негативному лицу*, следует также выделить акты, представляющие опасность для *позитивного лица* адресата, и которые (потенциально) выражают безразличие говорящего по отношению к чувствам адресата:

- акты, демонстрирующие негативную оценку какого-либо аспекта *позитивного лица* адресата: неодобрение, критика,

- презрение, высмеивание, жалоба, упрек, обвинение, нанесение обиды, несогласие, расхождение во мнении;
- акты, сигнализирующие о безразличии говорящего по отношению к *позитивному лицу* адресата: выражение неконтролируемых эмоций, что может напугать либо смутить адресата; неуважение, упоминание табуированных тем, сообщение плохих новостей об адресате, сообщение говорящим хороших новостей о нем самом, упоминание эмоционально опасных тем, таких как политика, расовые вопросы, освобождение женщин; явное отсутствие нацеленности на кооперацию, прерывание собеседника (Brown and Levinson 1987: 66-67).

Помимо актов, представляющих угрозу *лицу* адресата, существует ряд актов, представляющих опасность для *лица* говорящего. К ним следует отнести выражение благодарности, принятие извинений со стороны говорящего, принятие предложений, реакция на *faux pas*, обещания, даваемые без особого желания.

К актам, которые приносят ущерб *позитивному лицу* говорящего, относятся: извинения, приносимые говорящим, который в свою очередь признает совершение ликоугрожающего акта, принятие комплимента, самоуничижение, признание, принятие вины или ответственности, невозможность контролировать язык тела – шаткая походка, падение, эмоциональная «утечка» в виде неконтролируемого смеха или плача (Brown and Levinson 1987: 67-68).

В ходе интеракции говорящему предоставляется выбор из двух возможных стратегий: совершение акта открыто – *напрямую* (*on record*), когда коммуникативная интенция выражается недвусмысленно – в этом случае честность и открытость говорящего, его нежелание манипулировать и быть неправильно понятым может быть удостоено похвалы. Совершить ликоугрожающий акт *напрямую* можно со смягчением (*with redressive action*) и дерзко, без обиняков, без смягчения, когда говорящий предельно открыт, четок и однозначен (*baldly, without redress*). Второй стратегией является совершение акта «завуалированно» – *ненапрямую* (*off record*), когда возможно «считать» несколько интенций, в этой ситуации говорящий пытается избежать ответственности за потенциально ликоугрожающую интерпретацию и пытается быть максимально тактичным (Brown and Levinson 1987: 69-71).

Таким образом, по мнению П. Браун и С. Левинсона, *позитивная вежливость* ориентирована на *позитивное лицо*, и суть ее заключается в уменьшении потенциального ущерба, наносимого определенным актом, путем демонстрации, что, по крайней мере, некоторые стремления говорящего совпадают со стремлениями адресата. А *негативная вежливость* зиждется на удовлетворении потребности адресата сохранить свою свободу действий.

Замечание ученых по поводу того, что любой разумный агент, интерактант, будет стремиться избежать ликоугрожающих актов или применит определенные стратегии по уменьшению ликоугрожающего потенциала: "... Any rational agent will seek to avoid these face-threatening acts, or will employ certain strategies to minimize the threat" (Brown and Levinson 1987: 68), является справедливым в ситуации, когда личные интересы говорящего не доминируют над желаниями адресата, а его психологическое состояние является благоприятным для ведения кооперативного диалога.

I.7.3.3. Теория вежливости Джеффри Лича

Джеффри Лич, являясь автором еще одной теории вежливости, апеллирующей к понятию *лица*, тоже полагает, что поддержание *лица* и есть основная мотивация к вежливости, которая и обеспечивает сплоченность и стабильность человеческих обществ (Leech 2014: 25). Несколько модифицируя определение И. Гофмана и П. Браун и С. Левинсона, Дж. Лич формулирует свое представление о *лице* как о положительном имидже, или самооценке, являющимся отражением мнения других об индивиде, и который чрезвычайно приятен индивиду.

Существуют также расхождения в подходе к позитивной и негативной вежливости между Дж. Личем и П. Браун и С. Левинсоном, по мнению которых, суть позитивной и негативной вежливости заключается в удовлетворении желаний *позитивного* и *негативного лица* адресата и, как следствие – снижении ликоугрожающего потенциала (Brown and Levinson 1987:101, 129). Дж. Лич полагает, что смягчение угрозы *лицу*, будучи лишь одной стороной медали, является функцией исключительно *негативной вежливости* (neg-politeness). Другая же сторона медали, воплощенная в комплиментах, приглашениях и соболезнованиях, есть не что иное, как улучшение или поддержание *позитивного лица*, что и составляет суть *позитивной вежливости* (pos-politeness) (Leech 2014:25).

Вежливость, по мнению Лича, это – своеобразный «ограничитель», предохраняющий нас от коммуникативной дисгармонии, которая может возникнуть вследствие того, что коммуниканты стремятся достичь своих, не совпадающих с другими, целей (Leech 2014:87). Модель вежливости Джеффри Лича основана на Общей Стратегии Вежливости (General Strategy of Politeness), своеобразном суперограничителе (superconstraint), охватывающем девять максим вежливости (шесть из которых – *Максима Такта*, *Щедрости*, *Одобрения*, *Согласия*, *Скромности* и *Сочувствия* были сформулированы Дж. Личем ранее, в 1983 году в его работе «Принципы Вежливости» (“The Principles of Politeness”), а три – *Максима Долга* говорящего (адресанта) по отношению к слушающему (адресату) и наоборот, *Максима Невыражения Мнения* и *Невыражения Чувств* появились позже, в 2014 году, в книге «Прагматика Вежливости» (“The Pragmatics of Politeness”) (Leech 1983, 2014). Все представленные Личем максимы дифференцированы в зависимости от их ориентации. Так, они могут быть ориентированы на слушающего (адресата), как, например, *Максима Щедрости* – придавай большое значение/высоко оценивай желания адресата (give a high value to O’s wants); *Максима Одобрения* – высоко оценивай качества адресата (give a high value to O’s qualities); *Максима Согласия* – придавай большое значение мнению адресата (give a high value to O’s opinions); *Максима Обязанности* – придавай большое значение обязанностям адресанта по отношению к адресату (give a high value to S’s obligation to O). Максимы-компоненты Общей Стратегии Вежливости могут быть ориентированы на говорящего (адресанта), как, например, *Максима Такта* – не оценивай желания говорящего (свои желания) высоко (give a low value to S’s wants); *Максима Скромности* – не оценивай высоко качества говорящего (свои качества) (give a low value to S’s qualities); *Максима Обязанности* – не придавай большого значения обязательствам слушающего (адресата) по отношению к говорящему (адресанту) (give a low value to O’s obligation to S); *Максима Невыражения Мнения* – не придавай большого значения своему мнению (give a low value to S’s opinions); *Максима Невыражения Чувств* – не придавай большого значения своим чувствам (give a low value to S’s feelings) (Leech 2014: 90-91).

Иерархически приведенные выше максимы и Принцип Вежливости их охватывающий относятся к принципам прагматики первого порядка. Модель Дж. Лича была бы неполной без принципов второго порядка, а именно *Принципа Иронии* (Irony Principle) и

Принципа Розыгрыша (Banter Principle). В случае с иронией мы имеем дело с завуалированной атакой на *лицо*. Как отмечает Дж. Лич, «когда нужно обидеть, сделай это в соответствии с Принципом Вежливости и так, чтобы слушающий смог вывести оскорбительный смысл с помощью имплицатуры» (Leech 2016:233)⁸. Функция *Принципа Розыгрыша*, или дружеской насмешки, заключается в том, что позволяет интерпретировать открытую невежливость как дружеские и близкие отношения.

Сосредоточенность на своих интересах и эмоциональном состоянии в ущерб интересам адресата, нежелание минимизировать атаку на *лицо* адресата и «оборона» своего *лица* неизбежно ведут к нарушению постулатов вежливой интеракции и являются проявлением агрессии, выливающейся в конфликт или ссору. Таким образом, *лицо*, игнорируемое адресантом и поставленное под угрозу, может служить фоном, на котором разворачивается ситуация, соответствующая жанру ссоры.

1.7.4. Культурные скрипты Анны Вежбицкой как инструмент описания культур

В 2006 году, выступая с критикой в адрес доминирующей парадигмы в прагмалингвистике и формулируя семь смертных грехов прагматики, среди которых – англоцентризм и, как следствие – терминологический этноцентризм, преуменьшение значения культуры в оформлении речевых практик и их исследование с позиции потустороннего наблюдателя (*outsider perspective*), Клифф Годард отмечал, что прагматика все еще достаточно серьезно страдает от «культурной слепоты» (*cultural blindness*), и определил этнопрагматику как главенствующее направление в лингвистике (Goddard 2004:2-18).

А. Вежбицка, безусловно, относится к лингвистам, сделавшим значительные шаги на пути к «прагматическому прозрению» и уделившим большое внимание исследованию речевых практик с учетом национально-специфических особенностей. Именно ей принадлежит идея создания естественного метаязыка семантических примитивов (*Natural Semantic Metalanguage*), состоящем из 65

⁸ If you must cause offence, at least do so in a way which doesn't overtly conflict with the PP, but allows the hearer to arrive at the offensive point of your remark indirectly, by way of implicature.

элементов и грамматических норм определенного языка, который и явился общим кодом, мерилom (*tertium comparationis*), позволяющим сравнение ценностей, социальных категорий, этнопсихологических конструкторов и этнофилософских терминов с позиции изнутри (*insider perspective*), т.е. сквозь призму представителя определенной культуры и носителя определенного языка. Будучи своеобразным *lingua franca* этнопрагматики, язык семантических примитивов широко используется в оформлении культурных скриптов.

Идея культурных скриптов также принадлежит А. Вежбицкой. Культурные скрипты призваны не только «распаковать» (*unpack*) общие для определенного сообщества культурные ценности и коммуникативные нормы, но также сделать возможным сопоставительное изучение разных культурных скриптов. Так, путем оформления культурных скриптов, А. Вежбицкой удалось «распаковать» следующие культурные ценности англо-саксонской и русской культур. Основополагающим культурным скриптом (*master script*) англо-саксонской культуры является скрипт, отвечающий за автономию личности как базовую ценность вышеупомянутой культуры. На языке семантических примитивов он сформулирован следующим образом:⁹

Люди думают следующим образом: Если человек что-то делает, хорошо, если он думает об этом что-то вроде: «Я делаю это, потому что мне так хочется».

И сопряженный с приведенным выше скрипт, запрещающий указывать людям, что им следовало бы делать¹⁰:

Люди думают следующим образом: Когда мне нужно, чтобы кто-то сделал что-то, я не могу сказать человеку что-то подобное: «Я хочу, чтобы ты сделал что-то в силу определенной причины» (Wierzbicka in Goddard 2004:36).

Культурный скрипт «воздействие на других в форме ненавязчивого предложения» (*an Anglo cultural script for a “suggestive” approach to influencing others*)¹¹:

⁹ People think like this:
when a person does something it is good if this person can think about it like this:

“I am doing it because I want to do it”

¹⁰ People think like this:

when I want someone to do something,

I can’t say something like this to this person:

“I want you to do it, because of this”

Люди думают следующим образом: Когда мне нужно, чтобы кто-то сделал что-то, хорошо сказать этому человеку что-то вроде: «Может, тебе захочется подумать об этом, и, может быть, если ты подумаешь об этом, тебе захочется это сделать» также является производным от базового культурного скрипта автономии личности.

Все вышеприведенные скрипты продиктованы культурной нормой «против оказания давления», суть которой заключается в неимпозитивности и минимизировании давления на собеседника. Так, в случае с просьбой – это только несмелая попытка навязать свою волю; в случае с предложением – адресат сам должен определиться по поводу того, какие действия он предпримет, а адресант – это только источник идей и ни в коем случае не кто-то, кто хочет чего-то от адресата (Wierzbicka 2006:47).

В отличие от английского языка русский обладает богатым репертуаром средств для оказания давления на адресата. В русской культуре оказание эмоционального давления на адресата, влияние на его мнение и попытка заставить его подчиниться воле адресанта не является отклонением от нормы. А такие русские глаголы, как «умолять», «упрашивать», «заклинать» передают идею преодоления сопротивления со стороны адресата. В то время как нормы английской лингвокультуры запрещают употребление глагола «просить» (“to ask”) перформативно и не приветствуют употребление императива, носители русского языка, употребляя фразу «я тебя прошу», «я тебя умоляю», «я тебя заклинаю», охотно подчеркивают, что оказание давления – это именно то, что они и стараются сделать (Wierzbicka in Goddard 2004:39).

В противоположность английскому скрипту «не советуй, если тебя не попросили о совете» в русской культуре совет зачастую является непрошеным, что подразумевает некоторую спонтанность со стороны адресанта и его убежденность в том, что адресат обязательно воспользуется данным ему советом. В английской лингвокультуре непрошенный совет – большая редкость; только замешательство или дилемма, перед которой оказался адресат, может побудить адресанта дать ненавязчивый совет. Как отмечает А. Вежбицка, случилось так, что дискурс совета в современной английской культуре

¹¹ People think like this:
When I want someone to do something
It can be good to say something like this to this person:
“maybe you will want to think about it
Maybe if you think about it you will want to do it”

воспринимается как нечто потенциально опасное: “The discourse of advice has come to be perceived in modern Anglo culture as something potentially fraught with danger” (Wierzbicka 2012: 321-322), что объясняется «личной автономией» и «не-вмешательством», а человек, раздающий непрошенные советы, может восприниматься как демонстрирующий свое превосходство по отношению к адресату.

Чтобы продемонстрировать разницу культурно-ценностных установок в отношении совета, приведем культурные скрипты, оформленные А. Вежбицкой. Русский культурный скрипт относительно того, как следует говорить людям, что они должны делать, сформулирован А. Вежбицкой следующим образом¹²:

Много людей думают следующим образом: Когда кто-то говорит что-то подобное мне: «что-то плохое происходит со мной сейчас», обычно это хорошо, если я могу сказать что-либо подобное этому человеку по поводу чего-то: «будет здорово, если ты поступишь следующим образом, я знаю» (Wierzbicka 2012:326).

Английский культурный скрипт, не приветствующий высказывание по поводу действий, которые должен предпринять адресат, сформулирован следующим образом¹³:

Много людей думают следующим образом: Когда кто-то говорит что-то подобное мне: «что-то плохое происходит со мной сейчас», обычно я не могу сказать что-либо подобное кому-то по поводу чего-то: «будет здорово, если ты поступишь следующим образом, я знаю». Иногда здорово сказать кому-то по поводу чего-то что-то вроде:

«Я так думаю, было бы неплохо, если бы ты поступил следующим образом, я не утверждаю, что знаю, как» (Wierzbicka 2012:327).

¹² Many people think like this

When someone says something like this to me: “something bad is happening to me now” it is often good if I can say something like this to this someone about something:

“It will be good after this if you do this, I know it”

¹³ Many people think like this

When someone says something like this to me: “something bad is happening to me now”

Often I can’t say something like this to this someone about something:

“It will be good after this if you do this, I know it”

Sometimes it can be good if I say something like this to this someone about something:

“I think like this, it could be good if you do this, I don’t say I know”

Лингвистической манифестацией приведенных выше скриптов английской культуры является отсутствие прямых императивов, конструкции сослагательного наклонения и избытие альтернативных стратегий, смягчающих иллокутивную силу насаждения и навязывания чужой воли и передающих желания говорящего.

Помимо ценности личной автономии, укоренившейся в английской культуре, в мире английского языка, как отмечает А. Вежбицка, не принято выражать несогласие с собеседником напрямую, заявляя ему об этом фразой «ты не прав». Предпочтительнее употребить выражение «я с тобой не согласен» (Вежбицка 2002). В русской культуре выражение несогласия напрямую не является табуированным.

Именно культурный скрипт «правда», по мнению А. Вежбицкой, является одним из специфических русских культурных скриптов. В нем отражается идея о том, что говорить правду – хорошо, а говорить неправду – плохо, даже если эта правда может причинить боль собеседнику; хорошо говорить прямо, без обиняков, даже если ты знаешь, что другому это будет неприятно. Хорошо говорить, что у тебя на душе, и что ты на самом деле думаешь: *«хорошо, если человек хочет сказать другим людям, что он думает, хорошо, если человек хочет сказать другим людям, что он чувствует»* (Вежбицка 2002). В то время как в англосаксонской культуре присутствуют нормы, делающие акцент на том, что не надо говорить другим людям неприятное, совсем необязательно говорить людям, что ты думаешь по поводу их наружности или о их моральных недостатках. Как отмечает А.Вежбицка, «с точки зрения англо-саксонской культуры сказать человеку, что он постарел или потолстел, оценивалось бы как желание его обидеть» (Вежбицка 2002). Возможно, именно с приведенной выше культурно-ценностной установкой является сопряженным скрипт К. Годарда, согласно которому представители англо-саксонской культуры часто прибегают к опосредованному выражению своих намерений, когда «говорящий иногда сознательно употребляет слова, выражающие значение отличное от интенционального» (Goddard 2004:11)¹⁴.

¹⁴ Speakers sometimes knowingly use words which can express a meaning different to the intended meaning.

I.8. О методе исследования

I.8.1. Методика исследования

При разработке методики исследования мы в значительной степени опирались на идеи Михаила Бахтина и положения теории речевых актов, что позволило нам определить механизмы взаимодействия объекта и субъекта воздействия, определяемого К. Бюлером как процесс, в ходе которого «один человек производит звук, а на другого это действует как раздражитель, таким образом, имеются *effectus* и *efficiens*» (1993:27). Научный подход, применяемый в данном исследовании, как и большинство существующих подходов к речевым жанрам, сосредоточен на интенциях говорящего, на иллокутивно-целевом параметре, являющемся релевантным при определении жанрообразующих признаков. Однако, учитывая тот факт, что данное исследование посвящено изучению речевого жанра ссоры внутри английской и русской культур с учетом национально-культурной специфики и разных систем коммуникативных ценностей, использование только монологически-логико-грамматической методологии речевых актов для объяснения конфликтного общения в рамках двух культур представляется нам недостаточным. Поэтому, помимо привлечения положений теории речевых актов, для разработки метода исследования также использовались научные изыскания в области прагмалингвистики и лингвапрагматики (в частности, теории вежливости), кросс-культурной прагматики (культурные скрипты), социологии (параметры описания культур) и социальной психологии (паттерны агрессивного поведения).

I.8.2. Процедура исследования

Процедура исследования состояла из следующих этапов:

1. все пьесы были проанализированы с точки зрения наличия в них конфликтных эпизодов, или ссор. Основными критериями в процессе идентификации ссор явились социальные роли интерактантов – родственники, супруги, друзья, коллеги, а также наличие противоречий между ними;

2. все идентифицированные ссоры были проанализированы с точки зрения стратегий и тактик взаимодействующих персонажей, Адресанта и Адресата, с учетом иллокутивно-целевого параметра – на основе высказанных слов делался «обратный ход» к намерению; таким

образом были определены признаки каждого отдельного эпизода, или коммуникативного акта; совокупность общих признаков у отдельных коммуникативных актов с общими иллокутивными намерениями и является признаками жанра ссоры.

Помимо выявления иллокутивно-целевого параметра, была установлена корреляция между высказываниями и соблюдением норм вежливости в рамках двух теорий вежливости, составивших методологическую основу данного исследования. Следует отметить, что, несмотря на то, что в ходе диалогического взаимодействия происходит мена адресата и адресанта, в работе Адресантом именуется тот, кто спровоцировал конфликт;

3. все выделенные стратегии и тактики были проанализированы с точки зрения их языкового воплощения;

4. была предпринята попытка постичь «застывшее в языке видение мира», свойственное представителям двух анализируемых культур, сквозь призму параметров определения культуры Г. Хофстеде и др. и культурных скриптов А. Вежбицкой, составивших методологическую основу данного исследования наряду с теориями вежливости;

5. на последнем этапе исследования был сделан шаг от анализа отдельных явлений к обобщению и сравнению полученных данных.

I.9. Основные используемые понятия

Основными понятиями, используемыми в работе, являются: конфликтный эпизод, стратегия и тактика конфликтной коммуникации, речевой акт.

I.9.1. Конфликтный эпизод

Исходя из иерархии, предложенной К.Ф. Седовым, определенный жанр (в данном исследовании – речевой жанр ссора), трактуется как гипержанр – «микрообряд, который представляет собой вербальное оформление взаимодействия партнеров коммуникации (в данном исследовании – конфликтный эпизод, или ссора). Обычно это достаточно длительная интеракция, порождающая диалогическое единство или монологическое высказывание, которое содержит несколько сверхфразовых единств» (Седов 2009). Таким образом, под конфликтным эпизодом понимается диалогическое

взаимодействие персонажей, начавшееся в момент, сигнализирующий о несоответствии целей интерактантов, их ментальных репрезентаций, либо об их враждебности друг к другу и завершающееся блокировкой вербальной или физической (в случае драки, например) активности одного или нескольких участников коммуникации. Именно репрезентация точки речевой коммуникации, в которой адресант заявляет о расхождении или несоответствии когнитивных структур с когнитивными структурами адресата, требует пристального внимания, поскольку именно эта точка и инициирует конфронтационное, или конфликтное, взаимодействие, реализуемое в жанре ссоры.

1.9.2. Стратегии и тактики

Оба термина – *стратегия* (др.-греч. *στρατηγία* – *искусство полководца*) и *тактика* – позаимствованы из областей военного искусства. При этом стратегия мыслится как общий, недетализированный план, охватывающий длительный период времени, способ достижения сложной цели и трактуется в данном исследовании как макроинтенция, или, пользуясь театральной терминологией, сверхзадача (Станиславский 1957:278)¹⁵. Задачей стратегии является эффективное использование наличных ресурсов для достижения основной цели (стратегия как способ действий становится особо необходимой в ситуации, когда для прямого достижения основной цели недостаточно наличных ресурсов). С точки зрения когнитивной лингвистики, стратегия – это «план комплексного речевого воздействия, которое осуществляет говорящий для “обработки” партнера. Это своего рода “насилие” над адресатом, направленное на изменение его модели мира, на трансформацию его концептуального сознания» (Иссерс 2008:103).

Тактика в свою очередь является инструментом реализации стратегии и подчинена основной цели стратегии. Таким образом, для осуществления определенной стратегии необходимо совершить ряд шагов, или тактик. Каждый из этих шагов в иерархии К.Ф. Седова называется внутрижанровой тактикой, или субжанром, т.е. минимальной единицей типологии речевых жанров, равной одному

¹⁵ Сверхзадача – термин, введенный К.С. Станиславским для обозначения той главной цели, ради которой создается пьеса, актерский образ или ставится спектакль. Термин получил широкое распространение в театральной практике и со временем приобрел иносказательное значение: высшая цель, которую необходимо достичь.

речевому акту. В конкретном внутржанровом взаимодействии они чаще всего выступают в виде тактики, основное предназначение которой – менять сюжетные повороты в развитии интеракции (Седов 2007:14-15). Таким образом, один речевой акт приравнивается к одному коммуникативному ходу. Одна реплика как текст, который произносит персонаж в ходе диалога в ответ на вопрос или дискурс иного характера, может охватывать как один речевой акт, так и несколько. Реплика как театральный термин необычайно близка тональности данного исследования, поскольку она «имеет смысл только в сцеплении предшествующей и последующей реплик. Минимальное единство смысла и положения образуется парами: реплика/контрреплика, слово/контрслово, действие/реакция. Зритель не следит за нитью слитного и монологического текста: он интерпретирует каждую реплику в изменяющемся контексте высказываний. Структурирование совокупности реплик дает указание относительно ритма пьесы и равнодействующей силы конфликтующих сторон» (Пави 1991:287).

Однако в контексте конфликтной коммуникации и ее непосредственной реализации в рамках жанра ссоры говорить о предварительном когнитивном планировании и четкой коммуникативной задаче можно лишь условно, поскольку большинство конфликтов возникают незапланированно, *impromptu*, а участники конфликта, обуреваемые эмоциями и страстями, нередко теряют способность четко мыслить, кроме того, достаточно сложно предугадать сценарий развития ссоры, поскольку эмоциональная сфера и логика – «две вещи несовместные».

1.9.3. Речевые акты

Как уже отмечалось выше, иллокутивно-целевой параметр представляется в данном исследовании наиболее релевантным при описании речевого жанра ссоры. Именно поэтому аппарат теории речевых актов Дж. Серля и Дж. Остина наряду с положениями генетически близкой ей теории М.М. Бахтина актуален для данного исследования – «само бахтинское “высказывание”, определяемое триединством “тема-стиль-композиция” нередко просто отождествляется с “речевым актом”» (Дементьев 2010:124). Как отмечает М.Н. Кожина, «главная, принципиальная общность взглядов указанных авторов ... – речеведческий ... аспект теории языка, стремление выйти за рамки абстрактной системы (структуры, строя) языка в живую практику его употребления, использования в

процессе речевого общения» (Кожина 1999). Общим в теории речевых актов и теории речевых жанров являются исходные позиции и определение изучаемой единицы как речевой, как единицы речевого общения; общим у них является и динамический аспект: речевой акт и речевой жанр как единицы процесса языкового общения и речевой деятельности, как звенья (элементы) в динамике речи, в процессе построения текста, дискурса; слово как действие и деятельность общения; отсюда общим у них является и принцип этой единицы – непременно в контексте экстралингвистических факторов (Кожина 1999).

Вслед за Дж. Серлем мы полагаем, что речевой акт заключается в произнесении говорящим высказывания, адресованного слушающему в определенной обстановке с конкретной целью (Серль 1986). А вслед за Дж. Остином – будем рассматривать речевой акт как трехуровневое образование, а именно – речевой акт в отношении к используемым в его ходе языковым средствам – как локутивный акт, в отношении к манифестируемым целям и условиям его осуществления – как иллокутивный акт, в отношении к своим результатам – как перлокутивный акт (Остин 1986). Учитывая диалогическую природу исследуемых текстов, актуальным также представляется определение М.Н. Кожиной: «Речевой акт – это (действие) отдельная реплика в диалоге, наделенная определенной иллокутивной силой и вызывающая, предполагающая определенный перлокутивный эффект. Это может быть и диалог – в смысле единства двух реплик собеседников (адресата и адресанта)» (Кожина 1999).

Таким образом, речевой акт в диссертации классически понимается как целенаправленное речевое действие, характеризующееся интенциональностью и конвенциональностью. Стоит отметить тот факт, что при характеристике речевого акта на первый план все же выступает воздействие на адресата, в то время как бахтинское высказывание, «обусловленное сменой речевых субъектов, с самого начала строится с учетом ответных реакций» (Кожина: 1999).

Речевой жанр в диссертации понимается как коммуникативный акт, представляющий собой совокупность высказываний; его границы определяются прекращением общения. Высказывание в свою очередь может быть тождественно как одному речевому акту, так и нескольким. Оно является частью минимального структурного элемента коммуникативного акта, состоящего из реплики-стимула и реплики-реакции. Коммуникативный акт есть

цепочка речевых актов с достаточно определенными иллокуциями интерактантов.

Любопытным в контексте определения коммуникативного акта нам представляется предложение Л.С. Гуревич ввести понятие *интерлокуции* как составной части процесса коммуникации. Под интерлокуцией автор понимает иллокуцию с включенным прогнозом перлокутивного эффекта, заставляющего адресанта выбрать из множества возможных вариантов именно те, которые смогут произвести на адресата желаемый эффект. С учетом интерлокуции автор определяет коммуникативный акт следующим образом: «Коммуникативный акт – это сложное как в языковом, так и в психологическом плане, образование, в котором задействованы интерлокутивные силы, где реплика-стимул и реплика-реакция актуализируют содержательную, конструктивную и/или ситуативную общность, и где прагматическая составляющая является доминантой построения диалогического единства» (Гуревич 2007). Приведенное выше определение представляется нам релевантным для данного исследования. Оно в определенной степени детализирует описываемый метод.

I.10. Предмет исследования

I.10.1. Характеристика предмета исследования

Предметом данного исследования являются конфликтные эпизоды, идентифицированные на материале современных русских и английских пьес, написанных в период с конца 90-х годов до 2018 года.

Выбор материала обусловлен тем, что в текстах драмы мы имеем непосредственный диалог, близость которого к реальному диалогу, рассчитанному «на слуховое восприятие, всегда строится по законам устной речи, с учетом интонационных, орфоэпических и фонетических особенностей языка. Однако главная видовая особенность драматического диалога, выделяющая его среди диалогов других видов искусства (эпоса, лирики), заключается в обязательной действенности, что обусловлено эстетической природой драмы. Герои драматического произведения не просто обмениваются информацией, но активно воздействуют друг на друга, пытаясь изменить точку зрения оппонента, заставить его совершить тот или иной поступок, пересмотреть свою жизненную позицию и т.п.» (Кругосвет https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/DIALOG_

DRAMATICHESKI.html). Если в классических трагедиях и драмах доминировал монолог, то в современном театре (за исключением монопьес) преобладающее место принадлежит диалогу. Таким образом, современная пьеса адекватно отражает реальную коммуникацию, в том числе и конфликтную.

I.10.2. Методика составления выборки исследования

Общий корпус составляют 30 конфликтных эпизодов; английский корпус – 15 конфликтных эпизодов и русский корпус – 15 конфликтных эпизодов. Авторы анализируемых русских пьес – Иван Вырыпаев (род. в 1973), братья Пресняковы (Олег Пресняков (род. в 1969), Владимир Пресняков (род. в 1974)) и Алексей Житковский (род. в 1982) – представители *новой драмы*; авторы английских пьес – Дэвид Элдридж (David Eldridge) (род. в 1973 г.) и Филипп Ридли (Philip Ridley) (род. в 1964) – представители театрального течения *In-yer-face theatre*. Становление авторов в качестве драматургов, сценаристов, режиссеров и значимых культурных фигур совпало с зарождением и становлением театральных течений *новая драма* и *In-yer-face* в России и Англии. Корпусы конфликтных эпизодов на обоих языках приблизительно равны по объему и находятся в одном временном срезе, кроме того, драматурги и автор исследования – практически ровесники, что является благоприятным условием для того, чтобы «вечностью дышать в одно дыханье». Помимо этого, ценность современной драмы заключается в том, что в драматическом тексте, как и в любом тексте, «как в капле воды отражается вся национальная и человеческая культура» (Дементьев 2010:80), что является крайне важным аргументом, учитывая тот факт, что исследование проводится в русле кросс-культурной прагматики и жанроведения.

Для сбора материала был применен метод выборки с установками на качественный характер методологического исследования, позволивший охватить все многообразие участников конфликтных эпизодов и гетерогенность тактик и стратегий, применяемых ими в ходе ссоры.

I.10.3. Объем исследованных текстов

Английский драматургический корпус составили десять пьес Дэвида Элдриджа: “Serving it up” (1996), “A Week with Tony” (1996), “Summer Begins” (1997), “Under the Blue Sky” (2000), “M.A.D.” (2004), “Incomplete and Random Acts of Kindness” (2005), “A Thousand Stars Explode in the Sky” (2010), “The Knot of the Heart” (2011), “In Basildon” (2012), “Beginning” (2018) и пять пьес Филиппа Ридли: “The Fastest Clock in the Universe” (1992), “Moonfleece” (2004), “Leaves of Glass” (2007), “Pirahnia Heights” (2008), “Tender Naphalm” (2011) общим объемом 450 страниц печатного текста и 170.000 слов в электронном варианте.

Русский драматургический корпус составили десять пьес Ивана Вырыпаева: «Город, где я» (2000), «Валентинов день» (2001), «Dreamworks» (2011), «Пьяные» (2012). «Осы, которые кусают нас даже в сентябре» (2012), «УФО» (2012), «Невыносимо долгие объятия» (2014), «Чему я научился у змеи» (2014), «Солнечная линия» (2015), «Иранская конференция» (2018), десять пьес братьев Пресняковых: «Половое покрытие» (2000), «Приход тела» (2000), «Выключите свет» (2001), «Кастинг» (2001), «Кое-что о технологии проживания жизни», «Еду я по выбоине, из выбоины не выеду я» (2001), «Терроризм» (2002), «Сказка о коньке-горбунке» (2003), «Плохие постельные сцены» (2004), «Хунгарикум» (2009), и семь пьес Алексея Житковского: «Мизантроп» (2014), «Маленький тиран» (2015), «Посадить дерево» (2015), «Мамба и Мумба» (2016), «Мама - шар» (2016), «Лета. doc» (2016), «Горка» (2018) общим объемом 280.000 слов в электронном варианте.

I.10.4. Адекватность материала целям работы

Выбор драматических текстов в качестве материала исследования был мотивирован несколькими факторами. Во-первых – неоспоримой значимостью театра In-уег-face и «новой драмы» как социокультурных феноменов.

Зарождение театра In-уег-face принято связывать с постановкой пьесы Сары Кейн «Подорванные» в театре Роял Корт (Royal Court) в январе 1995 года. In-уег-face в переводе с английского означает «агрессивный, настроенный на конфронтацию, провокационный»; термин был заимствован из американской спортивной журналистики и подразумевает вторжение в чье-либо

пространство и неизбежность того, что происходящее наблюдается в непосредственной близости. In-yer-face театр перемещает зрителя из плоскости наблюдателя в плоскость со-переживающего, «он берет зрителя за шварник и трясет его до тех пор, пока тот не поймет, о чем идет речь» (Sierz 2000:4). Театр In-yer-face принуждает зрителя сталкиваться с мыслями и чувствами, которых мы обычно склонны избегать, потому что они слишком болезненны, остры и страшны; они напоминают нам о самых ужасных человеческих проявлениях, о границах самоконтроля. Причину подобной открытости и провокационности театра In-yer-face Алекс Сиерц склонен в определенной степени связывать с отменой цензуры в 1968 году, что сделало театр более свободным культурным пространством по сравнению с телевидением и кино (Sierz 2000:6-7).

«Живая речь», избыточная обценной лексикой, взлом табу, запретные темы, гипернатурализм и общий депрессивно-мрачный тон в определенной степени присущи как театру In-yer-face, так и «новой драме». Однако условия и причины, породившие эти два социокультурных феномена, носят культурно и исторически специфический характер. Так, например, «“новая драма” несомненно представляет собой наиболее отчетливую реакцию на тот кризис идентичности, которым оказалась отмечена вся постсоветская эпоха», она выразила потребность в новом театральном языке, стимулировала обновление театральной эстетики (Липовецкий и Боймерс 2012:14). И, если, оглядываясь на «рассерженных молодых людей» 1960-х и Джона Осборна, а также театр абсурда, театр In-yer-face возродил традицию британского социального театра, где насилие выносится на сцену с тем, чтобы «взорвать эстетику театрального развлечения и бегства от действительности», в случае с «новой драмой» сложно говорить о какой-либо актуальной социальной традиции (Липовецкий и Боймерс 2012:17). Некоторые критики склонны рассматривать гипернатурализм «новой драмы» как возвращение к позднесоветской «чернухе» перестроечного периода, однако, как отмечают М. Липовецкий и Б. Боймерс, в «новой драме» полностью отсутствует моральный пафос, столь важный для перестроечной поры», и предшественником русской гипернатуралистической «новой драмы» стоило бы считать Людмилу Петрушевскую, у которой большинство «новых драматургов» и позаимствовали бытовой абсурдизм и трансгрессию (языковой и поведенческой) нормы (Липовецкий и Боймерс 2012:19-21).

В «новой драме» воплощается поиск трансцендентальных смыслов и создание заново сакральных смыслов в постсоветской

культуре через стремление авторов превратить пьесу в сценарий ритуала, ибо «наиболее значимые тексты “новой драмы” не изображают и не отражают жизнь, а создают (или стремятся создать) магическое и/ритуальное пространство перформативного проживания особого рода коммуникации с аудиторией, ... а гипернатуралистические черты лишь маркируют разворачивающиеся на сцене события как *саму жизнь*, возникающую на сцене по логике ритуального перформанса» (Липовецкий и Боймерс 2012:27).

Функция ритуала, по мнению К. Лоренца, заключается в отводе агрессии в безопасное русло, и нет сомнения в том, что все человеческое искусство первоначально развивалось на службе ритуала (2016:163-165). В своем стремлении совершить ритуальный акт, авторы «новой драмы» нередко прибегают к уже знакомым зрителю сюжетам, и таким образом воспроизводят уже существующую реальность, совершая «ритмическое повторение некоторого движения, характерного для многих ритуалов». Таким образом, избыточная агрессия, характеризующая современное общество, облекается в форму ритуала и переносится в достаточно безопасное театральное пространство.

Во-вторых, конфликт является неотъемлемой частью театрального универсума. Он пронизывает саму драматургическую ткань, ибо он «проистекает из столкновения антагонистических сил драмы» (Пави 1996:16). На пути достижения своей «сверхзадачи» персонажи неизбежно превращаются в «людей конфликтующих» по нравственным, политическим, любовным, мировоззренческим, метафизическим причинам. Несмотря на то, что не все современные пьесы следуют классическим канонам построения конфликта и зачастую лишены внешнего действия и линейного нарратива, драматургический материал, воплощающий конкретную практику диалогизирующих персонажей с присущей натуралистическому театру резкостью, эллиптичностью, недосказанностью, спонтанностью, максимально приближает ее к естественно возникающей коммуникации, в чем и заключается ценность драмы в качестве материала исследования.

В-третьих, диалогическое общение, составляющее основу первичных речевых жанров, часто рассматривается как наиболее показательная форма вторичного жанра драмы – «в случае диалога достигается наиболее сильный эффект реальности, поскольку зритель воспринимает происходящее как привычную форму общения между людьми» (Пави 1991:75). М. Шорт, однако, отмечает некоторые

отличия драматургического материала от разговорного диалога (conversation): во-первых, драма написана, чтобы быть проговоренной – “dramatic text is written to be spoken” (Short 1996:174), и в силу этого обстоятельства ей не присущи определенные черты, характеризующие коммуникацию, возникающую *impromptu*. Протяженность каждой «партии» определена автором, очередность в разговоре зафиксирована, у диалогизирующих исполнителей нет необходимости применять техники передачи и перераспределения инициативы, отсутствует одновременное включение в диалог и паузы, возникающие при спонтанной интеракции. Однако тот факт, что в драме человеческая интеракция лишь «разыгрывается», не умаляет достоинств драматической ткани в качестве материала данного исследования. Следует отметить тот факт, что «новая драма» необычайно преуспела в создании иллюзии документальности. Во-вторых, по мнению М. Шорта, драме, в отличие от поэзии, присуща по меньшей мере двухуровневая организация дискурса – уровень автор – аудитория/читатель и уровень персонаж – персонаж: “The prototypical discourse structure of poetry has just one discourse level, where authors apparently address readers directly. Prototypical drama is more complex discursively, having at least two levels of discourse, the author- audience/reader level and the character-character level” (Short 1996:169). Идеи М. Шорта созвучны бахтинским идеям относительно того, что произведение вступает в диалог с другими произведениями, связанными с ним в процессе речевого общения данной культурной сферы, являясь тем самым высказыванием драматурга как субъекта речи и выражая при этом его мировоззрение (Бахтин 1996). В случае с «новой драмой» – это стремление сформировать утерянную идентичность, которое вылилось в особую перформативную коммуникацию между сценой и залом, своеобразный перформативный поиск сакрального, при котором разрушается сама идея мимесиса и отменяется принцип подражания: означающее здесь выступает как означаемое, сцена равняется метафизическому ядру жизни (Деррида 2000:372).

Глава II. КОНСТИТУТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ ЖАНРА ССОРЫ, ВЫЯВЛЕННЫЕ НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ДРАМЫ

На основе драматургического материала на английском языке нам удалось выявить 15 конфликтных ситуаций, или ссор, из которых самый короткий эпизод состоит из 9 реплик, а самый длинный – из 68, и определить репертуар конфликтных стратегий и тактик представителей англо-саксонской культуры. Следует отметить тот факт, что все конфликты переросли из так называемой *латентной*, или *предконфликтной*, стадии, для которой характерен рост напряженности в отношениях между потенциальными субъектами конфликта, вызванный определенными противоречиями. Эти противоречия осознаются потенциальными сторонами конфликта как несовместимые противоположности интересов, целей, ценностей и т.д. Трансформация латентного конфликта в конфликт реальный обычно бывает вызвана *инцидентом* – формальным поводом для начала непосредственного столкновения. Так, например, очень часто в пьесах Дэвида Эддриджа инцидент является результатом естественного хода событий – как, например, предсмертное состояние одного из родственников, вынуждающее давно не общающихся и рассорившихся когда-то членов семьи оказаться в одном пространстве (“In Basildon”, “A Thousand Stars Explode in the Sky”).

Все выявленные ссоры были проанализированы с точки зрения: 1) прямых участников – субъектов, или Адресанта и Адресата, и косвенных участников, или невольно вовлеченных в конфликт свидетелей; 2) момента зарождения; 3) предмета конфликта; 4) ресурсов – средств и методов ведения борьбы, т.е. конфликтных стратегий и тактик, находящихся в распоряжении Адресанта; 5) ресурсов – средств и методов ведения борьбы, т.е. конфликтных стратегий и тактик, находящихся в распоряжении Адресата; 6) параметра языкового воплощения, т.е. спектра прагмалингвистических ресурсов; 7) корреляции между применением тактик и стратегий и соблюдением культурных ценностей.

II.1. Анализ конфликтных эпизодов, выявленных на материале современной английской драмы

Анализ приведенных ниже конфликтных эпизодов, или ссор, в полной мере отражает все многообразие и гетерогенность применяемых Адресатом и Адресантом конфликтных стратегий и тактик.

II.1.1. Конфликтный эпизод 1

В приведенном ниже конфликте в качестве конфликтующих сторон вовлечены субъекты Адресат (Тони) и Адресант (Роджер). Спор, возникший между приятелями и являющийся конфликтом мнений относительно размера денежных средств, которые разумно было бы потратить на свадьбу дочери, постепенно переходит из «внелицевой» сферы в сферу, где *лица* спорящих начинают подвергаться взаимным атакам.

Реплика (2) знаменует начало ссоры. В качестве инициатора и Адресанта выступает Роджер. В (1) Тони, делясь своими переживаниями по поводу того, что он финансово несостоятелен и не может организовать достойную свадьбу своей дочери, создает атмосферу, опасную для своего собственного *позитивного лица*. Тем самым он нарушает *Максиму Невыражения Чувств*. И Роджер, воспользовавшись уязвимостью *лица* Тони, нарушает *Максиму Сочувствия*, так как в английской культуре вежливым считается показать собеседнику, что ты разделяешь его чувства: “It is polite to show others that you share their feelings: feeling sad when they have suffered misfortune, and feeling joyful when they have cause for rejoicing” (Leech 2014:97). Помимо *Максимы Сочувствия*, Роджером нарушается и *Максима Согласия*, при этом *ненапрямую (off record)* атакуется *позитивное лицо* Тони. Вопрос Роджера “How much do you think people spend on weddings?” содержит то, что Дж. Личем называется стратегией намека – *hinting strategy* (Leech 1983:97-99). В (3) Тони применяет ту же стратегию намека и *ненапрямую (off record)* атакует *позитивное лицо* Роджера, совершая акт упрека в недолжном выполнении Роджером социальной роли приятеля, товарища, который, как предполагается, должен был бы выказывать эмоциональную поддержку. В (4) Роджер снова нарушает *Максиму Согласия* и *ненапрямую*, якобы, оправдываясь, атакует *позитивное лицо* Тони, совершая акт критики и намекая, что тот ведет себя не совсем разумно. При этом Роджер

демонстрирует свое мыслительное превосходство и нарушает *Максиму Скромности*:

(1) **TONY:** I didn't build myself up so at the end of it all I can't even pay for my daughter ... For my only daughter to have a wedding on the cheap ...

(2) **ROGER:** But she's not going to get a wedding on the cheap for that sort of money! How much do you think people spend on weddings?

(3) **TONY:** I don't care – you're supposed to be my mate ...

(4) **ROGER:** I am – which is why I'm trying to get some sense into you.

Pause. People like us – we all did all right a few years back ...

Осознав тот факт, что Роджер останется при своем мнении, Тони желает прекратить интеракцию. Он пытается сделать это несколько раз в (7), (9), (11), атакуя *негативное лицо* Роджера напрямую (*on record*) и нарушая *Максиму Такта*, прерывая собеседника. Тони совершает постепенный переход от нейтральной лексики “leave off” («да, ну хватит»), к лексике разговорно-обиходного стиля – “shut up” («заткнись») и в (17) завершает сленговым выражением “piss off” («отвали»). Употребление эксплицитного императива наряду с вышеупомянутыми лексемами, как и последовательность их употребления, коррелируют с растущим раздражением Тони. В (13) он атакует *негативное лицо*, требуя прекратить разговор, но делает это со смягчением (*with redress*) через употребление конвенционально вежливой формы просьбы. Однако его нацеленность на не-кооперацию выражается через употребление вульгаризма “socialist bollocks” («социалистическая хрень»). При этом Тони нарушает *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения* и высказывается по поводу политических взглядов Роджера, что, в свою очередь, не могло не вызвать ответную реакцию Роджера:

(5) **TONY:** What do you mean, people like us?

(6) **ROGER:** We had careers, we all made a few quid. I've got daughters – don't you think I'd like to give them forty grand weddings?

(7) **TONY:** Leave off, Roger ...

(8) **ROGER:** You had a taste of the good life. You've had a taste of class ...

(9) **TONY:** Shut up ...

(10) **ROGER:** Nothing like a good English wedding for class snobbery ...

(11) **TONY:** Shut up, will you ...

(12) **ROGER:** Join the bloody Tory party and you think ...

(13) **TONY:** Why don't you just give your socialist bollocks a rest! *Pause.* I don't need this ...

(14) **ROGER:** Have you ever asked me?

(15) TONY: What?

(16) ROGER: About my politics?

(17) TONY: Piss off ...

Персонажи перебивают друг друга, что свидетельствует об эмоциональном накале. В (14), (18) Рождер совершает акт упрёка, а в (20), (22), (24), (26), (28) – акт обвинения Тони в безразличии, в том, что мнение, которое он составил, предвзято, атакует при этом его *позитивное лицо*, нарушает *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*. В (30) Роджер выступает в качестве инвектора, он многократно использует эксплетив “fucking”, употребляет пейоратив “self-made idiot” («идиот, сделавший себя сам»), совершая при этом акт критики, в (30) и (32) Роджер совершает акт обвинения Тони в том, что произошло в стране и в его жизни, при этом угрожая его *позитивному лицу*:

(18) ROGER: Have you ever asked me if I'm a socialist?

(19) TONY: What are you getting at?

(20) ROGER: You've never actually asked me ...

(21) TONY: Well, what are you then?

(22) ROGER: You've never asked me about what I used to do ...

(23) TONY: Well, what then?

(24) ROGER: You've never asked me what I used to do, about my wife and my kids. In fact you've never actually asked me if I'm married.

(25) TONY: So?

(26) ROGER: You've always assumed, or just ignored me, wrapped up in your own fucking arrogant world ...

(27) TONY: What is this here!

(28) ROGER: And you treat what I say with such indifference ...

(29) TONY: Roger!

(30) ROGER: Like I'm a second-class citizen, you label me a 'socialist' – attach it like it's a fucking dirty word! I've been a Tory voter all my life, I went to Oxford University, I was a civil servant, I used to have a big house – but that wouldn't make a difference to your sneering inflated fucking arrogance even if you knew it. They used to say don't ask a public schoolboy about his education because he'll bore your pants off. Now, it's better not to ask a self-made idiot from the last ten years how he made and lost his first fortune because he'll tell you blow by blow how he crawled up out of the gutter, trampled over everyone he ever knew to make a fast buck and get the Merc, only to blow it all – and expect me! – expect me to feel sorry for him!

It's people like you that have torn this country apart, with your fucking arrogance, your gutter newspapers, and your fucking obsession with everything you envied from your stupid slums!

(31) TONY: How dare you!

(32) ROGER: People like you have torn my life apart! – And you expect me to feel sorry because you can't have a wedding for forty thousand pounds!

How dare you!

Long pause. They are both shocked by the ferocity of Roger's anger.

People like me –

(33) TONY: Leave it!

(D. Eldridge “A Week with Tony”)

В приведенном выше эпизоде происходит смена объекта ссоры – от решения бытового вопроса, связанного с организацией свадьбы, к обсуждению отношений между персонажами и их политических взглядов, что свидетельствует о расширении предметного аспекта в приведенной выше ссоре. Происходит экскурс в прошлое, расширяется темпоральный аспект, т.е. в тему разговора вовлекаются события прошлого. Стратегию Адресанта, Роджера, можно определить как желание четко обозначить свою позицию не только относительно вопроса организации свадьбы, но и относительно отношений персонажей, политических взглядов и ситуации в стране. Стратегию Адресата – как стремление получить поддержку, а впоследствии – как нежелание вести диалог на спорную, по его мнению, тему. Следует также отметить, что по мере усиления эмоционального накала интерактанты переходят от актов, совершаемых ненапрямую (*off record*), к актам, совершаемым напрямую (*on record*).

Учитывая тот факт, что общение внутри жанра ссоры сопряжено с негативными эмоциями, выражение которых является следствием фрустрации, возникающей из-за невозможности достижения личных целей, значимость эксплетивов, табуированной лексики и ругательств в контексте данного исследования неоспорима. Поэтому более пристальное их рассмотрение представляется нам целесообразным и необходимым.

Несмотря на то, что эксплетивы достаточно широко и плодотворно исследовались в западной лингвистике (Jay 1990,

Stenström 1991, McEnery and Xiao 2003, 2004, McEnery 2005, Allan and Burrige 2006, Goddard 2015), все же исследующие их лингвисты не единодушны во мнении, что следует называть эксплетивами.

В. Клерк, например, называет эксплетивами слова, относящиеся к «сексу» и «экскреции» (Klerk 1991), Т. Джей употребляет термин “cursing” (ругань/проклятия) в отношении брани, ругательств, табуированной лексики, скатологизмов, божбы, обзывательств, вербальной агрессии, непристойностей, инвектив, сленга, вульгаризмов (Jay 1999:6). Как отмечает А. Стенстром, эксплетивы реализуются через употребление табуированной лексики из области религии, секса и человеческого тела, используются в переносном смысле и выражают эмоции и отношение говорящего (искренние или наигранные) (Stenström 1991 in Aijmer and Altenberg). Б. Мэрфи подчеркивает, что уникальность бранных слов (curse words) заключается в том, что они делают речь эмоционально интенсивной, что неподвластно нетабуированной лексике, а также передают информацию о чувствах и эмоциональных состояниях: “they are unique because they provide an emotional intensity to speech that noncurse words cannot achieve” (Murphy 2010:164). Согласно К. Годарду, ругань находится на пересечении ряда дисциплин: “Swearing stands at the crossroads of multiple fields of study: pragmatics, including interactional pragmatics and impoliteness studies, sociolinguistics, social history; descriptive linguistics, psycholinguistics, and the philosophy of language” (Goddard 2015). Любопытным является факт, отмеченный Л. Магнусом относительно того, что слово «табу» берет свое начало в тонганском языке, в котором оно использовалось для обозначения священных мест, предназначенных для богов, королей, священников. Слово было позаимствовано Капитаном Джеймсом Куком и появилось в его книге «Путешествие в Тихий океан» в 1777 году. Вне зависимости от его первоначального значения, вскоре в английском языке оно стало обозначать что-то, что находится под запретом (Magnus 2011:5). Как отмечает Хьюз, сейчас этот термин используется для обозначения любого социально дерзкого поступка, совершения которого следовало бы избегать (“any social discretion that ought to be avoided”), и который приобрел значение «оскорбительный» (“offensive”) или «ужасно невежливый» (“grossly impolite”) (Hughes 2006:462-463).

Использование табуированной лексики, брань, божба есть не что иное, как использование в обиходной мирской речи сакральных понятий, злоупотребление божественным – взлом табу: “swearing shows

a curious convergence of the high and the low, the sacred and the profane. In its early stages swearing was related to the spell, the charm and the curse, forms seeking to invoke a higher power to change the world or support the truthfulness of a claim” (Hughes 1991:4). Схожее определение брани мы находим и в русском языке: «Брань – злоупотребление божественным, так как священное слово используется на “бытовом” уровне в сугубо личных, “корыстных” целях, причем не в отведенное ритуальным актом время на упоминание священного имени» (Кусов 2004:74).

Обычно все эти термины мыслятся как взаимозаменяемые. Любопытным в этой связи кажется наблюдение К. Годарда, предлагающего разграничить “swear words” и “curse words”, которые, по мнению ученого, связывает лишь компонент «инвективность», или «оскорбление»: “Both *swear words* and *curse words*, however, share the following component, which indicates ‘offensiveness’: ‘many people feel something bad when they hear words of this kind’ ”. На Естественном Семантическом Метаязыке разницу ситуаций, в которых употребляются эти два, казалось бы, взаимозаменяемые слова, можно выразить следующим образом: “For *swear words*, the situation is that someone ‘feels something bad in one moment’, while with *curse words*, the situation is that someone ‘feels something bad towards someone else’. In other words, *swear words* are thought of primarily in terms of ‘venting’ a speaker’s immediate bad feelings, while *curse words* are thought of as being used ‘against’ someone else” (Goddard 2015).

Норвежский ученый А. Стенстром предлагает разделить английские эксплетивы на три категории – *Секс*, *Тело* и *Религию*, в свою очередь распадающуюся на *Небеса* и *Ад* (Stenström in Aijmer and Altenberg 1991). Примечательно, что “bloody”, некогда означавшее “By our Lady!”, или “The Virgin Mary”, мигрировало из категории *Небеса* в категорию *Ад* и больше не воспринимается носителями современного английского языка как богохульство (Murphy 2011:168). С точки зрения функции, которую они выполняют в речи, А. Стенстром делит эксплетивы на *интеракционные* (в том случае, если они сигнализируют и передают реакцию адресата на сообщение или употребляются как подбадривающие сигналы – “go-on signals”) и *неинтеракционные* (в случае, когда они используются как эмоциональные интенсификаторы, маркеры выразительности) (Stenström in Aijmer and Altenberg 1991), как, например, в репликах (13), (17), (30) в приведенном выше конфликтном эпизоде 1.

Употребление табуированной лексики, по мнению Б. Мерфи, освобождает от негативной энергии, вызванной злостью, конфузом или удивлением: “In terms of functional definition, taboo words are seen to serve an over-ridingly emotive or expressive function, being used most often to get rid of nervous energy when under stress, esp. when one is angry or frustrated or surprised” (Murphy 2010:168). Помимо экспрессивно-эмоциональной нагрузки, которую несет обценная лексика, нельзя оставить без внимания ее конфликтогенный потенциал. Одной из трех целей (targets), которые может преследовать бранная лексика, определенных Х. Матео и Ф. Юсом, наряду с ориентированностью на похвалу – “praise-centered” и ориентированностью на интеракцию – “interaction-centered”, является ориентированность на нанесение обиды – “offence-centered” (Mateo and Yus 2000: 97-130).

II.1.2. Конфликтный эпизод 2

В приведенном ниже конфликтном эпизоде ссорятся два брата, Стивен (Steven) и Барри (Barry). В качестве Адресанта и инициатора ссоры выступает Стивен. Узнав, что брат заезжал к нему и виделся с его женой, Дебби, он начинает задавать настойчивые вопросы в (1), (9), (15), (17), (21), тем самым осуществляя контроль над темой и многократно возвращаясь к одному и тому же вопросу, пытаясь выяснить, в котором часу Барри посетил их дом. Барри в свою очередь атакует *позитивное лицо* Стивена, так как он, будучи погруженным в игру с хрустальным шаром, который он прикладывает к колену, не очень внимателен к вопросам Стивена, демонстрирует принципы некооперативного взаимодействия и дает ответы *non sequitur*. Судя по реакции Стивена, он воспринимает поведение брата как пассивную агрессию:

(1) **STEVEN:** When did you speak to her?

(2) **BARRY:** Who?

(3) **STEVEN:** Debbie. She told you my memory was back, you said.

(4) **BARRY:** ... Debbie said you get pissed off when I talk to her.

(5) **STEVEN:** I'm not pissed off.

(6) **BARRY:** Are.

(7) **STEVEN:** Just curious.

(8) **BARRY:** Oh. Curious – Fuck, I can feel the crystal getting really hot.

Slight pause.

(9) **STEVEN:** So ... when did you ...?

(10) **BARRY:** Mmm?

- (11) **STEVEN:** See Debbie.
(12) **BARRY:** When I went round.
(13) **STEVEN:** To the house?
(14) **BARRY:** Yeah.
Slight pause.
(15) **STEVEN:** When?
(16) **BARRY:** Eh?
(17) **STEVEN:** When did you go round?
(18) **BARRY:** To your place?
(19) **STEVEN:** Yes.
(20) **BARRY:** Ooo ... I forget – Bloody hell, can you feel it, brov? Energy!
(21) **STEVEN:** Why did you go round, Barry?

Нежелание Барри дать хоть какой-либо вразумительный ответ на задаваемый Стивеном один и тот же вопрос вызывает раздражение со стороны Стивена. Его раздражение и злость, выражаемые через употребление эксплетива “bloody” в (23) и (25), безусловно, направлены на Адресата, Барри:

- (22) **BARRY:** Round where?
(23) **STEVEN:** To the bloody house.
(24) **BARRY:** Brov, if you get wound up it'll divert the healing flow.
(25) **STEVEN:** I'm not getting bloody wound up. I just want to know why you went round the bloody house.
(26) **BARRY:** Mum couldn't find something. Thought it might be in your cellar. I popped round to have a look.
(27) **STEVEN:** What couldn't she find?
(28) **BARRY:** I forget now.
(29) **STEVEN:** Why didn't Mum ask me to look for whatever it was?
(30) **BARRY:** Said she did.
(31) **STEVEN:** Hasn't.
(32) **BARRY:** Barry Lots of times, she said.
(33) **STEVEN:** No.
(34) **BARRY:** Perhaps it was one of the things you forgot.
(35) **STEVEN:** I remember everything now.
(36) **BARRY:** You do? Everything?
(37) **STEVEN:** Yes!
(38) **BARRY:** There's only one explanation, then.
(39) **STEVEN:** What?
(40) **BARRY:** Mum's a lying, two-faced manipulative cow.

Slight pause.

После того, как Стивен высказывает свои предположения относительно того, что его жену и брата связывает нечто большее, нежели родственные связи, происходит своеобразная эмоциональная «утечка» и создается атмосфера, опасная для его *позитивного лица*. Барри реагирует неконтролируемым смехом, который усиливается и воспринимается Стивеном как угроза *лицу*, поскольку одно из значений, которые может иметь смех – это насмешка, неодобрение, издевка. Он пытается остановить Барри в (48) и (49), используя эксплицитный императив, атакуя *негативное лицо* напрямую (*on record*) и нарушая *Максиму Такта*. В (48) Стивен обвиняет Барри во лжи и в предательстве, атакуя его *позитивное лицо* и нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Максиму Одобрения*:

(41) **STEVEN:** Mum could've phoned Debbie.

(42) **BARRY:** Debbie won't go down the cellar. Not with the rats.

(43) **STEVEN:** We ain't got rats – Okay, okay, enough.

Stands.

(44) **BARRY:** It feels better, don't it?

(45) **STEVEN:** What I don't understand is why ... why she never tells me when she sees you. Why it always slips out accidentally.

(46) **BARRY:** Slips out accidentally'?

(47) **STEVEN:** Are you fucking her, Barry? *Slight pause.* Well?

Barry laughs.

(48) **STEVEN:** Don't laugh. Something ... something's going on. Why'd it take her so long to tell me? About the pregnancy. Eh? She suspected she was pregnant. Not a word. Why wait? What was she waiting for? Debating whether to have it or not? Cos it's not mine. Cos it's yours!

Barry laughs louder.

(49) **STEVEN:** Shut up! Shut up!

Раздражение Стивена выливается в агрессивный поступок по отношению к Барри – он рвет скетчбук с рисунками брата. Впоследствии приносит извинения, чем ставит под угрозу свое *позитивное лицо*. Барри извинения не принимает, тем самым нарушая *Максиму Долга*. Употребление эксплетива “fuck off” несет негативную эмоциональную нагрузку, а также сигнализирует о нежелании Барри вести какой-либо диалог. В (55) Барри совершает ликоугрожающий акт критики и обвинения Стивена в том, что деньги для него являются ключом к решению всех возникающих проблем, при этом чувства и переживания людей им во внимание не принимаются. Барри атакует

позитивное лицо и нарушает *Максимы Невыражения Мнения и Согласия*:

Tears sketchbook.

(50) BARRY: Hey! No! Steve! *Tries to stop him.* Brov! For fuck's sake.

Steven calms.

Pause. I'm ... I'm sorry.

(51) BARRY: Fuck off.

(52) STEVEN: Are they okay?

(53) BARRY: Do they look okay?

(54) STEVEN: I'll pay you for them.

(55) BARRY: That's your fucking answer to everything, ain't it?

(56) STEVEN: What?

(57) BARRY: Money.

Steven's mobile rings.

(58) STEVEN: Steven Hello ... Eh? What? ... To do it properly, five days ... Well, whatever we said ... Tell him Graffiti Blaster's the best fucking ... you get what you ... pay ... pay for ... I can't think now, Jan. I'm sorry. I can't.

Hangs up.

Pause.

(Ph. Ridley “Leaves of Glass”)

В приведенном выше эпизоде происходит расширение не только предметного аспекта, поскольку от обсуждения поведения Адресата Адресант переходит к обсуждению поведения персонажа, отсутствующего в сцене, но и темпорального аспекта, так как Адресант ссылается на события из прошлого.

Постепенно ссора утихает, и братья договариваются о том, что все останется между ними. Стратегию Стивена можно определить как оказание давления на Адресата с целью получения важной для него информации, а стратегию Барри – как уклонение от взаимодействия.

II.1.3. Конфликтный эпизод 3

Взаимные претензии, подозрения в измене и определенное безразличие со стороны мужа, Стивена (Steven), по отношению к своей жене, Дебби (Debbie), создают тот фон, на котором возникает анализируемый ниже конфликт.

Инициатором, или Адресантом, ссоры является Дебби. Разбуженная среди ночи, она замечает, что муж пьян и пролил вино. Ее

раздражение и злость, имплицитные эксплетивами (“what's the fuck”, адъективированным причастием “bloody”), представляют, как и любая другая негативная эмоция, вызванная поведением оппонента, угрозу его *негативному лицу*. В (1) Адресант совершает ликоугрожающий акт обвинения Стива в неаккуратности, нерадивости, нарушая при этом *Максимы Невыражения Мнения и Чувств, Одобрения* и инициируя конфликт. Примечательным является тот факт, что наиболее частотным «сильным» эксплетивом (т.е. относящимся либо к сексу, либо к экскреции) в корпусе носителей английского языка как мужчин, так и женщин, является “fuck” наряду с “shit” и “piss”, отличающихся меньшей частотностью (Murphy 2010:178-202). Этот факт ставит под сомнение утверждение В.М. Мокиенко, основанное на комбинаторике и частотности бранной лексики, относительно того, что английскую культуру следует относить к анально-эскрементальным (Scheiss-культура), а не сексуальным, как русскую (Мокиенко 1994).

Стив задет и начинает контрнаступление. Ряд его высказываний носит горько-саркастический характер. Сниженная лексика, в частности многочисленное повторение эксплетива “fucking” в (9), не несущего информативной нагрузки, сигнализирует о крайнем его раздражении и атаке на *позитивное лицо* Дебби. Помимо выражения негативных эмоций, Стив также нарушает *Максиму Согласия* в (7) и (9) и в (9) реплике крайне резко высказывается об их совместном жилище, сравнивая его с ледяным дворцом, стеклянной теплицей:

(1) **DEBBIE:** Steve? *Slight pause.* What the fuck's going on? *Turns television off.* It's the middle of the bloody night – Oh, no! Look! *Sees red stain on white rug.* What's got into you lately? Everything you bloody touch ... Broke. Smashed. That clock my sister got us. Still don't know how I'm gonna tell her. All those little shiny things inside. All spinning and whirling. Not any more.

Sees Steven pouring drink.

(2) **DEBBIE:** Jesus, you drinking? *Slight pause.* What you drinking for?

(3) **STEVEN:** Why'd we buy the fucking stuff if we weren't gonna drink it?

(4) **DEBBIE:** We bought it cos it goes with the cocktail cabinet.

(5) **STEVEN:** Why'd we buy the fucking cabinet, then?

(6) **DEBBIE:** We liked the way it lights up.

(7) **STEVEN:** *You* liked the way it lights up!

(8) **DEBBIE:** So did you.

(9) **STEVEN:** No. *I never* liked it. Do you know, I don't think I like one fucking thing in this whole fucking house. I don't like the leather sofa and

the glass coffee table and the glass shelves – Why's there so much fucking glass anyway? It's like living in a ... a ... I dunno. Greenhouse! Ice palace.
Pause.

На протяжении диалога Стив критикует Дебби, проявляя эмоциональную агрессию и атакуя ее *позитивное лицо*. Так, в (13) и (15) Стив делает это ненапрямую (*off record*) и, применяя *Принцип Иронии*, он обвиняет ее в расточительстве, отсутствии вкуса, излишней озабоченности материальными ценностями, неумении готовить, нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*:

(10) DEBBIE: This'll stain, you know.

Indicates rug.

(11) STEVEN: Another polar bear skinned in vain.

(12) DEBBIE: It's not polar bear.

(13) STEVEN: Tell you what, I'll drive you to London Zoo one night. You can scale the fence and club a bear over the head. Use one of your five hundred handbags. That gold crocodile-skin monstrosity that cost a fortune. You can fill it with all the jewellery you've been buying over the past two years and – Whack! One dead polar bear.

(14) DEBBIE: You finished?

(15) STEVEN: Or ... or ... you can kill it by feeding it one of your chicken-nugget risottos. Or make it listen to you droning on about your hard-luck fucking childhood and the way you always dreamed of ... what was it again? A house with a swimming pool and barbecues every Sunday and sitting around in the kitchen with girlfriends nibbling cheesecake and sipping Chardonnay.

(16) DEBBIE: Every girl dreams of that.

(17) STEVEN: No they fucking don't!

Обессиленная атаками Стива, Дебби находится в некотором смятении – в (18) и (20) об этом свидетельствуют синтаксически неполные предложения, а признаваясь в том, что ее тревожит, говоря о своих чувствах, Дебби делает свое *позитивное лицо* уязвимым:

(18) DEBBIE: What? Eh? What, Steve? What? What have I fucking done? Why are you – ? The past few months you've been ... My sister said I should say something. Sit you down and have a heart to – Heart! You! That's a laugh in itself ... Home late. Secretive phone calls. Leaving the room and whisper, whisper. Have it out with him, she said. And I should've done.

(19) STEVEN: Why didn't you, then?

(20) DEBBIE: Because I was scared! I didn't want to ... to lose ... I'm eight months pregnant, Steve. *Eight* months.

(21) **STEVEN:** I know.

Slight pause.

(22) **DEBBIE:** Are you seeing Janis?

(23) **STEVEN:** What?

(D. Eldridge “Leaves of Glass”)

В приведенном выше эпизоде объект, вызвавший ссору, расширяется от раздражения Адресанта по поводу конкретного поступка Адресата к обсуждению особенностей его поведения на протяжении определенного времени и его внутреннего состояния. Таким образом, происходит расширение предметного и темпорального аспектов ссоры.

В случае с приведенной выше ссорой между супругами говорить о каком-то конкретном стратегировании со стороны Адресанта, Дебби, крайне сложно. Конфликт, безусловно, вытекает из предконфликтной стадии и напряженных отношений между Адресатом и Адресантом. Тот факт, что Стив смотрит телевизор посреди ночи, является инцидентом, который трансформирует латентный конфликт в реальный. С учетом всех тактик, примененных Дебби, можно сказать, что суть ее стратегии заключается в желании изменить поведение мужа, а с момента, когда Стив перенимает инициативу, – в защите своего *лица*. Муж же, в свою очередь, использует стратегию возвратного нападения через девалоризацию оппонента.

II.1.4. Конфликтный эпизод 4

Ссора разворачивается между Адресантом, или инициатором ссоры, Джеки, и Адресатом, Барри, являющихся супругами. Напряженность ситуации создается неустроенностью пары, отсутствием финансового благополучия, а также тщетными попытками стать родителями. В данном эпизоде отказ мужа вступить в интимную связь и является тем инцидентом, который трансформирует латентный конфликт супружеской пары в реальный.

Анализ конфликтных стратегий и тактик, являющихся ресурсами ссорящихся сторон, представлен ниже. Получив отказ, Джеки чувствует себя уязвленной и обиженной и расценивает реплику Адресата (1), в которой он нарушает *Максиму Щедрости*, как руководство к агрессивным действиям и инициирует ссору. В ряде реплик Джеки нарушает *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*: в (2) Джеки предпринимает попытку атаковать *позитивное лицо* Барри,

намекая на его недалекость и неосведомленность в области психологии, усиливая эффект употреблением лексемы «симбиотичны», значение которой ему неизвестно. Подтверждением служит реплика Барри (3), в которой он пытается выяснить значение сказанного Джеки, а также выражает свое раздражение через употребление эксплетива “fucking”, который, являясь устойчивым экспрессивным штампом, в данном контексте не реализует свою номинативную функцию. В (4) Джеки завершает намеченное и, используя дисфемизм, резко высказывается об умственных способностях Барри. В идиоматическом выражении “You are thick as two short planks”, значение которого – «тупой» (дословно – «тупой, глупый, как два коротких бруска», <https://www.phrases.org.uk/meanings/as-thick-as-two-short-planks.html>) для экспликации отрицательной оценки ума Барри Джеки прибегает к дисфемическому переименованию “planks” на отрицательно заряженную лексему “shit”. В (6), (7) Джеки совершает атаку на *позитивное лицо* Барри, совершая акт упрека. В (8), играя на повышение и хвастаясь своим успехом у других мужчин, Джеки нарушает *Максиму Скромности*. Пользуясь термином К. Лоренца, употребленным ученым в отношении некоторых рыб, когда они, распаленные любовью или духом борьбы, расцвечивают свои наряды, можно сказать, что Джеки старается придать себе «плакатную, или флаговую внешность» (Лоренц 1994:112-116). Самолюбие Барри, безусловно, уязвлено. Используя эксплицитный императив, грубость которого усиливается эксплетивом “fucking”, Барри атакует *негативное лицо* Джеки и нарушает *Максиму Такта*. Понимая, что погорячилась, в (10), (12) Джеки идет на попятный, демонстрирует исключительную уязвимость своего *позитивного лица* и признается в неадекватности своих реакций. Выполняет *лицевую работу* и корректирует свое *лицо*:

(1) **BARRY:** Jackie, we've got Len lying in state in the front bedroom and the vicar and Mum in a prayer vigil. I know you've got the horn but there's a time and a place.

(2) **JACKIE:** Haven't you heard that sex and death are symbiotic to each other.

(3) **BARRY:** Do fucking what?

(4) **JACKIE:** You're thick as shit Barry, you really are.

She laughs. Silence.

(5) **JACKIE:** You're no fun anymore Barry.

Silence.

(6) **JACKIE:** There's a lot of men would love it on a plate like you get it. I never turn you down. Even when I'm on the blob.

Barry *shakes his head*

(7) **JACKIE:** I'm always up for it. And at one time so were you. I don't know what's happened to you Barry.

Silence.

(8) **JACKIE:** And don't think I don't get offers. Men always fancy me. I could go out and get sex like that –

She clicks her fingers.

(9) **BARRY:** Well fucking go and get it then and see what happens.

(10) **JACKIE:** I didn't mean it Barry.

(11) **BARRY:** I know you didn't.

(12) **JACKIE:** I'm stressed.

(13) **BARRY:** Don't be stressed. It doesn't help does it?

(14) **JACKIE:** You never tell me you love me no more Barry.

(D. Eldridge “In Basildon”)

Описанные выше тактики позволяют сделать вывод о том, что стратегия Адресанта была подчинена стремлению получить желаемое; после полученного отказа Адресант пытается задеть самолюбие Адресата через обесценивание его личностных качеств. Стратегию Адресата можно определить как нежелание включаться в интеракцию. В приведенном выше эпизоде нет расширения темпорального или предметного аспектов – разговор сосредоточен на внутрисемейных отношениях.

II.1.5. Конфликтный эпизод 5

В приведенном ниже конфликтном эпизоде ссора происходит между Тони (Tony), Адресатом, и его второй женой Джеки (Jacqui), Адресантом и инициатором конфликта. Реальному конфликту, реализовавшемуся в речевом жанре ссоры, предшествовала латентная фаза. Напряженная атмосфера между супругами создавалась Джеки, которая то и дело отпускала нелестные комментарии в адрес первой семьи Тони. Так, например, она называет его первую жену “bloody Annie” («чертова Анни»), дочь – “bloody spoilt daughter” («чертова избалованная дочь»), “fucking precious daughter” («чертова драгоценная дочь»), свадьбу, к которой готовится вся семья, – “bloody wedding” («хреновая свадьба»), “carnival” («карнавалом»). Использование эксплетивов “bloody” и “fucking” в “fucking precious daughter”, а также слово “carnival”, употребляемое в связи с предстоящей свадьбой и имплицитное некоторую театрализованность происходящего –

безудержное веселье и поглощение пищи, передают негативное отношение Джеки к первой семье Тони. Ее едкие комментарии, безусловно, атакуют *позитивное лицо* Тони и несут в себе конфликтогенный потенциал. Она пытается убедить мужа, чтобы тот честно признался в том, что у него нет средств на организацию свадьбы дочери от первого брака. Однако Тони все еще пытается найти деньги. В (1) и (3) Джеки атакует *позитивное лицо* Тони, применяя *Принцип Иронии*, она нелестно высказывается о его друзьях, делая это ненапрямую (*off record*) и не соблюдая при этом *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*. Неоднократно, в (4) и (6), Тони пытается прекратить неприятный для него разговор. И если в (4) его фраза, в которой употреблен эксплетив “For God's sake” («Боже мой») не создает атмосферу, опасную для *негативного лица* Джеки, и скорее звучит, как просьба, то в (6) эксплицитный императив и эксплетив “fucking” выдают усилившееся раздражение Тони, который нарушает *Максиму Такта* и атакует *негативное лицо* Джеки:

Tony presses a button on the phone and puts it back in his pocket. Pause.

(1) **JACQUI:** Another one of your good mates?

(2) **TONY:** This isn't fair ...

(3) **JACQUI:** Another one who'd really like to help if he could ...

(4) **TONY:** For God's sake, Jacqui!

(5) **JACQUI:** What a shame ...

(6) **TONY:** Don't fucking gloat!

Pause.

Слова “absurd” («абсурдный») в (7) и “fantasy” («фантазии») в (13), употребленные Джеки и характеризующие происходящее, имплицитно некоторую неадекватность поведения Тони, атакуют его *позитивное лицо* и являются нарушением *Максимы Невыражения Мнения* и *Одобрения*. Джеки слишком настойчива – в (7) ее реплика звучит, как приказ, что нарушает *Максиму Такта* и атакует *негативное лицо* Тони, в (9) она снова корректирует поведение Тони. Пытаясь сопротивляться напору, он нарушает *Максиму Согласия* в (8), а его реплика (10), приправленная эксплетивом “fucking”, звучит, как недвусмысленное желание закончить разговор:

(7) **JACQUI:** This is absurd, Tony! You've got to speak to Elizabeth!

(8) **TONY:** No. I'll speak to her when I'm ready ...

(9) **JACQUI:** Well, you're running out of time ...

(10) **TONY:** I'll fucking speak to her when I want!

Pause.

(11) **JACQUI:** Well, this is clear. This is really going to resolve things ...

(12) TONY: What the hell's this about!

(13) JACQUI: What do you think it's about! I wake up this morning and find bills – red bills – bills that are in my name, addressed to my flat, unpaid, and yet you spend all your time, your energy – everything you have, trying to make some ... fantasy happen. How am I supposed to feel? *Pause.* You're making me feel like baggage! I'm not twenty-seven any more. I'm not the woman I was when I met you –.

В помещение входит викарий Хайс, и диалог супругов прерывается ненадолго. Джеки отказывается пройти в другую комнату вместе с Тони и Хайсом, чтобы перекусить, и ссора возобновляется. Будучи раздраженным, Тони сравнивает Джеки со своей первой женой, что вызывает агрессию с ее стороны. Сравнивая Джеки со своей первой женой и намекая на то, что они обладают одинаковыми негативными качествами (*off record*), он нарушает *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*, при этом угрожая ее *позитивному лицу*. В (3), желая присмирить негодующую Джеки, Тони пытается «играть на повышение» и вызвать сочувствие со стороны жены. Однако та остается непреклонна и, совершая акт обвинения и критики, ставит под угрозу *позитивное лицо* мужа, нарушая при этом *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*. Происходит девалоризация оппонента. Тони предстает перед нами несостоятельным, непрофессиональным, не способным достойно выполнять социальные роли мужа и сына:

(14) TONY: You know – you're becoming just like Annie ...

(15) JACQUI: Well, that's fucking rich!

(16) TONY: Everything I do – everything I say, you pick over and want to argue about ... I'm out all day every day of the week, trying to get a living ...

(17) JACQUI: It's not my fault you fucked up the business! Look at you. Just look at yourself for a minute, Tony. Look what you've become – That stupid accent you've put on ... When was the last time you saw your family? – Your mother ...

(18) TONY: But you never liked my family – You stopped me ...

(19) JACQUI: What's happened to you, Tony!

Hayes has stepped back into the room.

(20) HAYES: The sandwiches are just through here. Is everything OK?

Tony nods. Jacqui smiles

(D. Eldridge “A Week with Tony”)

Стратегию, применяемую Джеки, которая выступает в качестве инициатора ссоры, можно определить как желание воздействовать на поведение Адресата и его представление о сложившейся ситуации, а стратегию Адресанта, в свою очередь, как сопротивление чужому волеизъявлению и защиту собственной позиции. В ссоре наблюдается расширение темпорального аспекта через обращение к событиям прошлого и предметного аспекта – Джеки переходит от обсуждения дел, связанных со свадьбой, к обсуждению личностных качеств Тони.

II.1.6. Конфликтный эпизод 6

В приведенном ниже эпизоде ссорится семейная пара, Келли, Адресат, и Эллис, Адресант. Келли, заметив определенное охлаждение со стороны Эллис, вызывает ее на откровение. Именно ее признание в (4) явилось репликой, инициировавшей конфликт между супругами.

Говоря о своих чувствах в (4), Эллис одновременно атакует свое *позитивное лицо* и *позитивное лицо* Келли, при этом нарушает *Максиму Невыражения Чувств*. Открывается нелицеприятная для Келли правда, которая вызывает в нем сильные негативные эмоции:

(1) **KELLY:** I don't know what I'm doing wrong.

(2) **ALICE:** You haven't done anything wrong.

(3) **KELLY:** Then why do you turn away from me?

Pause.

(4) **ALICE:** If you want the truth, I don't love you like that any more.

Kelly turns away, anguished. Long pause.

(5) **ALICE:** What, do you want me to lie?

Kelly looks at her. He is very upset. Pause.

(6) **KELLY:** What are you still doing here with me, then?

Pause.

(7) **ALICE:** Why do you think?

(8) **KELLY:** I don't know, you tell me!

(9) **ALICE:** Because of John! Because of John, why do you think?

She starts to weep.

I do love you.

(10) **KELLY:** That's not what you said, is it, babe?

(11) **ALICE:** I do love you.

(12) **KELLY:** Don't try and turn it round!

(13) **ALICE:** I can't help it.

Alice really cries. Pause.

Эмоциональная «утечка» Келли в (14), которая делает его собственное *позитивное лицо* уязвимым, проявляется в повторе обценизма “fucking”, являющегося дисфемической заменой глагола, обозначающего действия, производимые их сыном, Джоном, с видеомагнитофоном. Признание, метафорически выраженное через представление себя, разрезанного пополам, оборвавшаяся неполная синтаксическая конструкция, недосказанность, возникающая из-за невозможности выразить глубину переживаемых чувств, – свидетельства того, что Келли обладает неправильным *лицом*, что он его потерял. Попросив прощения в (15), Эллис делает свое *позитивное лицо* уязвимым, чем и воспользовался Келли в (16), атакуя ее *позитивное лицо*, совершая акт обвинения и нарушая *Максиму Невыражения Мнения и Чувств, Максиму Долга*. Одновременно происходит и эмоциональная «утечка». Келли говорит о своих чувствах, употребляя метафору «Человеческое тело – твердое физическое тело», а испытываемые переживания лишают это тело целостности – “you’ve cut me in half” («ты разрубила меня пополам»):

Kelly gets up and goes over to the TV. He switches the video on and presses the eject button. It is still stuck. He explodes.

(14) KELLY: He's been fucking about with this video! It's not been in here five minutes and he's been fucking around with it and it's broken! That's it.

John! John!

Kelly storms out.

(15) ALICE: I'm sorry! I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry! I'm so sorry!

Kelly hovers in the kitchen. He comes back in.

(16) KELLY: You've cut me in half. You –

Alice wipes her eye

Эксплетив “pissing”, повторяемый дважды в (17), выдает раздраженность Келли. Он совершает признание в том, что жизнь его тяжела, тем самым делает свое *позитивное лицо* уязвимым. В (21) Келли совершает акт упрека, а в (23) – акт обвинения, атакуя *позитивное лицо* Эллис, нарушая *Максиму Согласия, Невыражения Мнения и Одобрения*:

(17) KELLY: I could have gone. Don't you think I could have pissed off? *A slight pause.* What sort of life do you think I've got? *A slight pause.* I'm up at five o'clock every pissing morning of the week! *A slight pause.* If I'm not back in here by half past seven I get the third degree! There's not a pissing soul I can call a mate. All I've got is a life of misery with you!

- (18) **ALICE:** What sort of a life do you think I've got?
(19) **KELLY:** Go on. Go on!
(20) **ALICE:** Since we had John I've never had a life!
(21) **KELLY:** You could get a job!
(22) **ALICE:** I wanted to work on the stall!
(23) **KELLY:** You've never wanted to work!
(24) **ALICE:** I wanted to be on the stall with you!
(25) **KELLY:** What, so you're on my back twenty-four hours a day, driving me round the twist?

В репликах (26) – (35) супруги обмениваются упреками и обвинениями. Эллис идет в контрнаступление, совершая ликоугрожающий акт обвинения в (28) в том, что он не помог ей получить работу за прилавком, в (30) и (32) – в ненадлежащем поведении с клиентами, нарушая *Максиму Невыражения Мнения*. Келли, в свою очередь, в (29) обвиняет жену в грубом поведении с клиентами и в (33) – в излишней капризности и недовольстве, совершая акт критики, выражая негативные эмоции через употребление эксплетива “fucking”, тем самым ставя оба лица Эллис под угрозу и нарушая *Максиму Одобрения, Невыражения Мнения и Чувств*:

- (26) **ALICE:** As soon as John started school I said to you I didn't want to be at home!
(27) **KELLY:** And what happened?
(28) **ALICE:** You've never given it a go!
(29) **KELLY:** You turn up at ten o'clock, you're offhand with the customers –
(30) **ALICE:** Because you were flirting with them!
(31) **KELLY:** Because I was trying to sell them a pair of shoes, darling, because, I know you might not be the sharpest knife in the drawer, but that is the aim of the operation!
(32) **ALICE:** You were flirting with them! I know how you are!
(33) **KELLY:** All fucking day – nag, nag, nag, moan, moan, moan. It's wet. It's cold. What do you expect, it's fucking December! What, do you think I enjoy putting the stall out at six o'clock in the morning when it's pissing down with rain? It's all right for you to swan down there at half past ten –
(34) **ALICE:** Half past ten now!
(35) **KELLY:** And you slope off at three o'clock!

В (36) Эллис попыталась «сыграть на повышение», говоря о том, что она, в отличие от Келли, хорошая мать, и, нарушая *Максиму*

Скромности, совершая акт упрека Келли в ненадлежащем выполнении социальной роли отца, угрожает его *позитивному лицу*. В (37) Келли отвечает ей тем же, нападает на *позитивное лицо* и совершает акт критики и упрека, пренебрегает *Максимой Невыражения Мнения*, которое заключается в том, что Эллис как мать тоже несостоятельна. Эллис пытается противостоять. В (38), (40), (44) она снова совершает акт обвинения Келли в том, что он не желает своему ребенку лучшего будущего, с чем Келли не согласен, и свое несогласие он выражает, нарушая *Максиму Согласия* в (39), (41), (43) и прилагая усилия к восстановлению своего *лица*. После обвинения в том, что он напуган и завидует собственному сыну, Келли приводит последний аргумент – откровенное и эмоциональное признание в том, что жизнь его не состоялась. Помимо создания атмосферы, опасной для своего собственного *позитивного лица*, Келли атакует *позитивное лицо* Эллис – он совершает акт оскорбления и акт обвинения ее в том, что она причинила ему боль, нарушает максимум *Невыражения Мнения* и *Максиму Невыражения Чувств*, дважды употребляя инвективу “cunt”:

(36) ALICE: I was picking John up from school! Being a good mother! Though you wouldn't know what that means. Trying to bring up a child!

(37) KELLY: That's what you call it, is it? Making him into a fucking mummy's boy?

(38) ALICE: All you want him to do is run wild!

(39) KELLY: I don't want him to run wild!

(40) ALICE: All you want him to do is sit on the stall, just like you!

(41) KELLY: I don't, I don't!

(42) ALICE: You do, Kelly.

(43) KELLY: I do want him to toughen up a bit. What's wrong with being a bit streetwise?

(44) ALICE: You're just frightened and jealous, jealous that he's got something that you haven't and you want to keep him down, bring him down to your level!

(45) KELLY: No I don't, no I fucking don't! *A slight pause*. Don't you think I wish I had an education? Don't you think I wish I went to a good school? That my mum and dad dreamed for me to go to university instead of sending me down the market! I was ten! Ten! Ten, hobnail boots, plimsolls and horrible bastards in Roman Road! Don't you think I wish that, you fucking hard-nosed cunt? *Pause*. You've hurt me. You've really hurt me, cunt”.

Любопытным является тот факт, что, несмотря на то, что жесткость табуирования эксплетивов зависит от культуры, русская и

английская культуры совпадают в отношении наиболее табуированного эксплетива. Так, наименование женских гениталий в обоих языках (*cunt* – в английском и *п...зда* – в русском) считается самым непристойным из эксплетивов (McEneaney 2006:36, Жельвис 2003). Как отмечает В.И. Жельвис, «в сравнении с этим словом бледнеет даже пресловутый русский мат в его узком понимании, довольно прочно занявший позиции даже в современной художественной литературе» (Жельвис 2003). Причину этого совпадения нужно искать в религиозно-мифическом представлении о мироустройстве. Как отмечает Г.В. Кусов, именно Вода, считавшаяся первоэлементом перерождения, и Рыба-прародительница, являвшаяся верховным божеством у язычников в праиндоевропейскую общность, дали львиную долю семасиологических единиц, используемых в настоящий момент в качестве основы современного инвективного (и эксплетивного – помечено нами – Е.К.) словоупотребления ряда индоевропейских языков (Кусов 2004:69). Слово “*cunt*” возводится Х. Росоном к 11 веку, а в конечном счете – к первобытному обозначению «квинтэссенции фемининности», возможно, *kuni*, «жена» или «женщина» в гипотетическом праязыке. Другое его предположение, основанное на данных Heritage Dictionary, – происхождение от индо-европейского корня *ku-*, который в германских языках первоначально означал «пустое пространство», «предмет, охватывающий ч.-л.», «круглый предмет», «комоч, выступ» (Rawson 1989:107 цит. по Жельвис 2003).

После признания Келли, Эллис пытается восстановить свое *лицо* и *лицо* Келли, сообщая благоприятную для него информацию, призванную восстановить коммуникативный баланс. Однако Келли неприступен, он слишком уязвлен и на фразы Эллис реагирует, нарушая *Максиму Такта* и атакуя ее *негативное лицо* в (47), (49), (51). В (52), понимая, что ее попытки тщетны, Эллис выступает с критикой и угрозой в адрес Келли. Он реагирует раздраженно, поскольку ее признание в том, что она его не любит, и отказ вступить в интимную связь, безусловно, задел Келли до глубины души, он фрустрирован, и эта фрустрация реализуется в агрессивном выпаде против Эллис в (55) через совершение акта оскорбления и обиды, атаки на *позитивное лицо* и несоблюдение *Максим Невыражения Мнения* и *Одобрения*, и впоследствии – в совершении акта предложения, атаке на *негативное лицо*, нарушении *Максимы Такта*. Грамматическая конструкция предложения сама по себе не представляет никакой угрозы лицу, однако ее лексическое наполнение, содержащее сленговое выражение “to piss off” в значении “it's like saying 'get out of my face' with

one notch of higher verbal aggression” (это, как сказать, «исчезни с глаз моих», и в этом выражении заключена вербальная агрессия), является ликоугрожающим

(<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Piss%20Off>). В (57) Келли совершает акт упрека в несоответствии ее слов и поведения и уличает жену в обмане, ставя ее *позитивное лицо* под угрозу и нарушая *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*. В (59), используя эксплицитный императив, призывает Эллис к выполнению действий, предписываемых социальной роли жены:

Long pause.

(46) ALICE: I do love you.

(47) KELLY: Don't mug.

(48) ALICE: I wanted to work on the stall with you.

(49) KELLY: Don't you make a monkey out of me.

(50) ALICE: I do love you.

(51) KELLY: Don't you mug me.

(52) ALICE: You're always moaning about money but you'll have Luigi on there. You'll have a tea leaf but you won't have your wife.

(53) KELLY: Wife?

(54) ALICE: Yeah, that's right.

(55) KELLY: Yeah, great pissing wife, why don't you just piss off out of it!

Pause.

(56) ALICE: I don't want to split up. You know I don't want that. I love –

(57) KELLY: If you loved me you'd want to be with me!

(58) ALICE: I do want to be with you!

(59) KELLY: Then be my wife!

Однако, из всех действий, входящих в социальное амплуа жены, Эллис выбирает сексуальное удовлетворение в браке и настойчиво пытается продемонстрировать свою готовность вступить в интимную связь с мужем, употребляя многочисленные эксплицитные императивы с употреблением эксплетива “fuck”, ранее ею не употребляемом, в (60), (62), (64), (66). В этом, помимо раздражения и гнева, звучит вызов и выражение недовольства по поводу ее бесправного положения в семье: “I'll keep my mouth shut, just like I always do”. Келли всячески пытается утихомирить Эллис, используя эксплицитные императивы в (63) и (67). Помимо атаки на *негативное лицо*, Келли совершает атаки и на *позитивное лицо* Эллис – в (61) неуважительно называя ее рот “trap” (букв. «капкан»), а также называет ее “out of your mind” («безумной»), “crazy” («сумасшедшей») в (65),

нарушая *Максиму Одобрения, Невыражения Мнения*. Снова в (67) Келли пытается прекратить интеракцию, атакует *негативное лицо* Эллис и нарушает *Максиму Такта*. Эллис крайне раздражена и использует эксплетив в (68):

A slight pause.

(60) **ALICE:** If the fucking's so important to you, then fuck me. You can fuck me all you want and I'll keep my mouth shut, just like I always do.

(61) **KELLY:** I've got more chance of winning the pools than you keeping your trap shut.

Alice pulls off her dressing gown.

(62) **ALICE:** Go on. Fuck me.

(63) **KELLY:** Put your clothes on.

(64) **ALICE:** Go on, fuck me now.

(65) **KELLY:** You're out of your mind, you're loopy crazy, you are.

(66) **ALICE:** Go on. Fuck me.

(67) **KELLY:** Just piss off and leave me alone.

(68) **ALICE:** Suck your cum out of my arsehole. That's what you want. That's what you like, you horrible bastard.

(D. Eldridge "M.A.D."¹⁶)

В приведенном выше эпизоде признание Эллис служит тем инцидентом, который трансформировал конфликт из латентного в реальный, явился спусковым крючком. В ходе ссоры происходит расширение объекта ссоры – персонажи пытаются осмыслить свою совместную жизнь, делятся своими переживаниями, при этом временные рамки ссоры тоже раздвигаются.

Переполюющая персонажей эмоциональная агрессия, раздражение и злость выливаются в физическое взаимодействие – драку Келли и Эллис. В контексте настолько эмоционально окрашенного диалога очень сложно говорить о каком-либо стратегировании, или когнитивном планировании, поскольку ведомые эмоциями, персонажи совершают спонтанные шаги. Можно лишь предположить, что стратегией Адресанта, Эллис, явилось ее желание прекратить существующее положение вещей, сообщить мужу о

¹⁶ Примечательным является тот факт, что в названии пьесы M.A.D. (Mutually Assured Destruction / Взаимное гарантированное уничтожение) заложена безысходность положения, в котором оказались персонажи – появление агрессии одной из сторон неизбежно влечет за собой уничтожение и другой.

невозможности сосуществования. А Адресат в свою очередь тщетно пытался наладить отношения и защищал свое *лицо*.

II.1.7. Конфликтный эпизод 7

В приведенном ниже конфликте в качестве конфликтующих сторон вовлечены субъект и косвенный участник, в «чужом» конфликте поддерживающий сторону прямого участника. Ссора происходит между сыном Джейком (Jake) и матерью Маргарет (Margaret), которые встретились после долгих лет молчания. Джейк приехал вместе со своим внуком, Роем (Roy), чтобы проститься со своим умирающим братом, Джеймсом (James). Именно предсмертное состояние Джеймса и явилось инцидентом, ознаменовавшим переход его затяжного конфликта с матерью в новое качество. Ссора происходит после смерти брата и, видимо, понимая состояние матери, Джейк сдержанно реагирует на нападки Маргарет. Однако Рой считает необходимым вступить за деда, с которым у него тесная эмоциональная связь.

Выступая в качестве инициатора конфликта, Маргарет атакует *позитивное лицо* Джеймса путем совершения ликоугрожающих актов, а именно: выражением критики, неодобрения, обиды, оскорбления, обвинения, тем самым нарушая *Максимы Невыражения Мнения, Одобрения*.

Употребление негативно-оценочных лексем “fool” («дурак») и “weak” («слабак»), высмеивание глупости, умственной несостоятельности и умаление положительных качеств, таких как неспособность строить свою жизнь и принимать ответственность за свои поступки, искажают социальный портрет личности Джейка. В приведенном выше примере мы, безусловно, имеем дело с эмоциональной агрессией, всплеском эмоций отчаявшейся матери и желанием собрать по кусочкам расколовшуюся «я-концепцию».

Рой, отождествляя себя с дедом и очень лично реагируя на оскорбления, угрожая *позитивному лицу* своей прабабушки и нарушая *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*, дает отпор. Выступая в роли инвектора и употребляя слово “cunt”, он совершает акт оскорбления:

(1) MARGARETH: I remember the silence in this house when you got your girlfriend pregnant, which wasn't incidental at all, because you were only seventeen.

(2) JAKE: Don't, Mum.

(3) MARGARETH: I will have my say. We knew the marriage wouldn't last. I looked at the slip of a girl and knew she was an excuse for something. You were clever at school, you threw it away. Have you been happy? *A slight pause.* It's not a fair question, I suppose.

Jake *gathers strength.*

(4) JAKE: I've been happy of sorts.

(5) MARGARETH: You were never one for the truth, Jake. Your life meandered along in a shambolic sort of way, when it promised so much. I remember thinking you would be the practical one. You could cook and sew and knit. If I recall correctly you knitted a sweater for James. It was a bit messy, but there was real kindness in it.

A slight pause.

(6) JAKE: Yes.

A slight pause.

(7) MARGARETH: I can't even remember her name. I know she was an excuse to get away. We gave you all the money we had, to try to help you both set up a home. She took it all, didn't she, because you couldn't stop her. You couldn't stop the men who came round when you were at work. She took you for the fool that you are, Jake. *Silence.* You didn't even fight for your daughter. You just let that slip of a thing take her. At least I fought for my children. You're weak.

Silence.

Roy *looks at Margareth.*

(8) ROY: You're a cunt.

Silence.

(9) MARGARETH: Yes, I am. You're right.

Margaret *starts to fall over.*

(D. Eldridge "A Thousand Stars Explodes in the Sky")

Адресант, Маргарет, в приведенной выше перепалке обращается к событиям, произошедшим в прошлом, но, безусловно, релевантным на момент интеракции, таким образом, временной контекст ссоры расширяется.

В приведенном выше эпизоде чувство несправедливости по поводу происходящего, обида на сына и уязвимое эмоциональное состояние вынуждают Адресанта, Маргарет, применить стратегию уничтожения оппонента через девалоризацию его личностных качеств. В то время как Адресант на протяжении всей ссоры демонстрировал нежелание включиться в интеракцию, косвенный участник, Рой,

перенявший роль Адресата, применил стратегию защиты *лица* посредством контратаки.

II.1.8. Конфликтный эпизод 8

В приведенном ниже эпизоде ссора возникает из-за убеждения одного из участников, Санни (Sonny), в том, что его приятель, Ник (Nick), встречается с девушкой, которой он симпатизирует. И уже с самого начала Адресант, Санни, настроен агрессивно. Однако в ходе интеракции выясняется, что Ник встречается с матерью Санни, Вал (Val). Санни обескуражен и разгневан; он демонстрирует широкий спектр конфликтных тактик внутри приведенного ниже конфликтного эпизода. Так, в (19) он нарушает *Максиму Невыражения Мнения* и *Чувств*. Изобилующая обценной лексикой речь свидетельствует о крайней степени эмоциональной напряженности Адресанта: “*Shit, you still left the price tag on*” («*Черт, ты даже ценник оставил*»), “*Nine, fucking, ninety-nine*” («*Гребаных девять девяносто девять*»), “*Shit!*” (Черт), “*Fucking bollocks!*” («*Чертова хрень*»). Нарушает *Максиму Одобрения*, резко высказывается по поводу стоимости подарка, подаренного Ником Вал, усматривая в этом поступке умаление достоинств своей матери.

(1) **SONNY:** I know you've been seeing her.

(2) **NICK:** What ...

(3) **SONNY:** Tell me the truth.

(4) **NICK:** I don't ...

(5) **SONNY:** I'll kill you.

(6) **NICK:** Sonny ...

(7) **SONNY:** She reckons you haven't but I know you've been fucking her.

(8) **NICK:** I couldn't help it.

(9) **SONNY:** Oh yeah ...

(10) **NICK:** Val's always so nice ...

(11) **SONNY:** What?

(12) **NICK:** Val ...

(13) **SONNY:** Val?

(14) **NICK:** I ...

(15) **SONNY:** My mum? *Pause* . Wendy's told me ...

(16) **NICK:** But I thought – Val ...

(17) **SONNY:** No. No.

He sits in stunned silence.

The jumper and card. From you – the jumper and card. I thought it was strange.

(18) NICK: I'm sorry ...

(19) SONNY: Shit, you still left the price tag on. Nine fucking ninety-nine – is that what she was worth?

(20) NICK: I didn't mean it.

(21) SONNY: What, leave the tag on? You've been fucking my mum, you cunt! Aaaaarrrrgh – I could fucking kill you now! You bastard!

(22) NICK: Sonny!

В (23) Адресант упрекает Адресата в предательстве, поскольку считает такой поступок недостойным друга: “I trusted you. ... I would die for you, you cunt. I would die for you” («Я тебе доверял. ... Я был готов умереть за тебя, тварь. Я был готов умереть») и дважды повторяет фразу. Инвективная лексика, к употреблению которой прибегает Санны в ходе ссоры, создает атмосферу, угрожающую *позитивному лицу* Ника. Такие табуированные выражения, как “bastard” («подонок»), “cunt” («п...зда») обладают перверсивной силой и служат понижению социального статуса Адресата. Как отмечает Л. Магнус, слово “bastard” проникло в английский язык из латинского через французский и означало «сын погонщика мулов»¹⁷ (Magnus 2011:172).

В (23) Санны нарушает *Максиму Такта*. Совершая акт угрозы и приказа, Адресант атакует *негативное лицо* Адресата: “I could fucking kill you now!”, “Don't fucking speak to me”, “Get up, get out! Go on, fuck off!” («Заткнись! Вали отсюда!») и в (28) снова атакуя *негативное лицо* через употребление эксплицитного императива:

(23) SONNY: (*on his feet*) Don't fucking speak to me. I don't want to hear it! *Pause. He continues less angrily.*

We're meant to be mates. I trusted you. I don't trust anyone. I trusted you. Shit, I would die for you, you cunt. I would die for you! *Long pause.* So, Nicky-boy, how long's it been going on?

(24) NICK: It's only happened twice.

¹⁷ Bastard came to English via French ultimately from Latin *bastardus*, itself a derivation from Latin *bastum* ‘packsaddle’. Like the Old French expression *filz de bast* ‘son of the packsaddle’, it suggests that somebody’s father is a mule driver ‘who uses his saddle for a pillow and is gone by morning’ as the *ODE* puts it. It is an etymology which lies close to similar terms in other languages, for instance Arabic and Mandarin.

(25) **SONNY:** Only! What's the matter, sack of shit, was she?

Pause.

(26) **NICK:** No.

(27) **SONNY:** Aaaah you cunt!

He lunges at Nick and throttles him. They fall onto the floor and Nick gasps for breath. They struggle. Sonny slaps Nick around the face.

(28) **SONNY:** Don't fucking cry!

He gets up.

Fucking bollocks, bollocks! Get up, get out! Go on, fuck off!

(D. Eldridge “Serving it up”)

Стратегию, применяемую Адресантом, Санни, можно определить как вынуждение Адресата сделать признание и обвинение в неподобающем с точки зрения Адресанта поведении. Адресат в свою очередь применяет стратегию защиты своего *лица* через оправдание своих поступков. Из-за возникших в ходе интеракции деталей, разговор в определенной степени меняет свое русло – происходит расширение как предметного, так и темпорального аспектов ссоры.

II.1.9. Конфликтный эпизод 9

В приведенном ниже эпизоде спорят мать, Адресант, Лиз (Liz), и один из ее сыновей, Стивен (Steven), из-за второго сына, Барри (Barry). Прямой участник и объект атаки Лиз, Барри, в сцене отсутствует. В высказываниях Лиз просматривается четкая тенденция к девалоризации личностных качеств Барри, таких как неспособность справиться с пагубным пристрастием к алкоголю, неконтролируемые проявления эмоций и несоответствие социальной роли сына. Лиз нарушает *Максиму Невыражения Мнения, Одобрения* и атакует его *позитивное лицо* посредством совершения акта критики. Движимый желанием защитить *позитивное лицо* своего брата от нападков Лиз, Стивен пытается опровергать мнение матери и бороться с ее аргументами через нарушение *Максимы Согласия* в (5), (9), (13):

(1) **STEVEN:** He's trying his best, Mum.

(2) **LIZ:** If you say so.

(3) **STEVEN:** He's not drunk anything for three months.

(4) **LIZ:** He'll start again.

(5) **STEVEN:** No. He means it this time.

(6) **LIZ:** He's meant it all the other times. Every other time since he was thirteen.

- (7) **STEVEN:** He didn't have a drink problem when he was thirteen.
- (8) **LIZ:** I imagined the piles of vomit I had to clear up, did I?
- (9) **STEVEN:** He was a teenager.
- (10) **LIZ:** Never had all that trouble with you.
- (11) **STEVEN:** Barry wasn't trouble.
- (12) **LIZ:** He nearly demolished the house that time.
- (13) **STEVEN:** He didn't!
- (14) **LIZ:** He smashed everything, Steven. All the things you bought me. Those glass ornaments. Beautiful they were. Why must you protect him all the time? It doesn't help, you know.
- (15) **STEVEN:** Okay, okay.
- (16) **LIZ:** It makes him worse. *Slight pause.* Barry would be such a disappointment to your dad.
- (17) **STEVEN:** Don't, Mum.
- (18) **LIZ:** Your dad adored Barry. You know that.
- (19) **STEVEN:** Steven I know.
- (20) **LIZ:** He worshipped the ground that boy walked on.
Slight pause.

Помимо личностных качеств Барри, мать дает негативную оценку его профессиональным качествам. Отзываясь о его творчестве и выставке как о «каракулях, приклеенных к стене» в (24), Лиз атакует *позитивное лицо* Барри ненапрямую (*off record*), применяя *Принцип Иронии* и нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*. Пренебрежительно мать высказывается в (30) и (32) и о неспособности сына получить достойное образование:

- (21) **STEVEN:** He's hoping to have another exhibition.
- (22) **LIZ:** *Another?* When was the first?
- (23) **STEVEN:** That thing down Bethnal Green Road.
- (24) **LIZ:** Doodles Blu-tacked to a wall?
- (25) **STEVEN:** They weren't Blu-tacked.
- (26) **LIZ:** Well, it wasn't an exhibition.
- (27) **STEVEN:** It was a student show, Mum.
- (28) **LIZ:** Student! Ha!
- (29) **STEVEN:** He got into Goldsmiths.
- (30) **LIZ:** And lasted all of two terms.
- (31) **STEVEN:** But he *did* get in.
- (32) **LIZ:** It's not the *getting* in that matters in life, Steven. It's the *staying* in.
Slight pause. Ted took me to see an exhibition once.

Употребляемое Лиз выражение “Blue-tacked pornography” («порнография, приклеенная липкой массой к стене») в (24) и сравнение работ сына с настоящим произведением искусства – «Водяными лилиями», выражает взгляд матери на творчество сына как на что-то, не имеющее художественной ценности и относящееся не к искусству, а скорее – к нарушению принятых стандартов относительно сексуальной морали. Маркирование сына как «чужого» во фразе “your brother’s drawings” («художества твоего брата») в (48) выдает пренебрежительное отношение и желание дистанцироваться:

(33) STEVEN: Ted?

(34) LIZ: From the fruit and veg stall.

(35) STEVEN: Oh. Him.

(36) LIZ: Don't say it like that.

(37) STEVEN: Like what?

(38) LIZ: He treated me lovely. He paid for a taxi all the way there.

(39) STEVEN: Where?

(40) LIZ: This ... art gallery. Some big building down Piccadilly. You know where I mean?

(41) STEVEN: I don't.

(42) LIZ: You do! Water lilies. That's what the paintings were of. Dreamy. Like looking into that aquarium at the dentist's. *That* was what I call an exhibition. Not Blu-tacked pornography.

(43) STEVEN: It wasn't pornography.

(44) LIZ: What else would you call it?

(45) STEVEN: There's a ... a different attitude now, Mum.

(46) LIZ: Oh, don't give me all that crap. I was married for sixteen years. I know what sex is.

(47) STEVEN: Mum.

(48) LIZ: Well, I do. And your brother's drawings were not about sex. All those screaming faces. The tears. That's not sex as I know it. Not me or any normal ... any decent –

(49) STEVEN: Don't get yourself worked up.

В (50), (51), (54) Лиз говорит о своих чувствах по поводу того, что жизнь Барри не состоялась, о своем разочаровании и боли, делая свое *позитивное лицо* уязвимым. В ее репликах звучит горечь по поводу того, что он изменился и не соответствует ее ожиданиям:

(50) LIZ: You think it's easy for a mum? Eh? Seeing her son do stuff like that? Knowing it came from his head?

(51) STEVEN: No.

(52) **LIZ:** Well. *Slight pause.* It's like ... like I've had three sons, not two. There's you. And then there's the two Barrys. There's the Barry *before* your dad died. And then there's the Barry *after* your dad died. You remember the first Barry, Steven? So happy. So clever. Always interested. Asking questions and ... laughing. He used to laugh all the time. Remember?

(53) **STEVEN:** I wish you wouldn't keep going over ... all this.

(54) **LIZ:** The headmaster told me Barry was the brightest boy in his class. He was always creating something. He could take a sheet of paper and turn it into ... pure magic. Couldn't he? Eh?

(55) **STEVEN:** Yes.

(56) **LIZ:** He made me Christmas and birthday cards by hand. Feathers and flowers stuck to them.

(57) **STEVEN:** Grief ... it affects people in different ways.

(D. Eldridge “Leaves of Glass”)

Лексико-графический анализ, в рамках которого «ссориться» определяется как “engage in a disagreement, to criticize somebody, often unfairly and frequently, to find fault”, позволяет нам причислить приведенный выше эпизод к ссоре несмотря на то, что Лиз, выказывающая свое недовольство и неодобрение поведения Барри, ведет себя намного активнее Стивена, который пытается отражать ее атаки за брата.

Инициатор ссоры, Лиз, черпает аргументы из своих воспоминаний, которые простираются в далекое прошлое, когда ее дети были совсем маленькими, рефлексировать по поводу своей жизни. Можно утверждать, что в ссоре происходит значительное расширение темпорального и предметного аспектов несогласия. Говорить о стратегии, применяемой Адресантом, Лиз, можно лишь с натяжкой. Эмоциональную «утечку» планировать непросто, и зачастую она происходит спонтанно. Безусловно, в ссоре, анализируемой выше, мы имеем дело с эмоциональной агрессией, вызванной недовольством по поводу существующего положения дел и обвинением того, кто, по мнению Адресанта, в этом повинен. И эта агрессия связана с такими эмоциями, как горечь, разочарование, обида. Стратегия Адресата, Стива, более конкретна и заключается в отражении атак на *позитивное лицо* брата.

II.1.10. Конфликтный эпизод 10

В приведенном ниже конфликтном эпизоде происходит встреча двух подростков, Санни (Sonny) и Ника (Nick), с двумя девушками в присутствии отца Санни, Чарли (Charlie). Затянувшееся противостояние отца и сына обусловлено не только общечеловеческими врожденными причинами войны между поколениями, но и общей атмосферой отчуждения в семье. Адресант, Санни, безусловно, фрустрирован – раздражен из-за неуместных, по его мнению, шуток отца. В (4), используя императив “Fuck off, Dad” и “Go, Dad, go”, желая исключить отца из интеракции и нарушая *Максиму Такта*, Санни в достаточно грубой форме атакует его *негативное лицо*; нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Невыражения Чувств* и используя обценную лексику “Oh, shit!”, “For Fuck’s sake”, он в достаточно грубой форме реагирует на высказывания и поведение отца в присутствии девушек в (6) и (11), тем самым угрожая его *позитивному лицу*. Чарли в свою очередь игнорирует конфликтпровокационность высказываний сына и даже пытается поддерживать шуточный тон разговора. В (5) и (9) через употребление прецедентных имен Тома Джонса¹⁸ и Двух Ронни¹⁹ пытается «сыграть на повышение»:

(1) **WENDY:** Who's the old prick, Sonny?

(2) **CHARLIE:** Sonny, you didn't tell me the young ladies had arrived.
Hello there, my love.

Wendy and Teresa laugh.

(3) **CHARLIE:** Here, look – what did I tell you boys. Now listen, ladies. I was a snake-charmer in a previous life.

(4) **SONNY:** Fuck off, Dad.

(5) **CHARLIE:** It's all under control, boy, leave it to me. Do you like to dance? They used to say I moved like Tom Jones.

(6) **SONNY:** Oh, shit ...

(7) **CHARLIE:** Now, dear, what's your name?

¹⁸ Сэр Том Джонс, настоящее имя сэр Томас Джонс Вудворд (род. 7 июня 1940 г.) – британский эстрадный певец родом из Уэльса. Привлек внимание публики своим зычным голосом, отличной физической формой и необычайно раскованным поведением на сцене (иногда он буквально выделывал кульбиты).

¹⁹ «Два Ронни» – сериал 1971-1987 годов, комедийное скетч-шоу. Главными персонажами были Ронни Баркер (Ronnie Barker) и Ронни Корбет (Ronnie Corbett). В скетчах часто использовалась замысловатая игра слов и пародировались официальные лица, члены правительства.

(8) WENDY: Madonna.

They all laugh except Sonny.

(9) CHARLIE: Sense of humour! I like a sense of humour in a lady. You know I once knew the Two Ronnies. Painted the town red we did. They autographed a pair of their glasses for me! Shame I can't wear them – right eye seeing the black squiggle, see.

He laughs.

Now, darling, that is a very becoming top you're wearing there. Now what does that say?

He ogles Wendy's tight top.

(10) WENDY: Never you mind ...

Употребление обценной лексики, безусловно, служит достижению цели, определенной Х. Матео и Ф. Юсусом как нанесение обиды (“offence-centered”) (Mateo and Yus 2000:97-130). Нацеленность Санни на нанесение обиды подтверждается стремлением атаковать *позитивное лицо* отца через распространение сплетен в его отсутствие, что, в свою очередь, является непрямой вербальной формой агрессивного поведения. В (17) Санни затрагивает табуированную тему секса, высказываясь о сексуальной дисфункции отца, называет его дядей, а также иронически говорит о его немолодом возрасте: “had his last erection when the telly was black and white” («эрекция в последний раз была, когда телевизоры были черно-белыми»). Прибегая к инсинуации, Санни создает предпосылки создания негативного имиджа отца:

(11) SONNY: For fuck's sake!

(12) CHARLIE: Well, ladies ... Listen, I've got to go and have a tinkle – but I'll see you later on.

(13) SONNY: Go, Dad, go!

(14) CHARLIE: Ta-ta, girls.

Charlie exits.

(15) TERESA: Who was that?

(16) NICK: Sonny's dad.

Wendy and Teresa laugh.

(17) SONNY: No, no – I'll do you, Nick – no because, that bloke ain't my dad. He's my uncle – you know the type – had his last erection when the telly was black and white..So ... Nick, this is Wendy and this is Teresa ...

(D. Eldridge “Serving it up”)

В этом эпизоде, как и в предыдущем, мы сталкиваемся с ситуацией, когда персонаж, атакующий *лицо* другого персонажа более настойчив и активен, чем тот, чье *лицо* атакуется. В приведенном выше эпизоде Адресант, Санни, применяет стратегию девалоризации имиджа Адресата и исключения его из интеракции и общего пространства, стратегию Адресата можно определить как намеренное игнорирование конфликтпровокационной интенции Адресанта. Если бы не раздражение и агрессия Санни, эпизод можно было бы причислить к жанру непринужденного общения “small talk”. В приведенном выше эпизоде расширение темпорального и предметного аспектов ссоры нами отмечены не были.

II.1.11. Конфликтный эпизод 11

Конфликтный эпизод 11 является эпизодом, в котором отсутствует прямой участник (Адресат), а косвенный участник, отождествляя себя с прямым участником, занимает его позицию. В приведенном ниже эпизоде диалог протекает между субъектом (Адресантом) конфликта, Роем (Roy), и косвенным участником, Джейком (Jake), его дедушкой, который идентифицирует себя с прямым участником, своей дочерью и матерью Роя, которая отсутствует в сцене. Инициатором конфликта является Рой, который нелестно отзывается о своей матери, не растившей его и не принимавшей участия в его жизни из-за пагубного пристрастия к алкоголю и наркотикам. В (5) Рой атакует *позитивное лицо* своей матери, действуя ненапрямую (*off record*), нарушая при этом *Максиму Одобрения и Максиму Невыражения Мнения*. Поддерживая *позитивное лицо* своей прабабушки и называя ее «достойной и хорошей матерью», Рой намекает на то, что его собственная, с которой он отказался провести последний день на Земле, значительно уступает и, вероятно, заслуживает иных эпитетов. *Позитивное лицо* Джейка находится под угрозой, поскольку Рой затронул слишком острую тему. Джейк оказывается эмоционально вовлеченным и, нарушая *Максиму Согласия* в (6) и (8), отождествляя себя со своей дочерью, пытается защитить ее *лицо*.

В (7), (9), (13) Рой выражает свое несогласие. Нарушая *Максиму Согласия, Одобрения, Невыражения Мнения*, нелестно отзывается о своей матери. Делает это напрямую, без смягчения (*baldly, without redress*), называя ее «лгуньей».

В (10) Джейк пытается прекратить интеракцию, атакует *негативное лицо* Роя (*baldly, without redress*), нарушает *Максиму Такта*, совершает иллокутивный акт угрозы:

(1) **ROY:** She told me that if I wanted to spend the day with her then she'd like that. She told me that I was the only person that she'd like to spend tomorrow night with, at the end of the world. She said she'd buy a tent. *A slight pause.* I'm just telling you what she told me. *A slight pause.* Do you know what I told her?

(2) **JAKE:** No.

(3) **ROY:** I told her that I was going to Mill Farm, with you. I told her I wanted to spend my last day on earth with Uncle William, even though I've never met him.

(4) **JAKE:** Did you?

(5) **ROY:** Yes, I did. I told her I wanted to meet a proper and good mother for the first time in my life, my great-grandma.

(6) **JAKE:** Your mother has done her best. She's always done her best.

(7) **ROY:** No.

(8) **JAKE:** She has, Roy.

(9) **ROY:** She hasn't always done her best. She has been useless.

(10) **JAKE:** I won't have you say that.

(11) **ROY:** You're a bit late. *A slight pause.* I told her I don't believe a word she has ever told me.

(12) **JAKE:** She doesn't tell lies, Roy.

(13) **ROY:** She does.

В (14) Джейк атакует *позитивное лицо* Роя (*off record*), пренебрегая *Максимой Невыражения Мнения* и *Максимой Одобрения*, прибегает к литоте: “you are *not* being fair” вместо “you are being *unfair*”.

Физическое взаимодействие как открытая форма контрагрессии со стороны Джейка приводит к завершению конфликта. Атака на *негативное лицо* Джейка со стороны Роя в (19) через совершение акта просьбы, граничащей с требованием, совпадающая с нарушением *Максимы Такта*, является реакцией Роя на удар Джейка:

(14) **JAKE:** You're not being fair.

(15) **ROY:** I'm being very fair.

(17) **JAKE:** I think she was a good mother to you at times.

(18) **ROY:** No. She is completely incapable of telling the truth.

Jake smacks Roy once, hard across the face.

Roy flinches slightly, but does not move.

(19) **JAKE:** You are talking about my daughter.

(20) ROY: Don't you ever hit me again. Is that clear?

(21) JAKE: Yes.

Silence.

(22) ROY: The strange thing is – you are capable of seeing the truth, you just never do. Why? Are you frightened?

(D. Eldridge “A Thousand Stars explode in the Sky”)

Стратегию Адресанта, Роя, можно определить как желание добиться понимания и сочувствия со стороны Адресата. Стратегией Адресата является стремление защитить *лицо* своей дочери. Поскольку Рой в диалоге ретроспективно пересматривает свои отношения с матерью, можно отметить расширение темпорального аспекта ссоры.

II.1.12. Конфликтный эпизод 12

В конфликтном эпизоде 12 воздействие на прямого участника по инициативе субъекта конфликта оказывается опосредованно через косвенного участника.

В приведенном ниже примере после двадцатилетней разлуки происходит встреча сестер, Дорин (Doreen), выступающей в роли Адресанта, и Морин (Moreen), оказывающейся в позиции Адресата, все это время находившихся в молчаливом противостоянии. Их брат находится на смертном одре, и необходимость с ним попрощаться явилась тем инцидентом, который способен эскалировать их «молчаливый» конфликт и привести его к некоторому завершению. Однако после реплики Дорин о том, что Морин опоздала, усиленной ликоугрожающим актом упрека в том, что «нужно было быть здесь раньше» в (6), Морин решает прибегнуть к псевдотактике угрожающего молчания по отношению к Дорин, которая инициировала ссору, и предпочитает действовать через Барри, по сути являющегося косвенным участником этой конфликтной ситуации. Нарушение Дорин *Максимы Невыражения Мнения, Одобрения, Щедрости* и атака на *негативное лицо* Морин провоцируют контрагрессию с ее стороны. Морин в свою очередь совершает акт злопожелания, угрожающий *негативному лицу* Дорин, говоря о том, что на месте умирающего брата должна была быть именно она:

(1) DOREEN: Hello Maureen.

Silence.

(2) MAUREEN: Hello Doreen.

She looks past Doreen and goes to Len. Silence.

(3) MAUREEN: Lenny?

Silence.

Len? Its Maureen. I'm here Len.

(4) DOREEN: He can't hear you Maureen. You're too late.

Silence.

(5) MAUREEN: He can hear me can't you Len? You can hear me.

(6) DOREEN: You should have been here days ago.

(7) MAUREEN: Len.

Tears prick her eyes and she blinks, and wipes them away. Silence.

(8) BARRY: Thanks for coming Maur.

Silence.

(9) DOREEN: Maur.

Maureen completely ignores her sister. Silence.

(10) MAUREEN: Will you tell your mother I've had nothing to say to her for nigh on twenty year and I'm here for Len. I'm not here for her. Tell your mother Barry, I wish it was her. That's all I feel towards her.

Silence.

(11) BARRY: Maur.

(12) MAUREEN: Don't Maur me Barry.

(13) BARRY: I ain't having this.

(14) DOREEN: She's always been the same. But let's not have a scene, Maur. Not tonight. There's not much time darling.

(D. Eldridge "In Basildon")

Стратегию Адресанта можно определить как выражение неодобрения поведения Адресата, а стратегию Адресата – как нежелание вступать в интеракцию. Несмотря на латентную фразу, предшествовавшую данному эпизоду, интеракция происходит «здесь и сейчас», в силу чего в споре нет расширения темпорального и предметного аспектов.

II.1.13. Конфликтный эпизод 13

В конфликтном эпизоде 13 происходит перебранка между племянником умирающего Лена (Len), Барри (Barry), Адресатом, и давнишним другом Лена, Кеном (Ken), Адресантом.

Соблюдая *Максиму Щедрости* и в то же время нарушая *Максиму Невыражения Мнения*, Кен дает совет или предостерегает в (2); делает это ненапрямую (*off-record*), прибегая к употреблению редуцированной пословицы “Don't count your chickens before they're

hatched” («Не считай своих цыплят, пока они не вылупились»). *Негативное лицо* Барри оказывается под угрозой из-за двусмысленности совета, а именно – в своем желании добра Адресату нужно постараться минимизировать значимость своего мнения.

Впоследствии под угрозой оказывается и *позитивное лицо* Адресата, Барри, поскольку Адресант, Кен, действуя ненапрямую (*off-record*) в (5), затрагивает табуированную тему сексуальной дисфункции, используя идиоматическое выражение “he hasn’t got much lead in his pencil” (в сексе он несостоятелен – «у него в палочке не много свинца»), тем самым совершая эвфемистическую замену. Не будучи Адресатом высказывания Морин, Кен считает возможным прокомментировать положение дел за Барри, опережая его и лишая слова. Неизбежным является тот факт, что в результате реплик Адресанта (Кена) Адресат (Барри) теряет свое *лицо*. Его реплика (6) есть не что иное, как проявление контрагрессии. Барри совершает иллюкутивный акт угрозы, нарушая при этом *Максиму Такта* и атакуя *негативное лицо* Кена, однако делает это опосредованно через Морин. Впоследствии Барри пытается спасти свое *лицо* и начинает «играть на повышение». В (7), избегая обсуждения щекотливой темы, Барри сообщает, что «со свинцом у него все в порядке», метафорически называя сперматозоиды «хорошими пловцами» и тем самым хвастаясь, нарушает *максиму Скромности*:

(1) **BARRY:** Anyway we're hoping we're not going to be in the new place too long.

(2) **KEN:** Don't count your chickens Barry.

(3) **BARRY:** We want our own place. Me and Jackie are sick of it. I know Shelley rents but she lives in London. Me and Jackie are the only ones in our family who are council. We want our own house. Where we can have a couple of kids.

(4) **MAUREEN:** How's it going?

(5) **KEN:** He's not got much lead in his pencil.

(6) **BARRY:** I'm going to kill him in a minute.

He gathers himself.

(7) **BARRY:** There's nothing wrong with the lead in my pencil. I've been thoroughly tested out. They're normal, there's plenty of them and they're first class swimmers.

Ken kills himself laughing.

Расширение темпорального аспекта лишь подтверждает тот факт, что конфликт перерос из латентной фазы в реальный. Реагируя на

смех Кена, в (8) Барри пытается «играть на понижение статуса» своего оппонента в глазах косвенных участников конфликта, называя его “wind-up merchant” («насмешником»), и говоря о нем в 3-м лице, исключает его из контекста общения как недостойного собеседника: “ignore him” («не обращай на него внимания»). В (9) Кен совершает акт упрека Барри в том, что тот когда-то в прошлом не воспользовался его советом и не стал работать на него. Помимо упрека звучит и своеобразное обвинение Барри в недальновидности. Таким образом создается атмосфера, опасная как для *позитивного*, так и для *негативного лица* Барри. Кен нарушает *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*. Желая восстановить свое «честное» имя, в (11) Барри, якобы, признает свои ошибки; употребленный им пейоратив “tit” (на сленге – «идиот, дурак») имплицитно самоуничижение. Реплика (15) служит той же цели создания образа человека, нуждающегося в поддержке и сочувствии. Барри апеллирует к косвенным участникам и задает ряд риторических вопросов, вероятно, для того, чтобы вызвать сочувствие и понимание со стороны слушающих:

(8) BARRY: Ignore him, he's just a wind-up merchant.

(9) KEN: I told you, you should have come to work with me when you was sixteen. I said to Len, 'Your nephew Barry should come to work with me'. But you didn't want to do that.

Silence.

(10) KEN: You'd have gone self-employed years ago. And you'd have your own house by now an'all. You can take a horse to water but you can't make him drink. And that's the truth.

(11) BARRY: Everyone makes mistakes Ken. I was on the waiting list for ten years for my own flat. So I could stand on my own two feet. And I've turned myself round haven't I? No, I didn't come and work for yer when I was sixteen. I was young. I was a tit.

(12) KEN: Was?

(13) BARRY: Ha ha, very funny.

(14) KEN: Boom, boom.

Silence.

(15) BARRY: Don't I deserve a second chance? Or is that it? Why shouldn't I have a house of my own? Why shouldn't I have a nice house to bring up a family? And be decent and normal. Everyone has got their own house except me.

(16) MAUREEN: Your mum hasn't.

(D. Eldridge “In Basildon”)

Будучи инициатором ссоры, Кен осуществляет контроль над темой и в ходе конфликта затрагивает несколько тем, обращаясь при этом к событиям из прошлого, таким образом расширяются темпоральный и предметный аспекты ссоры. Стратегией, применяемой Адресантом, является желание продемонстрировать свое собственное превосходство и успешность за счет понижения статуса Адресата, а стратегией Адресата – желание сохранить свое *лицо*.

II.1.14. Конфликтный эпизод 14

В приведенном ниже конфликте ссорятся коллеги, учителя школы, Хелен (Helen) и Ник (Nick). Их связывает не только дружба – Хелен влюблена в Ника, который сообщает ей, что увольняется из школы, в которой они оба работают, и переезжает в другой город. Именно эта информация Ника, выступающего в качестве Адресата, спровоцировала ссору. Поначалу ремарка автора о том, что после этого известия Хелен чувствует себя уязвленной и растерянной, не подтверждается вербально; персонажи ведут ровный диалог. Однако впоследствии Хелен выдает свою растерянность, совершая акт упрека в (3) “Why didn’t you tell me?” («Почему ты мне не сказал?») и обвинения “Why did you lie to me?” («Почему ты мне врал?») и нападая на *позитивное лицо* Ника, нарушает *Максиму Одобрения*. То, что она несколько раз возвращается к тому, что ее не поставили в известность, подчеркивает ее болезненную реакцию:

(1) **HELEN:** You’ve already been for an interview, haven’t you? You have, haven’t you? Last week. Last Tuesday. I thought it was strange.

(2) **NICK:** Yeah

(3) **HELEN:** You told me you had an inset. Why didn’t you tell me? Why did you lie to me?

(4) **NICK:** Stop it. Just stop it. Please. Stop this. It isn’t fair. I wanted to talk to you. All I wanted to do was talk to you. Please. You’re my friend. You’re my friend, aren’t you?

(5) **HELEN:** Yeah, I am.

(6) **NICK:** Then let me go. Let me try do this. Help me to do this. Be here for me. Understand, please. Please try and understand. I am so fond of you.

(7) **HELEN:** I know, but...

(8) **NICK:** You must have been able to tell I’ve been unhappy? Why I’ve been needy. Spending time with you. Talking over and over things. And then I saw this job. And everything was clear.

(9) HELEN: But you've not been honest with me. You've not told me anything. I can't believe you didn't tell me about it. I can't believe you lied to me.

Диалог персонажей перемежается приготовлением чили, и на какой-то момент может показаться, что конфликт исчерпан, но спустя несколько реплик ссора возобновляется. Ник выражает сомнения по поводу их совместного будущего, говоря, что ему нравится, что у них такие хорошие дружеские отношения и что, возможно, это даже хорошо, что они будут видеться реже, и в (10) вызывает Хелен на откровение:

(10) NICK: Why can't you say what you feel?

(11) HELEN: Say what?

В (12) Ник создает атмосферу, опасную для своего *позитивного лица*. Он говорит о своих чувствах:

(12) NICK: Nick I'm confused. You're clearly not. But you only ever meet me halfway emotionally. And I don't know if that's good. I don't know how I feel about it. Us. I feel really confused.

(13) Helen So am I.

А когда Хелен говорит, что она чувствует то же, что и он, Ник нарушает *Максиму Согласия* в (14) и в (16) продолжает вынуждать Хелен на откровение. В (17) она, применяя *Принцип Иронии*, говорит о чувствах женщины, оказавшейся в подобной ситуации:

(14) NICK: I don't think you are. I am.

(15) Helen So what do you want me to do?

(16) NICK: Just talk to me. Honestly. I wanted to talk to you about moving on. Going to another school. I admit it. Of course I wanted you to talk about your personal feelings.

(17) HELEN: Personal feelings?

She can't believe it. A slight pause.

So I can put my heart and guts on the floor in front of you? Sob and wail like a widow and hope it might change your mind? And in the process confirm your gut feeling it might be good for us to see less of each other. Good for you to see less of me. While you create a new life for yourself in Essex. Is that what you want? Well, you can get stuffed.

Следует отметить, что для передачи чувств героиня использует соматическую лексику – сплахнонимические лексические

единицы – “guts” («кишки») и “heart” («сердце»), в которых локализируются переживания и чувства. При этом можно сказать, что чувства Хелен онтологизированы посредством метафор «Внутренние органы – контейнеры для чувств» и «Тело – вместилище для этих контейнеров». В (18) Ник все еще пытается воздействовать на Хелен, но она в резкой форме, атакуя его *негативное лицо* и нарушая *Максиму Такта*, в (19) и (21), используя сленговые выражения “piss off” и “get lost”, недвусмысленно заявляет о нежелании продолжать интеракцию. В последующем откровении в (26) Ник угрожает своему собственному *позитивному лицу* посредством эмоциональной «утечки» и одновременно угрожает *позитивному лицу* Хелен, нарушает *Максиму Щедрости* и *Максиму Невыражения Мнения*, поскольку он игнорирует потребность в любви, желания и чувства Адресанта. Хелен фрустрирована, поскольку ее надежды на взаимное чувство разрушены, что вызывает всплеск эмоциональной агрессии, реализуемой через употребление инвектив, соматизма “arsehole”, и в сочетании с эксплетивом “fucken arsehole” является нарушением *Максимы Невыражения Мнения*, *Максимы Одобрения* и атакой на *позитивное лицо* Ника. Далее следует совершение акта упрека, нацеленного на *позитивное лицо* Ника, и совершение акта признания в своем бессилии и уязвимости, угрожающего *позитивному лицу* самой Хелен:

Helen tries to leave. Nick stands in her way.

(18) NICK: Talk to me.

(19) HELEN: Piss off

(20) NICK: Come on

(21) HELEN: Get lost. I mean it.

(22) NICK: I’m sorry

(23) HELEN: I can’t tell you how I feel about you. *A long pause.* I could never.

(24) NICK: Do you love me? Are you in love with me?

(25) HELEN: Why are you doing this? You’ve just been telling me you want to leave. You want to move away. This isn’t fair and it isn’t right.

(26) NICK: You’re the most important person to me in the world. *A slight pause.* But I don’t know if I love you. I don’t know if I can love you. If I’m capable of loving you.

(27) HELEN: You arsehole. You fucking arsehole. *A long pause.* Why are you torturing me like this? I can’t talk any more. I feel so exposed.

В последующем микроэпизоде выделенного конфликтного эпизода Ник говорит о том, что тот факт, что единожды у персонажей

была интимная связь, следует считать ошибкой. Безусловно, это событие для Хелен имеет другое значение. Ей неприятно снова возвращаться к деталям этого события, и Хелен непросто говорить о своих чувствах – слова даются ей с трудом, перед каждой репликой она берет паузу. В (28) метафорически Хелен говорит о них как о жидкости, которая находилась в каком-то хрупком сосуде: “Like you cracked something. And it all leaked out”. Возникает концептуальная метафора «Человеческое тело – контейнер для чувств», «Чувства – жидкость». Контейнер обладает определенными характеристиками и эти характеристики изменяются, когда человек испытывает негативные эмоции – “I’m shrinking in front of you” («Я сжимаюсь перед тобой»). По мнению З. Ковечеша, метафору «Тело – контейнер для эмоций» следует отнести к потенциально универсальным (potentially universal); метафоры подобного рода конструируются на основе телесного опыта и висцеральных ощущений. Так, например, «Злость – это жара» в английском языке базируется на телесных ощущениях, таких как повышенная температура и учащенный сердечный ритм, сопутствующий испытываемому гневу или злости. Специфичность таких метафор проявляется в определенном аспекте, принимаемом в процессе онтологизации за основополагающий в определенной культуре. Потенциально универсальной метафорой является и метафора «Эмоции – это жидкость» и производная от нее – «Злость – это горячая жидкость в контейнере». Согласно Геерарт и Гронделарс, реконструирование этих метафор (не только метафор, концептуализирующих злость, но и другие эмоции) происходит на основе классически-средневекового представления о том, что поведение человека зависит от соотношения четырех соков (жидкостей), циркулирующих в организме – крови, желчи, черной желчи и слизи (Geeraerts and Grondelaers 1995 цит. по Kövecses 2010). Однако авторы не соотносят свою идею с Гиппократом, которому собственно и обязана медицина появлением учения о циркуляции жидкостей и темпераменте, в рамках которого преобладание желчи делает человека импульсивным (злым) – холериком, преобладание слизи – спокойным, апатичным – флегматиком, преобладание крови делает человека подвижным и веселым – сангвиником, а преобладание черной желчи – грустным и боязливым – меланхоликом.

Реплики (27) и (28) представляют собой угрозу *позитивному лицу* Хелен, причем создаваемую ею же самою:

(28) HELEN: I don't want this. Why are you talking about this? *A pause.*
To be honest, I think it wasn't a fantastic thing that it happened but I know it did something. *A pause.*
Like you cracked something. And it leaked out. *A pause.* I felt different then. *A pause.* With every word I say I feel I'm betraying myself. I'm shrinking in front of you.

(D. Eldridge "Under the blue sky")

Кульминацией всего эпизода явился момент, когда у Хелен в руках оказался нож. После того, как ей не удалось уговорить Ника поменять свое решение, Хелен впадает в отчаяние, совершает акт приказа и угрозы, нападает на *негативное лицо* Ника и одновременно нарушает *Максиму Щедрости* (29) и (31): "You're not leaving me. I'll kill you. I'll kill you right here and now", "I will put this right through your heart".

От обсуждения событий, происходящих в жизни персонажей, они переходят к откровенному разговору о своих чувствах, тем самым расширяя предметный аспект ссоры. Возвращаясь к событиям прошлого, персонажи раздвигают и временные рамки. Стратегия, применяемая Адресантом, Хелен, безусловно, продиктована «невыносимую мечтой счастья» и потребностью в любви и может быть определена как требование этой любви. А стратегия Адресата – как желание сохранить неприкосновенность и свободу волеизъявления, выражения чувств и передвижения.

II.1.15. Конфликтный эпизод 15

Анализируемая ниже ссора происходит между матерью, Бет (Beth), и дочерью, Шерри (Sherry). Помимо сложного психологического фона, на котором возникает ссора, боязнь матери остаться в одиночестве и, как следствие – ее желание контролировать жизнь дочери – еще одна причина, по которой ссорятся персонажи. Выступая в качестве Адресанта, ссору инициирует Бет в (1). Даваемые ею советы и инструкции рисуют перед нами образ нерадивой и беспомощной дочери. Адресант атакует *негативное лицо* Адресата, Шерри, совершая акт совета, указания, нарушая *Максиму Такта* в (1), (5), (9), (11), (15). Бет также атакует *позитивное лицо* Шерри, совершая акт упрека и нарушая *Максиму Одобрения* в (5), на что Шерри реагирует, не стесняясь в выражениях. Присутствующая в речи дочери обценная лексика: контаминация "for Fuck's sake" в (4), обценнизм "fucking wall"

в (7) и “fucking dress” в (12), сленговые выражения, неуместные в общении с матерью “to drive smb. up the wall” и “to piss smb.off” имплицитно выражают крайнее раздражение и злость Адресата и являются атакой на *позитивное лицо* Адресанта наряду с пренебрежением *Максимой Невыражения Чувств*. Агрессивность и дерзкое поведение Адресата проявляются в трансгрессии норм поведения и норм вежливости. Реакции Адресанта на поведение Адресата и неоднократные попытки образумить дочь в (5), (7) и в (13) в форме иронического предостережения с использованием нарочито вежливого обращения «мадам» лишь подчеркивают неуместность употребляемой лексики в общении с матерью. На все замечания Шерри реагирует, атакуя *негативное лицо* Бет, совершая акт приказа и директивы в (14) и (16):

(1) **BETH:** Sherry! Move yerself! They’re going to be round here in a minute!

(2) **SHERRY:** (off) Alright!

(3) **BETH:** You’re gonna be late!

(4) **SHERRY:** (off) Alright for fuck’s sake!

(5) **BETH:** Don’t swear!

Beth exits back through the living room door. We hear Beth off, too.

You’ve not even dried your hair yet!

(6) **SHERRY:** (off) I’m doing it now!

A slight pause.

You’re driving me up the fucking wall!

(7) **BETH:** (off) Don’t swear! Well if they’re all round here and you’re still fart-arsing around in your birthday suit you’ll be the one who’ll be making a fool of yerself.

В перепалке по поводу того, кто будет гладить платье, в (9) Бет пытается «играть на повышение», подчеркивая важность ее участия в подготовке к вечеринке:

(8) **SHERRY:** I can iron my own dress...

(9) **BETH:** Look, don’t start, Sherry! I’m tryin’ a do you a favour.

(10) **SHERRY:** Well, you’re not – you’re just pissing me off...

(Beth starts to iron the dress.) Why don’t you just let me get on with it?

(11) **BETH:** Go and get yourself dry.

(12) **SHERRY:** I can iron my fucking dress.

(13) **BETH:** If you use that language again I’m goin’a give you what for, madam.

(14) **SHERRY:** Don't call me madam – I'm not just some little teenager you can boss around.

(15) **BETH:** Just go and get ready, Sherry.

(16) **SHERRY:** Just go and sit down and just let me get on.

Шерри пытается выхватить утюг у матери, продолжающей гладить ее платье, что вызывает агрессию со стороны Адресанта – используя квази-вокатив и зооморфическую метафору “silly cow” и в (24) – “bloody pig-headed cow” (for an annoying, stupid and/or bitchy woman,

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=cow>) и (dirty, greedy, or bad-mannered person), Бет совершает акт оскорбления и обиды, атакует *позитивное лицо* Шерри и нарушает *Максиму Одобрения и Невыражения Мнения*:

(17) **BETH:** Get off!

(18) **SHERRY:** I said...

(19) **BETH:** You silly cow!

(20) **SHERRY:** I said to just let me get on.

(21) **BETH:** Sherry!

Примечательным является тот факт, что корпус идиоматических выражений со словом “pig”, имплицитующих не только негативную, но и позитивную оценку, достаточно богат в английском языке (напр., *fat as a pig, sick as a pig, to sweat like a pig, to eat like a pig, happy as a pig in a tuck*, и т.д.) (<https://idioms.thefreedictionary.com/bush+pig>).

В результате потасовки они падают на гладильную доску, которая ломается, а утюг задевает руку Шерри. Осознавая, что Шерри полностью неуправляема, Бет атакует ее *позитивное лицо*, совершая акт обвинения, нарушая *Максиму Одобрения* в (22), (30). Употребление адъективированного причастия “bloody”, являющегося по сути квазиопределением, выражает раздражение, недовольство и злость Адресанта. Адресат контратакует ровно теми же способами – через совершение акта обвинения в (25), (27); употребление эксплетивов, обценнизма “fucking” и сакрального выражения “for Christ's sake” в (29) имплицитует негативные эмоции, переживаемые Адресатом, и в определенной степени символизируют претензию Шерри на самостоятельность и ее желание вырваться из-под опеки матери:

(22) **BETH:** That's your bloody fault! I was trying to help you and you have to go and cause an argument!

- (23) **SHERRY:** Why can't you just let me get on?
 (24) **BETH:** You bloody pig-headed cow!
 (25) **SHERRY:** You can't just let me get on with my life!
 (26) **BETH:** I was just trying to help you.
 (27) **SHERRY:** You have to interfere.
 (28) **BETH:** I have just had enough of you, young lady!
 (29) **SHERRY:** I'm twenty-three years of age, for Christ's sake!
 (30) **BETH:** And you treat this place like a hotel.
 (31) **SHERRY:** Well, why don't you fucking throw me out then?
 (32) **BETH:** Well, why don't you just pack your bags and go then?
 (33) **SHERRY:** Well, I will cos I've just about had enough of you an' the way you try an' treat me like a kid!
 (34) **BETH:** And I've had enough of the way you think you can walk all over me! Well, my girl – this is my house-
 (35) **SHERRY:** Don't I fucking know it!
 (36) **BETH:** And while you're in my house you can just do what I say!

Если до (37) Шерри лишь оборонялась, то, начиная с (37), она решается контратаковать, лишить мать *лица*, вводит новую тему в (37), нарушает *Максиму Согласия* и впоследствии проводит сокрушительную атаку на *позитивное лицо* матери, полностью девалоризирует ее образ, поднимает особенно чувствительную для Бет тему – тему ухода отца из семьи. В (42), (45), (49), (53), (55), (57) (59), совершая акт упрека и обвинения матери в ненадлежащем образе жизни и в том, что отец бросил семью, а в (47) и (49) совершая акт критики ненапрямую (*off record*), намекая, что причина, по которой отец ушел из семьи, очевидна и связана с матерью, Шерри выражает презрение, нарушает *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*, и доводит Бет до иступления – об этом свидетельствуют попытки Бет противостоять напору – в (50) и (52) через совершение акта оскорбления и употребление инвективы “spiteful bitch”, попытки вернуть свое *лицо* в (56) и (58) и физическое взаимодействие – удар по *лицу*:

(37) **SHERRY:** This isn't your house!

A slight pause

(38) **BETH:** What?

(39) **SHERRY:** What have you ever paid towards this house?

(40) **BETH:** You better just watch it ...

(41) **SHERRY:** If this is anyone's house, this is Dad's house!

(42) **BETH:** After all I've done...

- (43) **SHERRY:** When he was here you never so much as spent –
 (44) **BETH:** After all the money I've spent on you...
 (45) **SHERRY:** You never so much as spent a penny on this house.
 (46) **BETH:** How dare you!
 (47) **SHERRY:** No wonder Dad left you! (off record)
 (48) **BETH:** He left because of that slut!
 (49) **SHERRY:** No wonder he found someone else – You never loved him!
 (50) **BETH:** You spiteful bitch!
 (51) **SHERRY:** You just took him for every penny he had!
 (52) **BETH:** You spiteful, mean...
 (53) **SHERRY:** and you spent every penny you had on gin and fags.
 (54) **BETH:** You!

Sherry's anger starts to dissolve into tears

- (55) **SHERRY:** He never had a life with you – all he had was work – working his fingers to the bone so you could have everything you wanted at home – and go down the pub an' hang off any Tom, Dick, Harry's shoulder who'd keep your glass full for the night!

Beth slaps Sherry around the face hard – so hard she knocks Sherry to the floor. Pause.

- (56) **BETH:** Work? What d'you think I've done all my life but to work- and spoil you and Gina rotten so you can treat me like this and begrudge me a packet of fags an' a drink on a Friday night?

How dare you, Sherry? After all I've done for you, Sherry –Who's seen you through university while your father's pissed off and left? Who's put a tenner in your pocket so you can have a drink with your mates? Who's put a roof over your head while you studied and this is the gratitude you show me?
 Шерри заявляет матери, что она вовсе не хотела оставаться в ее доме:

- (57) **SHERRY:** I wanted to get out an' live my own life an' all you could do from the minute Dad left was to pack your job in.

(58) **BETH:** I got the sack.

- (59) **SHERRY:** And sit in your poxy chair with a bottle and a packet of fags feelin' sorry for yaself!

После небольшой паузы Бет закуривает сигарету и открывает свои чувства в (60). Эта эмоциональная «утечка», совершение акта признания и нарушение *Максимы Невыражения Мнения* делают *позитивное лицо* Бет чрезвычайно уязвимым и в то же время приводят Шерри к осознанию своей неправоты и совершению акта извинения, который, по П. Браун и С. Левинсону, ставит *позитивное лицо* говорящего в опасность, поскольку говорящий сожалеет о

совершенном прежде ликоугрожающем акте (Brown and Levinson 1987: 68):

(60) ВЕТН: When your father left, Sherry, it was like someone took half of me away.

Pause.

It was like he'd taken all the laughter and life I had right out of my body there and then, an' it's not got much better, Sherry.

Pause.

It's the hardest thing, Sherry. It's the hardest thing.

(D. Eldridge "Summer Begins")

Примечательным является тот факт, что тело мыслится как контейнер, в котором обитают и смех, и жизнь, которые можно вынуть из этого контейнера в минуты отчаянья и горя. Переживаемые негативные эмоции онтологизируются посредством метафоры «Тело – контейнер, в который помещены смех и жизнь». Поведение Шерри в последнем микроэпизоде можно расценивать как проявление инструментальной агрессии – настолько сильно в ней желание распоряжаться собственной жизнью.

Казалось бы, банальный конфликт по поводу обычной бытовой ситуации постепенно трансформируется в ссору, объект которой необычайно объемна – персонажи изливают свои чувства, обращаясь к прошлому, тем самым расширяя темпоральный и предметный аспект ссоры. Стратегию Адресанта можно определить как неумное желание контролировать и быть нужной дочери, что, безусловно, продиктовано боязнью одиночества. Стратегия, применяемая Адресатом, заключается в желании высвободиться из-под контроля и опеки матери.

II.2. Выводы

Анализ конфликтных эпизодов, выделенных на материале английской драмы, позволил определить следующие конститутивные признаки жанра ссоры, в рамках которой реализуется конфликтная коммуникация:

1. В качестве *участников* проанализированных ссор выступают люди хорошо знакомые – родственники (эпизоды 2, 7, 9, 10, 11, 12, 15), супруги (эпизоды 3, 4, 5, 6), друзья (эпизоды 1, 8, 13), коллеги по работе (эпизод 14). Источниками ссор являются псевдообъективные, или эмоциональные, источники. Нами были выявлены как конфликтные эпизоды, в которых участвовали только субъекты, прямые участники, так и эпизоды, в которых присутствовали и косвенные участники, в нескольких эпизодах идентифицировавшие себя с Адресатом и перенимавшие его функции (эпизоды 7, 9). Присутствие в сцене косвенных участников расширяет возможности воздействия на Адресата – Адресант может действовать опосредованно – через присутствующих в сцене наблюдателей, что, в определенной степени, смягчает силу давления (напр., в эпизодах 12, 13). В ходе интеракции в большинстве ссор происходит расширение темпорального (эпизоды 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15) и предметного (эпизоды 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15) аспектов несогласия в ссоре.

Мы полагаем, что признаки жанра ссоры, определенные на материале английской драмы, следует разделить на *центральные* (ядерные), когда агрессия и ниспровержение принципов вежливости являются взаимными, и *периферийные*, когда лишь один интерактант проявляет агрессию и неритуализированное поведение в отношении другого (других), а его оппонент демонстрирует нежелание включаться в интеракцию и намеренно игнорирует конфликтопровокационный потенциал высказываний собеседника (эпизоды 9, 10).

2. Нам удалось определить следующие *стратегии, применяемые Адресантом*, или инициатором ссоры, в отношении Адресата с учетом иллюкутивно-целевого параметра и перлюкутивного эффекта:

2.1 изменение поведения Адресата, воздействие на Адресата через нанесение морального ущерба (через обесценивание его личностных качеств), попытка изменить существующее положение вещей, уничтожение Адресата через девалоризацию его личностных

качеств, вынуждение Адресата сделать признание и обвинение его в неподобающем поведении, трансляция своих чувств, исключение Адресата из интеракции и общего пространства, демонстрация собственного превосходства, осуществление контроля над ситуацией, требование сочувствия, понимания, любви;

2.2 для осуществления названных выше стратегий, Адресант применяет ряд *тактик*, которые можно охарактеризовать как:

1) атака на *позитивное лицо* Адресата через осуществление речевого акта оскорбления, обвинения, критики, упрёка, обиды напрямую (on record) как со смягчением (with redress), так и без смягчения (without redress), и ненапрямую (off record), когда критике подвергаются личностные и профессиональные качества, неспособность выполнять социальные роли, например, роль сына, дочери, мужа, жены; затрагивание табуированных тем (в частности, обсуждение сексуальной функции оппонента); выражение негативных эмоций. Приведенные выше ликоугрожающие акты совпадают с нарушением *Максим Невыражения Мнения* (в частности, негативного мнения), *Невыражения Чувств* (в частности, негативных, таких как злость, ненависть, раздражение, гнев), *Максимы Согласия*, *Максимы Одобрения* и с применением *Принципа Иронии*;

2) атака на *негативное лицо* Адресата через осуществление речевого акта приказа, директивы, непрошеного совета, угрозы, совпадающая с пренебрежением *Максимой Такта и Щедрости*;

3) укрепление своего собственного *позитивного лица* через несоблюдение *Максимы Скромности* и своеобразной «игры на повышение»;

4) создания атмосферы, опасной для своего собственного *позитивного лица*, через эмоциональную «утечку» и несоблюдение *Максимы Невыражения Чувств*;

5) маркирование оппонента как чужого;

6) исключение оппонента из интеракции через игнорирование и обращение к нему через употребление местоимения 3 лица.

3. Нам удалось определить следующие *стратегии, применяемые Адресатом* в отношении Адресанта с учетом иллюкутивно-целевого параметра и перлокутивного эффекта:

3.1 девалоризация личностных качеств оппонента, демонстрация нежелания включаться в интеракцию, сопротивление чужому волеизъявлению и защита собственной позиции, сохранение контакта, защита *лица* через оправдание своих поступков, защита *лица* персонажа, перенявшего функцию Адресата, отсутствующего в сцене,

игнорирование конфликтопровокационной интенции Адресанта, сохранение *лица*;

3.2 для осуществления названных выше стратегий Адресат применяет ряд **тактик**, которые можно охарактеризовать как:

1) атака на *позитивное лицо* Адресанта через осуществление речевого акта оскорбления, обвинения, критики, упрёка, обиды напрямую (on record) как со смягчением (with redress), так и без смягчения (without redress) и ненапрямую (off record), совпадающая с нарушением *Максим Невыражения Мнения* (в частности, негативного мнения), *Невыражения Чувств* (в частности, негативных, таких как злость, ненависть, раздражение, гнев), *Максимы Согласия*, *Максимы Одобрения*, *Максимы Долга* и с применением *Принципа Иронии*;

2) атака на *негативное лицо* Адресанта через осуществление речевого акта приказа, директивы, угрозы, совпадающая с пренебрежением *Максимой Такта и Щедрости* и выражающая желание прекратить интеракцию;

3) укрепление своего собственного *позитивного лица* через несоблюдение *Максимы Скромности* и своеобразной «игры на повышение».

4. К **лексико-грамматическим ресурсам жанра**, характеризующим конфликтную коммуникацию, реализуемую в рамках жанра ссоры, следует отнести:

4.1 употребление сниженной лексики – сленговых выражений, вульгаризмов, обценизмов, скатологизмов, негативно-оценочных лексем. Они используются с целью девалоризировать оппонента через умаление его личностных и профессиональных качеств, критики по поводу выполнения социальных ролей (родителя, сына, мужа, жены);

4.2 употребление соматизмов, в частности сплахнонимической лексики, обценизмов, негативно-оценочных лексем, дисфемизмов, эвфемизмов, концептуальных метафор для передачи негативных эмоций, таких как, например, «Тело – контейнер для эмоций», «Человеческое тело – твердое физическое тело»; употребление анималистических метафор.

5. Нами была установлена **корреляционная зависимость между применением конфликтных стратегий и тактик и морально-ценностными и культурными ориентирами внутри жанра ссоры**:

5.1 нормы вежливости, являющиеся залогом кооперативного взаимодействия не соблюдаются – ссорящиеся интерактанты нарушают *Максимы Вежливости* и совершают атаки на *лицо* оппонента.

Вежливость и *лицо* как базовая ценность англо-саксонской культуры теряет свою значимость. Переход от беседы или дискуссии к конфликтной коммуникации, реализуемой в жанре ссоры, всегда бывает ознаменован смещением предмета разговора из *внелицевой* плоскости в пространство, находящееся в непосредственной близости к *лицу* конфликтующих, что предопределяет специфику качественного наполнения репертуара стратегий и тактик ссорящихся сторон; как и в ходе гармоничной коммуникации, так и в условиях социального дизэквилибриума, *лицо* интерактантов обладает первостепенной важностью, с той лишь разницей, что в отличие от вежливой коммуникации, в ссоре оно непрерывно подвергается взаимным атакам, что, в свою очередь, входит в противоречие с базовой культурной ценностью индивидуалистической англо-саксонской культуры – ценностью личной автономии и коррелирующими с ней культурными скриптами о «личной автономии», «неоказании давления», «непрямых советов» и т.д.; в ходе интеракции в рамках жанра ссоры как Адресат, так и Адресант часто «теряют» *лицо*, обладают «неправильным» *лицом* или испытывают стыд за *лицо* (“shamefaced”); применяемые Адресатом и Адресантом стратегии и тактики, необходимые для их осуществления, формируются непосредственно на уязвимости лица и практиках *лицевой* работы, которая имеет свою специфику, отличную от коммуникации, нацеленной на создание гармоничного взаимодействия;

5.2 ссорящиеся персонажи открыто и смело выражают свои чувства, преимущественно – негативные, как высказываясь об оппоненте, так и озвучивая свои собственные переживания, что, в свою очередь, расходится с представлениями о культурах, чей индекс параметра *Избегание Неопределенности* достаточно невысок, поскольку, как отмечалось выше, экспрессивность и агрессивность скорее характеризуют «беспокойные» культуры.

Глава III. КОНСТИТУТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ ЖАНРА ССОРЫ, ВЫЯВЛЕННЫЕ НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМЫ

Материалом исследования речевого жанра ссоры стали, как уже говорилось, тексты авторов русской «новой драмы». Нужно сказать, что в ряде анализируемых текстов действие происходит не на российской почве, и персонажи носят нерусские имена. Мы понимаем возможное возражение по поводу того, что приведенные конфликтные ситуации не в полной мере являются «русской ссорой». Однако мы посчитали возможным включить их в исследуемый материал на том основании, что, безусловно, учитывая изображаемый колорит, художник вряд ли может отрешиться от национального взгляда на мир, привитого ему его родной культурой.

На основе драматургического материала на русском языке нам удалось выявить 15 конфликтных ситуаций, или ссор, (самый короткий эпизод состоит из 4 реплик, а самый длинный – из 77), и определить репертуар конфликтных стратегий и тактик представителей русской культуры. Следует отметить тот факт, что, как и в случае с английским корпусом, все анализируемые конфликты, за исключением одного, переросли из *латентной*, или *предконфликтной*, стадии.

Все выявленные ссоры были проанализированы с точки зрения: 1) прямых участников – субъектов, или Адресанта и Адресата, и косвенных участников, или невольно вовлеченных в конфликт свидетелей; 2) момента зарождения; 3) предмета конфликта; 4) ресурсов – средств и методов ведения борьбы, т.е. конфликтных стратегий и тактик, находящихся в распоряжении Адресанта; 5) ресурсов – средств и методов ведения борьбы, т.е. конфликтных стратегий и тактик, находящихся в распоряжении Адресата; 6) параметра языкового воплощения, т.е. спектра прагмалингвистических ресурсов; 7) корреляции между применением тактик и стратегий и соблюдением культурных ценностей.

III.1. Анализ конфликтных эпизодов, выявленных на материале современной русской драмы

Анализ приведенных ниже ссор в полной мере отражает все многообразие и гетерогенность применяемых Адресатом и Адресантом конфликтных стратегий и тактик.

С точки зрения субъектов, прямых и косвенных участников конфликта, а также находящихся в их распоряжении ресурсов, средств и методов ведения борьбы, были идентифицированы следующие конфликтные ситуации, или ссоры:

III.1.1. Конфликтный эпизод 1

Приведенная ниже сцена происходит между персонажами регулярно – раз в год. Ритуализированность данного конфликта не притушает его остроты, поскольку вызван он неизбывным чувством любви двух женщин, Валентины и Кати, к одному и тому же человеку, Валентину, уже давно ушедшему, и смешанными чувствами безысходности, сочувствия и ненависти по отношению друг к другу.

В качестве Адресанта, или инициатора ссоры, в приведенном ниже конфликте выступает Валентина. Иницируя конфликт в (7), Валентина совершает атаку на *негативное лицо* Кати, выражая сильнейшие отрицательные чувства, эксплицируемые словом «ненавидеть», нарушая при этом *Максиму Невыражения Мнения*. В (9), (11) атака на *негативное лицо* подкрепляется атакой на *позитивное лицо*. Иносказательно давая негативную этическую оценку Адресата и используя пейоратив «урод», нанизывая «негативные» смыслы – «нищая», «спившаяся», Адресант девалоризирует образ Адресата, при этом совершая акты критики и оскорбления и нарушая *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*. В (11) Адресант недвусмысленно демонстрирует нежелание продолжать интеракцию. Сами по себе императивные конструкции в русском языке, в отличие от английского, не несут конфликтного или невежливого потенциала; именно их лексическое наполнение и отсутствие модификатора вежливости «пожалуйста» выдают в них враждебную настроенность Адресанта по отношению к Адресату. Акт приказа, требования совпадает с нарушением Адресантом *Максимы Такта*. Помимо актов приказа, требования, оскорбления и критики, в (11) Адресант совершает акт обвинения, тем самым нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Максиму Одобрения*.

Адресат, Катя, пытается дать отпор и «зеркалит» обидчика, Валентину. В (8), отвечая на нападки на *негативное лицо*, Катя атакует *негативное лицо* в отместку; в (10), (16) и (18) на атаку на *позитивное лицо* – атакой на *позитивное лицо* Валентины. Используя бранное слово «дрянь», Катя нарушает *Максиму Невыражения Мнения* и *Максиму Одобрения*:

- (1) **ВАЛЕНТИНА:** Катя.
- (2) **КАТЯ:** Так что мы, вроде, еще на бабок не смахиваем.
- (3) **ВАЛЕНТИНА:** Катя, послушай меня.
- (4) **КАТЯ:** Ну, так мы продолжаем, вроде.
- (5) **ВАЛЕНТИНА:** Катя, посмотри на меня. Я хочу, чтобы ты услышала, то, что я сейчас скажу. Слышишь?
- (6) **КАТЯ:** Ну, так я слушаю, вроде.
- (7) **ВАЛЕНТИНА:** Я тебя ненавижу, Катя.
- (8) **КАТЯ:** Ну, так и я тебя.
- (9) **ВАЛЕНТИНА:** Я тебя ненавижу! Ты мерзкое, ничтожное существо.
- (10) **КАТЯ:** Ну, так и ты такая же.
- (11) **ВАЛЕНТИНА:** Ты урод, и всегда была уродом. Ты сломала мою жизнь, и жизнь человека, которого я любила. Ты нищая, спившаяся старуха! Я видеть тебя не могу! Сейчас же иди вон из моей комнаты. И вообще уходи – из квартиры и из моей жизни. Слышишь, – вон из моей жизни!
- (12) **КАТЯ:** Это моя квартира и моего покойного мужа.
- (13) **ВАЛЕНТИНА:** Нет, это моя квартира! Я ее купила вместе с вещами, которые ты пропивала.
- (14) **КАТЯ:** Ну, тогда я уйду отсюда.
- (15) **ВАЛЕНТИНА:** Убирайся!
- (16) **КАТЯ:** Дрянь.
- (17) **ВАЛЕНТИНА:** Что ты сказала?!
- (18) **КАТЯ:** Дрянь, ты.
- (19) **ВАЛЕНТИНА:** А ну-ка, забирай свою водку и сию минуту, чтобы тебя не было.
- (20) **КАТЯ:** (Берет со стола бутылку и одну рюмку) Я нищая, спившаяся старуха, а ты дрянь.
- (21) **ВАЛЕНТИНА:** И блины свои забирай. Нечего устраивать из праздника поминки.

(И. Вырыпаев «Валентин и Валентина»)

Стратегию, применяемую Адресантом, можно определить как *желание выразить негативное отношение к Адресату*. Адресат в свою очередь пытается *защитить свое лицо*. В силу того, что эпизод непродолжителен, в нем не происходит расширение темпорального и предметного аспектов.

III.1.2. Конфликтный эпизод 2

Действие в приведенном ниже эпизоде разворачивается в день рождения Валентины. Катя дарит ей ружье Валентина, которое она многократно пыталась продать Валентине. Ружье оказывается в руках у Валентины, на протяжении диалога она держит Катю на прицеле. Этот факт, безусловно, позволяет ей доминировать в разговоре. Валентина признается в том, что она покупала у Кати все вещи Валентина, чтобы их у нее совсем не осталось. Только ружье купить не могла – ведь, «его не выбросишь на помойку». И у себя не оставишь – слишком велик соблазн выстрелить. В этой же реплике (1) Валентина совершает признание в том, что у нее возникает желание выстрелить в Катю. Эта реплика является инициальной в ссоре, а Валентина выступает в роли Адресанта и инициатора данного конфликтного взаимодействия. При этом Валентина атакует *негативное лицо* Кати напрямую, с некоторым смягчением (*with redress*), что достигается вопросительной формой предложения. Она не скрывает своего желания причинить ей ущерб и создает атмосферу, опасную для своего собственного *позитивного лица*. Она делает признание в негативных чувствах, испытываемых ею по отношению к Кате. Помимо этого, Валентина совершает акт обвинения, атакует *позитивное лицо* Кати и нарушает *Максиму Одобрения*. В (2) не соглашаясь с обвинениями, Катя нарушает *Максиму Согласия*. В (3) референтная ситуация расширяется от бытовой кражи денег до кражи любви и молодости:

(1) ВАЛЕНТИНА: А когда я тебя вижу, мне же хочется в тебя выстрелить, правда? Это, ведь, согласишься, естественное желание с моей стороны? Вот поэтому, Катя, я и не покупала у тебя ружье. А, честно говоря, очень хотелось купить. Особенно в прошлом году, когда ты цену до трехсот рублей снизила. У меня тогда как раз деньги были, в шкафу лежали. Те самые, которые ты потом украла, помнишь?

(2) КАТЯ: Я...ничего я...не крала я деньги...не брала я...

(3) ВАЛЕНТИНА: Брала! Ты всю жизнь крадешь у меня. Ты молодость мою украла, жизнь ты живешь за мой счет, ешь, пьешь и презираешь меня. (Плачет). Катя. Катечка. Катенька, прости меня, но я почему-то не могу это ружье отпустить. Я, кажется, сейчас в тебя выстрелю. Я тебя убью сейчас, Катя!

В (3) реплика «Я тебя убью сейчас, Катя!» не звучит, как ликоугрожающий акт. Это скорее – признание в невыносимой тяжести бытия, за которым следует своеобразная эмоциональная «утечка» обеих

героинь на фоне уязвимости их *позитивных лиц*. Они предаются воспоминаниям об ушедшем Валентине, об их несостоявшихся жизнях. Катя признает тот факт, что Валентин всю жизнь любил только Валентину, и, совершая это признание в (4), ставит свое *позитивное лицо* под угрозу, нарушая при этом *Максиму Невыражения Чувств*. Однако Валентина, воспользовавшись уязвимостью *лица* Кати, в (5) атакует ее *негативное лицо*, использует эксплицитный императив, желая прекратить интеракцию, и нарушает *Максиму Сочувствия*:

(4) КАТЯ: Так ты дура, Валька. Ты же наоборот, счастливая. Тебя же всю жизнь любили, а я просто недоразумение в вашей жизни. Я случайность. Я урод, как ты меня называешь.

(5) ВАЛЕНТИНА: Замолчи, Катя! Ты что думаешь, я из ревности что ли, все это тебе говорю? Да плевать я хотела на ревность. Я просто жить хочу, стрелять хочу, пришибить кого-нибудь хочу!

В (6) Катя дает непрошенный совет Валентине. Он был расценен Валентиной как атака на ее *негативное* лицо. Несмотря на то, что, как отмечает А. Вежбицка, непрошенные советы вполне уместны в русской культуре, в данной ситуации совет был воспринят как директива и бесцеремонное вмешательство в личное пространство и повлек за собой агрессию со стороны Адресанта (Wierzbicka 2012: 321-322). Агрессия Валентины вылилась в наложение (overlap) атаки на *негативное* и атаки на *позитивное лицо* Кати в одной реплике. Совершение акта обвинения, оскорбления и неодобрения через употребление таких слов, как «бесполезное существо», «бессмыслица», «недоразумение», сопровождаемое отрицательными эмоциями, создает атмосферу, опасную для *лица*, принижают статус Адресата и обесчеловечивают его. Нападки на *лицо* сопровождаются нарушением *Максимы Одобрения, Невыражения Мнения*. В (8) Адресат предпринимает попытку «играть на повышение» путем совершения акта обвинения и оскорбления, тем самым атакуя *позитивное* лицо Адресанта, нарушая *Максиму Невыражения Мнения, Одобрения и Максиму Скромности*:

(6) КАТЯ: Ну, так ты тогда иди на улицу, да и пришиби там кого-нибудь.

(7) ВАЛЕНТИНА: Я сама знаю где, когда, и в кого мне стрелять. (Кричит) Ты была женой его! Из-за тебя моя жизнь не удалась! Ты погубила моего любимого человека! Ты двадцать лет живешь рядом со мной и пьешь мою кровь! Ты бесполезное существо, от тебя никакого

толка нет! (Выстрел) Ты бессмыслица, недоразумение, таким как ты вообще нельзя на свет появляться!

(8) КАТЯ: Врешь, врешь, дрянь такая! Если бы на моем месте другая была, то неизвестно, как бы ты, вообще, сейчас жила в этой...

(И. Вырыпаев «Валентин и Валентина»)

Стратегию Адресанта можно определить как нанесение морального и угрозы физического ущерба, безапелляционное обвинение Адресата в том, что жизнь не удалась, а Адресата – как стремление раскрыть свою правду и попытку защититься. То, что персонажи ретроспективно просматривают свою жизнь, свидетельствует о расширении темпорального и предметного аспектов ссоры – от отношений, связывающих их, они погружаются в осмысление прожитой жизни.

III.1.3. Конфликтный эпизод 3

В приведенном ниже конфликтном эпизоде ссора вспыхивает между супругами, Катей и Валентином. Устроенный Валентином погром в комнате явился тем инцидентом, который и выявил конфликт, долгое время назревавший между персонажами. Пораженная увиденным, Катя, Адресант, инициирует ссору в (1). *Позитивное лицо* Валентина атакуется Катей через многократное употребление сниженной лексики в (1), (5), (9) и инвективы «слюнтяй» в (17), имплицитной наряду с эксплетивами «О, боже», «твою мать» и «б...ядь» пренебрежительное и презрительное отношение Адресанта к Адресату, совпадающее с нарушением *Максим Невыражения Мнения* и *Чувств*. Как отмечает В.И. Жельвис, «профанная функция инвективы естественным образом предоставляет говорящему возможность катарсиса, в данном случае – возможность психологического облегчения. Наконец, профанизация речи, обращенной к оппоненту, это, как правило, средство унижить оппонента, выразив свое презрение к нему. Чтобы добиться этого всего, говорящий стремится эмоционально расцветить высказывание, придав ему своеобразные непристойные «детонирующие запяты» (Жельвис 1997). Помимо профанизации речи и употребления непристойных «детонирующих запяты», Катя осуществляет намеренно преувеличенный контроль над темой и инициативой, в чем также проявляется ее установка на конфликтное поведение. То, что *лицо* Валентина уязвлено, подтверждается его нежеланием ввязываться в дискуссию и

многочисленными попытками на протяжении диалога в (2), (4), (10), (16) прекратить интеракцию. Причем в начале диалога эта попытка выражена в форме просьбы – «Не ругайся. Не в поезде», которая впоследствии перерастает в эксплицитный императив в (10) «Заткнись» и в (16) – редуцированное «заткнись», совершение акта угрозы – «не доводи меня», прямой императив «иди спать», что создает атмосферу, опасную для *негативного лица* Адресанта, сопряженную с нарушением *Максимы Такта*. Что, в свою очередь, сигнализирует о желании Адресата прекратить интеракцию. Грубо-экспрессивная лексика (слово «заткнись»), сигнализирующая об испытываемых Адресатом негативных эмоциях, «приводит в действие» эксплицитный императив, употребление которого само по себе в русской культуре не представляет опасности для *лица* собеседника:

(1) КАТЯ: (Поражена увиденным) О, господи! Что это, Валя? Что случилось? Что с тобой? Валя, ты меня слышишь? Валя, я с тобой разговариваю, ты пьяный, что ли? Что произошло, почему все перевернуто, почему ты пьешь? О, боже мой, нас что, обокрали? Взломали квартиру? (Кричит) Твою мать, Валентин, ответь мне! Обокрали, обокрали, да?!

(2) ВАЛЕНТИН: Не ругайся, не в поезде.

(3) КАТЯ: Что?! Что ты сказал?!

(4) ВАЛЕНТИН: Не ругайся, не обокрали.

(5) КАТЯ: Не обокрали? А что сделали? Что все это значит, ё... твою мать. Это я еще не ругаюсь, Валя. Ты просто ни разу не слышал, как я ругаюсь.

(6) ВАЛЕНТИН: Я догадывался.

(7) КАТЯ: Что все это означает, я тебя спрашиваю?!!

(8) ВАЛЕНТИН: Это я сделал. Я все перебил. Моя комната, что хочу, то и делаю.

(9) КАТЯ: Твоя комната?! Твоя комната?! Я тебе , б...ядь, щас покажу твою комнату, твою мать! Я тебе щас устрою!..

(10) ВАЛЕНТИН: Прекрати материться, слышишь? Заткись, вообще!

(11) КАТЯ: Как ты меня назвал, повтори?

(12) ВАЛЕНТИН: Я сказал, не ругайся.

(13) КАТЯ: Кто я? Как ты только что меня назвал? Я тебя спрашиваю?!

(14) ВАЛЕНТИН: Кать, ты что глухая что ли? Я тебя никак не называл, я сказал, замолчи, и все.

(15) КАТЯ: Глухая?!!! Я глухая?!!!! Ах, ты, дрянь, такая!

(16) ВАЛЕНТИН: Слушай, я тебя прошу, заткнись, заткнись, не доводи меня! Я все это перебил, я и восстановлю. Иди спать. Иди спать, я сказал, а то я не знаю, что сейчас будет!

(17) КАТЯ: Ты мне здесь, не командуй. Сама решу, спать мне или что делать. Слюнтяй!

Поначалу создается впечатление, что в (18) Валентин совершает акт угрозы, атакует *негативное лицо* Кати, нарушает *Максиму Щедрости*. Серьезность его намерений подкрепляется ружьем, которым он берет на прицел Катю. Однако впоследствии становится ясно, что это не что иное, как применение *Принципа Розыгрыша*, являющегося, как отмечает Дж. Лич, способом укрепить отношения или достичь единодушия: “Banter is a way of reinforcing or achieving in-group solidarity” (Leech 2014:101). Его применение, безусловно, приводит к смягчению тональности диалога Кати и Валентина:

(18) ВАЛЕНТИН: Тебе конец, Катя. (Хватает ружье. И берет ее на прицел).

(19) КАТЯ: А! Ты что делаешь? Убери ружье, ты, что с ума сошел?!

(20) ВАЛЕНТИН: Слушай меня внимательно, детка. И без фокусов, ясно? Если не хочешь, чтобы я твои мозги, мать твою, размазал по стенке. У тебя проблемы. Большие проблемы.

И ты должна мне помочь. Помоги мне не нажать на курок, поможешь? (Катя кивает головой) Ты меня хорошо поняла? Я спрашиваю, ты меня хорошо поняла?!

(21) КАТЯ: Да.

(22) ВАЛЕНТИН: Не слышу.

(23) КАТЯ: Да я тебя поняла. Только я не пойму, откуда ты таких слов набрался, видика, что ли насмотрелся у Витьки?

(24) ВАЛЕНТИН: Это язык будущего. Скоро все так разговаривать будут.

(25) КАТЯ: И я?

(26) ВАЛЕНТИН: И ты. И я. И Родина твоя.

(27) КАТЯ: Валя, ты что тронулся, да? Ты случайно, не того, с ума не сошел?

(28) ВАЛЕНТИН: Может, и сошел, тебе то что?

Ссора постепенно утихает, приобретая черты жанра речи «разговор по душам», во время которого супруги совершают акт

признания, один в (29) – в любви, а второй в (30) – в нелюбви, тем самым обезоруживая себя и ставя свои *позитивные лица* в опасность:

(29) КАТЯ: Как это что? Я же жена твоя. Я же тебя люблю, как никак.

(30) ВАЛЕНТИН: А я тебя нет, как никак. Не люблю, понимаешь? Я другую люблю. Другую женщину. И всегда любил. Я уже пять лет тебе изменяю. Вот здесь, в этой комнате. Пока ты в свой сраный Владивосток едешь.

(31) КАТЯ: Так я знаю об этом. Что же я слепая, не вижу, не чувствую. Я каждую ночь в поезде реву. Туда семь суток реву, и обратно семь суток.

(32) ВАЛЕНТИН: Ну и что будем делать?

(33) КАТЯ: Не знаю. А разлюбить ты ее никак не можешь? Ради меня? Просто из уважения к тому, что у нас семья?

(34) ВАЛЕНТИН: Сегодня я попробовал, и видишь, что получилось.

(35) КАТЯ: А может ты тогда, хотя бы ружье уберешь? Или ты, все-таки, намерен стрелять?

(36) ВАЛЕНТИН: Я тебя не убью, Катя. Если бы любил, то тогда может быть, и выстрелил бы. Стреляют, ведь, только в любовь. Зачем просто так патроны тратить.

Стратегия, применяемая Адресантом, есть не что иное, как попытка добиться любви и тепла, стратегия же Адресата – попытка донести до Адресанта, что иное положение дел невозможно. Возвращаясь к переживаниям и событиям своей прошлой жизни, интерактанты расширяют как предметный, так и темпоральный аспекты ссоры.

III.1.4. Конфликтный эпизод 4

Ссора, возникшая между Чарли (Адресантом) и Моникой (Адресатом), стала последней в их отношениях и привела к разрыву. Их отношения давно дали трещину, и аборт, сделанный Моникой, явился лишь формальным инцидентом. Инициатором выступает Чарли, в (1) совершая акт упрека и нарушая *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*, поскольку упрек есть не что иное, как выражение недовольства по поводу поступков Адресата. Пытаясь увериться в правильности своего поступка и в то же время в какой-то степени упрекая Чарли, Моника пытается укрепить (*enhance*) свое *позитивное лицо*, подчеркивая значимость содеянного и тем самым подчеркивая

свое благородство. В (3) Чарли опять-таки совершает акт упрёка, ненапрямую (*off record*) атакуя *позитивное лицо* Моники. Заданный им вопрос имплицитно: «ты ведь не спрашивала». В (5) он нарушает *Максиму Согласия*, возражая реплике (2) Моники, совершает речевой акт возражения и атакует ее *позитивное лицо*. В (4) и (8) Моника пытается прекратить интеракцию и через употребление эксплицитного императива «перестань» сигнализирует о бессмысленности дальнейшего общения. Чарли воспринимает ее слова как оскорбление и в (9) атакует *позитивное лицо* Моники через совершение акта обвинения ее в том, что она не знает, что такое любовь, делая это напрямую со смягчением (*on record with redress*), и в (11), совершая признание, ставит свое *позитивное лицо* под угрозу. При этом он нарушает *Максиму Одобрения*, так как, безусловно, существует причина (определенные негативные, по его мнению, качества Моники), мешающие им продолжить отношения:

(1) **ЧАРЛИ:** Сейчас Чарли и Моника сидят напротив друг друга за столом на кухне. Моника пьет чай и ест бутерброд с сыром. Чарли курит сигарету. Почему ты не сказала мне, что собираешься сделать аборт?

(2) **МОНИКА:** Тебе ведь не нужен ребенок, Чарли. Я не хотела втягивать тебя в убийство человека. Сейчас и ты невиновен, и ребенка тоже нет.

(3) **ЧАРЛИ:** Почему ты думаешь, что мне не нужен ребенок?

(4) **МОНИКА:** Перестань, Чарли.

(5) **ЧАРЛИ:** Я никогда не говорил тебе, что не хочу ребенка.

(6) **МОНИКА:** Но ты и не говорил, что хочешь.

(7) **ЧАРЛИ:** Но ты бы могла сказать, и мы вместе бы решали, как нам быть.

(8) **МОНИКА:** Перестань, Чарли, я устала.

(9) **ЧАРЛИ:** Ты знаешь, что такое любовь, Моника?

(10) **МОНИКА:** А ты знаешь, что такое импульс, Чарли?

(11) **ЧАРЛИ:** Я не могу жить с тобой, извини.

В (14) Чарли выражает свое удивление, имплицитное неадекватность выбора направления Моники. При этом создается атмосфера, опасная для *позитивного лица* Моники, через совершение речевого акта критики, неодобрения ненапрямую. И, безусловно, Чарли нарушается *Максима Одобрения* и *Невыражения Мнения*. В (17) Чарли выражает крайне скептическое и пренебрежительное отношение к желанию Моники отправиться в Берлин через употребление эксплицитива

«какого черта» и слова «валяй», он нарушает *Максиму Одобрения и Невыражения Мнения*:

(12) МОНИКА: Я завтра уеду, Чарли.

(13) ЧАРЛИ: Куда?

(14) МОНИКА: В Берлин.

(15) ЧАРЛИ: Куда?!

(16) МОНИКА: Думаю, ты не будешь возражать, если я возьму деньги моих родителей на нашем счету?

(17) ЧАРЛИ: В Берлин? Какого черта?

(18) МОНИКА: Ну, говорят, что Берлин это такой же Нью-Йорк, только там намного дешевле.

(19) ЧАРЛИ: Ладно, если тебе нужно проветриться, валяй. Но я бы хотел официально развестись, так что не задерживайся там надолго.

Резкая фраза, прерывающая какой-либо контакт, в (21) вызывает агрессию Моника, которая, используя пейоратив «урод», дает иносказательно негативную этическую оценку Чарли, атакует его *позитивное лицо*, нарушает *Максиму Одобрения и Невыражения Мнения*, Чарли в отместку делает то же самое через употребление пейоратива «сука»:

(20) МОНИКА: Думаешь, что сможешь жениться еще раз?

(21) ЧАРЛИ: Это тебя не касается.

(22) МОНИКА: Ты урод, Чарли.

(23) ЧАРЛИ: А ты сука. И Чарли встает, и выходит из комнаты.

Моника опускает голову на стол и плачет. Чарли идет в спальню и падает на кровать лицом вниз. Он бы хотел уйти из дому, но ему некуда идти, на улице снег, а друзей у него нет.

(И. Вырыпаев «Невыносимо долгие объятия»)

Стратегию, к которой прибегает Адресант, можно охарактеризовать как попытку возложить ответственность за происходящее на Адресата через обвинение и предъявление претензий, а стратегию Адресата – как нежелание вести бессмысленный разговор. В ссоре происходит расширение предметного аспекта ссоры – от обсуждения аборта разговор переходит к обсуждению невозможности дальнейшей совместной жизни и обсуждению личностных качеств ссорящихся.

III.1.5. Конфликтный эпизод 5

В приведенном ниже эпизоде перебранка супругов (в пьесе они лишены имен и автором названы Мужчина и Женщина) постепенно перерастает в ссору. Мужчина возвращается с работы поздно, он недоволен тем, что дочь не спит. И в реплике (1) совершает акт упрека жены ненапрямую, непосредственно к ней не обращаясь и употребляя безличное предложение, однако, подразумевая, что укладывать дочь вовремя входит в ее обязанности. При этом атакуется *позитивное лицо* Женщины и нарушается *Максима Одобрения*. Мужчина инициирует перебранку и выступает в качестве Адресанта в данном эпизоде. Женщина, пытаясь оправдаться, совершает акт обвинения Мужчины и также атакует его *позитивное лицо*, нарушая *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*:

(1) МУЖЧИНА: Надо укладывать её пораньше, почему она ложится вместе с нами?

(2) ЖЕНЩИНА: Я уложила, я уложила её, а ты разбудил, пришёл поздно и разбудил, а теперь она не может заснуть! Надо приходиться пораньше...

В реплике (3) Мужчина пытается «сыграть на повышение», укрепить свое *лицо* (enhance), делая это ненапрямую и применяя тактику намёка на значимость и серьезность причины, по которой он поздно пришел. Это своеобразная попытка откорректировать свое лицо после предъявленных Женщиной обвинений. Женщина, в свою очередь, выражая отличное от Адресанта мнение, нарушает *Максиму Согласия*, совершает акт неодобрения, создает атмосферу, опасную для *позитивного лица* Мужчины. На что тот снова реагирует упреком в (5), напрямую со смягчением (*on record with redress*), выраженным формой сослагательного наклонения. В (6), применяя *Принцип Иронии*, Женщина иронизирует по поводу значимости работы Мужчины. В (8) происходит расширение референтной ситуации от сегодняшнего случая, когда Мужчина вернулся поздно, до ситуаций, которые случаются «всегда». Слово «строитель», намеренно употребленное Женщиной вместо «инженер», выполняет роль инвективы, в какой-то мере обесценивает профессиональные качества и навыки Мужчины. При этом нарушается *Максима Одобрения* и атакуется *позитивное лицо* Мужчины. В (9) Мужчина нарушает *Максиму Согласия* и «играет на повышении», пытаясь откорректировать свое *лицо*. Вульгаризм «на

хрен», являющийся эксплетивом, передает раздражение Женщины в (10):

(3) МУЖЧИНА (*перебивает женщину*): Ты ведь знаешь, почему я пришёл поздно!

(4) ЖЕНЩИНА: Почему ты пришёл поздно, я не знаю! (*забирает косяк у мужчины, затягивается*).

(5) МУЖЧИНА: Если б тебе было дело до меня, до моей жизни, ты бы помнила, что я сдаю объект!

(6) ЖЕНЩИНА: Ты сдаёшь объект!

(7) МУЖЧИНА: Да!

(8) ЖЕНЩИНА: А, правильно, ты всегда что-то строишь... потом сдаёшь... объект... ты ведь строитель...

(9) МУЖЧИНА: Я инженер, а не строитель...

(10) ЖЕНЩИНА: Какая на хрен разница, если ты приходишь поздно каждый раз, когда ты сдаёшь объект!

(11) МУЖЧИНА: Через неделю мы сдадим синагогу, и я буду приходить как всегда!

Женщина смеётся, затягивается, передаёт косяк мужчине.

(12) МУЖЧИНА (*заражается смехом*): Что? Что?!.

(13) ЖЕНЩИНА: Ты строишь синагогу?

(14) МУЖЧИНА: Да! (*Смеётся ещё громче*). Представляешь, я строю синагогу!

(15) ЖЕНЩИНА: Тише! Ты разбудишь её, и этот ребёнок не даст нам докурить, не даст нам спать (*смеётся ещё больше*), не даст достроить тебе синагогу!..

(16) МУЖЧИНА: Тише...тише... мне надо достроить, мне надо достроить эту синагогу... (*смеётся ещё больше*) я пообещал, я пообещал Богу!..

(17) ЖЕНЩИНА: Что? Что ты ему опять наобещал?!

(18) МУЖЧИНА: (*перестает смеяться*): Опять? Что ты имеешь в виду?

(19) ЖЕНЩИНА: Я имею в виду, что ты ему постоянно что-то обещаешь, – ты обещал ему, помнишь, ты клялся перед богом, что перестанешь курить травку, помнишь? Ты обманул бога! (*Смеётся*).

(20) МУЖЧИНА: Я боялся, что у меня родится неполноценный ребёнок, и чтобы этого не случилось, – я пообещал... пообещал Ему бросить...

(21) ЖЕНЩИНА: Ты обманул бога! (*Смеётся*).

(22) МУЖЧИНА: Мы же по чуть-чуть, – это не считается! Ты же сама говорила, что нам надо расслабляться... чисто по-семейному...

В (23) Женщина атакует *позитивное лицо* Адресанта, Мужчины, путем совершения акта насмешки, обвинения в нерадивости, неспособности закончить начатое, во лжи. Она применяет *Принцип Иронии* и нарушает *Максиму Невыражения Мнения*, при этом затрагивая слишком интимную сферу – отношения Адресанта с Богом. Физическое действие как проявление невербальной агрессии со стороны Адресанта подкрепляется вербально в (24) императивом, атакой на *негативное лицо*, нарушением *Максимы Такта*. Цель данного хода – заставить собеседника молчать и исключить его из интеракции. Впоследствии в (28) и (30) Адресант пытается усилить эффект. В (29) становится очевидна причина, приведшая к фрустрированному состоянию Женщины и ее агрессии – это не только обида из-за отсутствия внимания, но и ощущение не-причастности к происходящему. Эмоциональная «утечка» и признание Адресанта в сокровенном в (30) делает его *позитивное лицо* уязвимым. Адресат, воспользовавшись уязвимостью лица Адресанта, в (33) нарушает *Максиму Сочувствия* и возобновляет атаку. Просторечие «больной» (являясь частью фразеологизма, «больной на всю голову» в значении «чокнутый, ненормальный») употребляется для сниженной грубоватой характеристики Адресанта. Атака продолжается в (35), где Адресат намекает Адресанту, что вряд ли ему стоит причислять себя к настоящим верующим, так как он не соблюдает религиозные ритуалы. Женщина ставит под угрозу *позитивное лицо* Мужчины, совершает речевой акт критики и упрека (о чем свидетельствует частица «же») ненапрямую, нарушает *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*. Нарушая *Максиму Согласия*, Адресат пытается защититься. Примечательным является тот факт, что, пытаясь укрепить (*enhance*) свое *лицо*, он апеллирует к Толстому, являющемуся прецедентным именем, входящим не только в когнитивное пространство русского лингвокультурного сообщества. Дифференциальными признаками данного прецедентного имени, безусловно, являются талант писателя и истинная вера в Бога. Таким образом, «играя на повышение», Адресант заручается поддержкой непрерываемого авторитета. В (37) Женщина атакует *позитивное лицо* Мужчины, совершая акт критики и обвинения в неадекватности его позиции по причине болезни, делает это ненапрямую (*off record*), намекая, что тот получил травму головы, так как не носил каску:

(23) ЖЕНЩИНА: (*смеётся*): Бедные евреи! Не видать им своей синагоги! Ты её не достроишь и как-нибудь отвертишься! Как с травкой, да? Ты вечно обманываешь бога! Чисто по-семейному...

(Смеётся, мужчина смотрит на неё, вдруг резко ударяет по щеке, женщина перестаёт смеяться).

(24) МУЖЧИНА: Не лезь в мои отношения с Богом!

(25) ЖЕНЩИНА: Ты думаешь, я не слышу!

(26) МУЖЧИНА: ?!

(27) ЖЕНЩИНА: Как ты молишься по ночам... ты всё ещё веришь в бога, ты боишься бога! Я знаю... поэтому ты так злишься...

(28) МУЖЧИНА: Это не твоё дело!

(29) ЖЕНЩИНА: Как это не моё! Я жду, я жду полночи, когда ты домолишься и займёшься со мной любовью, ты по полчаса молишься, о чём ты просишь бога?!

(30) МУЖЧИНА: Это не твоё дело, понятно?! Не твоё! У меня не получают... некоторые молитвы у меня не получают, мне приходится отменять их... и молиться заново...

(31) ЖЕНЩИНА: Что?

(32) МУЖЧИНА: Ты слышала...

(33) ЖЕНЩИНА: Ты больной, как можно отменять молитвы?!

(34) МУЖЧИНА: Вот именно! Их нельзя отменить! И это ужасно! Ведь я молюсь и вдруг думаю о чём-то, о чём-то плохом, или о том, чего я не хочу!.. А вдруг это сбудется, ведь я подумал об этом во время молитвы?! Вдруг это сбудется?! Я отменяю, тут же, когда вдруг опомнюсь, – я отменяю молитву и молюсь заново!

(35) ЖЕНЩИНА: Поразительно, ты же не знаешь наизусть ни одной молитвы, ты в церкви ни разу не был!

(36) МУЖЧИНА: Это не обязательно! Писатель, русский писатель, Толстой, он говорил, что церковь у тебя в душе, никуда ходить не надо, чтобы пообщаться с Богом! Все свои молитвы я придумываю сам!

(37) ЖЕНЩИНА: Ты больной! Ты одеваешь каску на голову, когда ходишь по стройке?

(38) МУЖЧИНА: Каску?

(39) ЖЕНЩИНА: Да есть такие, красные каски!

(Братья Пресняковы «Плохие постельные сцены»)

Стратегию, применяемую Адресатом, можно определить как безапелляционное вмешательство в личное пространство Адресанта с целью привлечения внимания к себе. Стратегию Адресанта можно определить как желание оградить интимную сферу, в данном случае – сферу общения с Богом, неприкосновенной, свободной от чьих-либо вмешательств. В споре происходит расширение предметного аспекта – от обсуждения внутрисемейных дел персонажи переходят к теме веры.

III.1.6. Конфликтный эпизод 6

Пьеса «Солнечная линия» Ивана Вырыпаева есть не что иное, как макроссора, представляющая собой хитросплетение ходов, взаимных вербальных и невербальных атак, цепочку конфликтных микроэпизодов.

Персонажи предстают взору читателя в 5 часов утра, когда их конфликтная интеракция находится в достаточно высокой точке накала – их ссора, начавшаяся в 10 вечера предыдущего дня, все еще продолжается. Приведенный ниже эпизод, вероятно, следует рассматривать как условное начало ссоры.

В качестве Адресанта, или инициатора, данной ссоры выступает Барбара в (3). Реплика Барбары (3) не была иллокутивно вынуждена репликой Вернера (2), поскольку он не требовал от Барбары подтверждения точного времени, а скорее намекал на сложность вопроса, обсуждение которого затянулось до 5 часов утра. И своей репликой, косвенно, сигнализировал о том, что следует каким-то образом разрешить ситуацию. Путем лексического повтора Вернер расширяет референтную ситуацию, имплицитно, что вся их жизнь «не в порядке», осуществляет контроль над темой, нарушает *Максиму Согласия* и атакует *позитивное лицо* Барбары ненапряжимо (*off record*), намекая на то, что она говорит что-то, что не соответствует реальности. В (5) Барбара пытается откорректировать свое *лицо*, оправдываясь и эксплицируя смысл своего предыдущего высказывания. В (6) Вернер явно недоволен тем, что Адресант не поддерживает его инициативу обсуждать несовершенства их совместной жизни. Его недовольство и раздражение онтологизировано посредством употребления обценной лексики, что является очередной атакой на *позитивное лицо* Барбары:

(1) БАРБАРА: Я не понимаю, ты что все еще надеешься на положительный результат, Вернер?

(2) ВЕРНЕР: Уже пять часов утра, Барбара.

(3) БАРБАРА: Я вижу часы, они на стене, все в порядке.

(4) ВЕРНЕР: Ого! Ты говоришь – все в порядке?

(5) БАРБАРА: Я говорю «все в порядке» имея в виду, что я вижу наши часы на стене и я вижу, что сейчас пять часов утра в этом смысле со мной все в порядке.

(6) ВЕРНЕР: Отлично. Пускай хоть в чем-то у нас будет хоть какой-то, е... твою мать, порядок. Пять часов утра, и мы оба наконец-то пришли к хоть какому-то, б...ядь, общему пониманию, – о том, что хотя бы сейчас пять часов утра. Ну и что, Барбара?! Ну и что?!

Приведенный выше эпизод повлек за собой череду взаимных атак и нападков на *лицо* собеседника. Так, Барбара реагирует достаточно агрессивно на предложение Вернера завести ребенка. Она атакует *позитивное лицо* Вернера, совершая акт упрёка, критики и обвинения. Употребляя в качестве инвективы слово максимальной степени сниженности «х...йня», которое в отличие от эксплетивов, помимо своего аффективного содержания, сохраняет и свое предметно-логическое значение – «чушь, чепуха, гадость» (https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/267629/%D1%85%D1%83%D0%B9%D0%BD%D1%8F), Барбара рисует неблагоприятный портрет оппонента, неспособного адекватно оценить ситуацию:

(7) БАРБАРА: А то, что мне уже сорок лет, дорогой мой. Семь лет назад надо было думать о ребенке, когда мне было тридцать три. А сейчас пять часов утра и ты несешь всю эту, прости, х...йню, только для того, чтобы еще раз позлить меня и увести в сторону наш разговор, который не может закончиться, потому что ни один из нас не хочет уступать, и уйти тоже не может, хотя уже и пять часов утра, и по – хорошему, нам пора расходиться по своим комнатам. Пять часов утра, Вернер.

(8) ВЕРНЕР: Я вижу, сколько времени, часы, как ты говоришь, на стене, так что все в порядке. Все в порядке?! Б...ядь, ну надо же – все в порядке?!

Игнорируя несмелую попытку Вернера вернуться к теме, предложенной им ранее, Барбара продолжает создавать атмосферу, опасную для *позитивного лица* Вернера, обвиняет его в эгоизме, чрезмерной сосредоточенности на себе и делает это напрямую (*on record*); употребление эксплетива «б...ядь» в (9) эмоционально окрашивает высказывание и передает раздражение Барбары. Снова выступая с критикой в адрес умственных способностей Адресата, метафорически называет его мозг своеобразной емкостью, в которой содержится «ненужная» информация:

(9) БАРБАРА: Потому что не нужно забывать о других людях, милый мой! Не нужно смотреть только, б...ядь, в одну точку, в свой собственный мозг! И вытаскивать из него всякую, б...ядь, ненужную информацию и разбрасывать ее повсюду. Засыпать ей все вокруг. К тебе же не подступиться, Вернер, потому что от тебя на километр разит информацией о тебе. О том какой ты...! Какой ты..! О том, какой ты. Понимаешь? С тобой хотят поговорить, а ты закрываешь информацией о том, какой ты. И невозможно пробиться через эту информацию.

Невозможно войти с тобой в контакт, потому что при первой же попытке проникнуть в тебя, натыкаешься на всю эту информацию о том какой ты. Я такой-то и я такой-то. С кем мне говорить, Вернер? С кем мне говорить?! С информацией о тебе? Я не хочу разговаривать с какой-то там информацией, милый мой, я хочу говорить с тобой. С тобой, понимаешь, а не с информацией о тебе.

В (10) Вернер идет в контратаку и прибегает к прецедентным именам – выдающимся философам, апелляция к которым, казалось бы, должна придать весу и серьезности высказыванию в силу того, что данные прецедентные имена входят в когнитивное пространство всего человечества. Однако они используются Адресатом с целью высмеять чрезмерные философские изыскания Адресанта, не имеющие никакого отношения к реальным проблемам, с которыми столкнулись интерактанты. Вся реплика Вернера (10) есть не что иное, как атака на *позитивное лицо* Барбары, осуществляемая ненапряжимо (*off record*) и совпадающая с применением *Принципа Иронии*. Употребление Вернером лексемы «попахивать», имплицитно указывающей на запах чего-то неприятного, употребление «детонирующих» запятых вскрывает истинное намерение Вернера, а именно – его желание иронизировать и высмеять Барбару:

(10) ВЕРНЕР: О! В пять часов утра, стало попахивать философией! Ты еще начни приводить в примеры своих любимых философов. Осталось только начать цитировать. Кант, Юнг, Хайдеггер, ну, кто там что из них сказал по нашему поводу? Ха, ха! Ну, и что же Юнг, сказал, о том, как нам нужно себя вести в пять часов утра, когда мы с десяти вечера не можем остановиться, и уничтожаем друг друга, и не можем ни к чему прийти, но и спать тоже не расходимся, ну и что же по этому поводу говорит наш, е... твою мать, Юнг?

(11) БАРБАРА: Это очень глупо, Вернер.

(12) ВЕРНЕР: А Кант?

(13) БАРБАРА: Глупо, Вернер.

В реплике (14) Адресатом снова приводится универсально-прецедентный феномен – прецедентное имя *Хайдеггер*, хранящееся в общечеловеческом информационном тезаурусе и призванное привлечь внимание к рельефному признаку, а именно – «бытийному вопросу», красной линией проходящему сквозь все творчество философа и созвучному экзистенциальным проблемам, терзающим персонажей. Реплика (14) выдается Адресатом за собственно прямую речь

Хайдеггера и является латентным намерением через обращение к авторитету «сыграть на понижение», девалоризировать собственные качества и тем самым вызвать сочувствие и понимание Адресанта. Вернер намеренно создает атмосферу, опасную для своего *позитивного лица*, ненапрямую (*off record*), совершая речевой акт критики, оскорбления, нарушает *Максиму Невыражения Мнения* через употребление «медицинской» метафоры, говоря о себе как о «больном» человеке и «духовном инвалиде» – человеке с ограниченными духовными способностями:

(14) ВЕРНЕР: А Хайдеггер, наверное, сказал бы, – послушай-ка, Барбара, хватит уже разговаривать с этим, человеком, который, по, какой-то, б...ядь неведомой философской случайности, семь лет назад сделался твоим мужем, а теперь, решил, вдруг, заговорить о ребенке, не трать на эти пустые разговоры свое время. Этого человека, понимаешь ли, все равно невозможно вернуть к реальности, потому что он, б...ядь болен, этой б...ядь, странной болезнью, потому что он, е... твою мать, болен. Потому что он чувствует себя таким больным, потому что ему, б...ядь, так больно! Вы только посмотрите-ка на него! Посмотрите-ка на него. Разве можно на него тратить свое драгоценное бытие?! И свое драгоценное, б...ядь, время?! В пять часов утра, пытаться ему что-то объяснить?! Да что он может понять, этот духовный инвалид?! Он же духовный инвалид, так, Барбара!

В (15) напрямую (*on record*) и в (17) ненапрямую (*off record*) задавая вопрос, подразумевающий неадекватность суждений Вернера, Барбара атакует его *позитивное лицо* через совершение акта критики и нарушает *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*. В (18) Вернер «зеркалит» претензию Барбары и в свою очередь обвиняет ее в эгоизме, сосредоточенности на себе и вследствие этого – невозможности вести хоть какой-то диалог. Здесь снова атакуется *позитивное лицо* Барбары через совершение акта критики напрямую со смягчением (*on record with redress*) в форме сослагательного наклонения, нарушения *Максимы Невыражения Мнения* и *Одобрения*. Одновременно Вернер намеренно теряет *лицо*, называя себя «больным идиотом». В (21) Барбара нарушает *Максиму Невыражения Мнения* и *Согласия*, атакует *позитивное* лицо Вернера, совершая акт критики, неодобрения, обвинения. Фраза «чудовищная ересь о ребенке» имплицитно, что реальность, в которой существует Вернер, кажется Барбаре искаженной и ложной. Признаваясь в том, что она тоже больна, Барбара делает свое *позитивное лицо* уязвимым. Реплика (23) содержит атаку на

позитивное лицо Вернера – обвинение в бесчувственности. В реплике (27) критикуется выполнение Вернером социальной роли мужа. Сниженная лексическая единица «мужик» и обсценизм «семь е...анных, семь лет ада» полностью девалоризируют Вернера как супруга. Эмоционально персонажи накалены, об этом свидетельствуют употребляемые ими эксплетивы, представляющие собой названия коитуса в (21), (23), (26):

(15) БАРБАРА: Это очень глупо, Вернер.

(16) ВЕРНЕР: Да потому что не нужно заикливаться только на себе.

(17) БАРБАРА: Пять часов утра, что ты несешь, Вернер?!

(18) ВЕРНЕР: А может нужно все-таки попробовать и хотя бы раз в жизни, оторвать взгляд от себя и направить его на других. Направить его на другого. На своего мужа, каким бы больным идиотом он тебе не казался. И вот тогда, возможно и может состояться хоть какой-то реальный диалог.

(19) БАРБАРА: Реальный диалог, Вернер?

(20) ВЕРНЕР: Хоть какой-то реальный диалог.

(21) БАРБАРА: Ты можешь говорить о реальном диалоге, сразу после того, как ты только что произнес всю эту чудовищную ересь о ребенке. После того, как ты расковырял всю эту боль. Боль, Вернер! Боль! Какой может быть «реальный диалог», милый, после того, как ты расковырял столько, е... твою мать, боли?!

(22) ВЕРНЕР: Боль это реальность, Барбара, прими это.

(23) БАРБАРА: Да, что ты, е... твою мать, говоришь?! Боль это реальность! Вернер, милый мой, да ты понятия не имеешь, что такое настоящая боль!

(24) ВЕРНЕР: Да?!

(25) БАРБАРА: Да, мой милый, да!

(26) ВЕРНЕР: Значит, только ты одна в целом мире знаешь о боли, а мне ничего об этом неизвестно?! Значит, я по-твоему, не испытываю боли, да?! За...бись, дорогая моя! Я рад, что в пять часов утра мы, наконец-то, пришли к полному, б...ядь, непониманию! К полному непониманию, Барбара! Ты одна испытываешь боль, а другие нет! За...бись!

(27) БАРБАРА: Я не говорила «другие», Вернер, я сказала «ты», не нужно перевирать мои слова. Ты не испытываешь боли, а про других я ничего не знаю. И у меня, честно говоря, сейчас просто, б...ядь, нет времени заниматься другими. Пять часов утра, и передо мной мужик, с которым я прожила семь е...анных лет, которые привели нас к полному,

тотальному непониманию. И нет никаких других, а есть только ты и я. Вот и все.

(28) ВЕРНЕР: Ты, что действительно считаешь, что я не испытываю боль?

(29) БАРБАРА: Ты не испытываешь ту боль, которую испытываю я.

В (30) Вернер снова прибегает к «медицинским» метафорам – он «полностью парализован» и его «сковало от невыносимой, нестерпимой, тупой боли». Находясь в атмосфере, опасной для своего *позитивного лица*, вскрывая свои душевные раны, Вернер делает свое *лицо* чрезвычайно уязвимым:

(30) ВЕРНЕР: А что же я сейчас по-твоему испытываю?! Вот сейчас, здесь, в эту самую минуту?! В пять часов утра?! Что я испытываю, если не, блядь, невыносимую, е... твою мать, боль, от которой мне так невыносимо, что я практически парализован. Пять часов утра, я стою тут посреди нашей кухни, и меня всего просто сковало от, невыносимой, нестерпимой, тупой боли. Не знаю, что испытываешь ты, Барбара? Но мне, сейчас, реально больно так, как никогда в жизни, потому что семь лет жизни под одним с тобой одеялом, привели меня в точку абсолютного, б...ядь, непонимания всего. Абсолютного непонимания всего.

(31) БАРБАРА: Это еще не боль.

(32) ВЕРНЕР: Это гораздо хуже любой боли, – это абсолютное непонимание всего.

В приведенном выше конфликтном эпизоде следует отметить расширение предметного аспекта – от обсуждения желания завести ребенка интерактанты переходят к обсуждению их совместной жизни на протяжении семи лет. При этом они применяют схожие стратегии – выражение негативных чувств и обвинение друг друга в сложившейся сложной ситуации.

III.1.7. Конфликтный эпизод 7

В конфликтном эпизоде 7 мы вновь встречаемся с Барбарой и Вернером. И снова в качестве инициатора выступает Барбара. Приведенному ниже конфликтному эпизоду предшествует рассказ Барбары о том, что однажды она увидела, как солнечный луч, падающий из окна, разделит тело Вернера на две половины. Это еще и рассказ о том, как внезапно она осознала, что одну половину Вернера

она любит, а вторую – не может принять. Ее признание в невозможности дальнейшего сосуществования в (1) создает атмосферу, опасную для *позитивного лица* Вернера, через совершение акта критики и обвинения Вернера и делает это ненапряжную (*off record*). В (2) Вернеру приходит в голову мысль – уйти и разделить имущество. Барбара выражает свое несогласие, нарушая при этом *Максиму Согласия*, так как дом был подарен супругам ее родителями.

В (4) и (6) Вернер атакует *позитивное лицо* Барбары, обвиняя ее в равнодушном к нему отношении. Барбара в отместку в (5) и (7) совершает ликоугрожающий акт обвинения Вернера в меркантильности. Обоими интерактантами нарушается *Максима Одобрения* и *Невыражения Мнения*:

(1) **БАРБАРА:** Нам никогда не перейти эту солнечную линию, дорогой. Отбрось всякие надежды на это.

(2) **ВЕРНЕР:** А тогда, что я, е... твою мать, должен делать? Я что должен вот так, идти, б...ядь, собирать свои вещи и уезжать из дома?! А потом мы будем делить этот дом?!

(3) **БАРБАРА:** Никакой дом мы делить не будем, дорогой мой, ты просто оставишь его мне, а себе возьмешь ровно половину всех наших накопленных средств, на наших счетах.

<...>

(4) **ВЕРНЕР:** И тебе абсолютно наплевать на то, что я могу уйти, тебе главное, чтобы только я оставил тебе дом!

(5) **БАРБАРА:** А ты?! Так вцепился в этот дом! Не можешь даже по-человечески уйти. Схватился за кусок стены и тянешь ее на себя. Дай тебе пилу, так ты прямо сейчас распилишь этот дом пополам.

(6) **ВЕРНЕР:** А тебе просто наплевать на то, что я могу уйти, тебе главное, чтобы дом остался у тебя.

(7) **БАРБАРА:** Нет, милый, это для тебя сейчас важнее всего так свалить, чтобы еще прихватить с собой кусок этого дома. Но я хочу сказать тебе, что если ты собираешься уйти и надеешься...

В (8) Барбара атакует *позитивное лицо* Вернера, обвиняя его в невнимании, непонимании; слово «ненавидеть», безусловно, имплицитно выражает негативные эмоции по отношению к Адресату. Пытаясь откорректировать свое лицо, в (9) Вернер контратакует Барбару. Совершает нападки на ее *позитивное лицо*, совершает акт обвинения в неспособности взять ответственность за свою жизнь; прецедентное имя Бога как всемогущего творца, который несет ответственность за жизнь каждого смертного, и на которого, по мнению Вернера, Барбара и

должна свалить вину за свою неудавшуюся жизнь, призвано «выпукнуть» такие черты Барбары, как безвольность и безразличие. Адресат прибегает к неожиданной характеристике Бога: «Бог – беззащитный мудака, создавший всю эту х...йню» и выдает эти мысли за мысли Барбары, тем самым девалоризируя ее человеческие качества. Далее следует акт обвинения Барбары во всем происходящем, в лукавстве. Характеризуя Адресанта, Вернер использует анималистическую метафору, называя Барбару «хитрым котом», рисует свою жизнь как варево с непонятными ингредиентами («сладкий мучительный пирожок») и возлагает всю ответственность на Барбару, поскольку она «повар». Употребление скатологизмов призвано выразить негативные эмоции Адресата. Его эмоциональное состояние снова передается через симптоматику заболевания желудочно-кишечного тракта – «колет в животе» и онтологизируется посредством метафоры «Негативные эмоции – это болезнь с симптомами заболеваний желудочно-кишечного тракта и симптомами психического заболевания», и ранее – «Негативные эмоции – это паралич». И снова он делает свое *позитивное лицо* уязвимым, говоря о себе как о емкости, которую переполняет жидкая боль. Снова, как и в английском корпусе, возникает потенциально универсальная концептуальная метафора – «Тело – контейнер для эмоций». Не получив должного внимания и понимания, Вернер пытается откорректировать свое *лицо*, сделать его достойным участия и жалости. Однако Барбара остается черства к его терзаниям и совершает атаку на *негативное лицо* Вернера. Нарушая *Максиму Такта*, совершая акт требования, или приказа, завуалированного под вежливую просьбу с употреблением этикетной фразы «будь добр», чья вежливая интенция нивелируется разговорным словом «задница», императивом «вали», «сваливай», уничижительным «вещички», в (10) совершает атаку на *негативное лицо* Вернера. Фраза Барбары не привела Вернера в восторг. В отместку он нарушает *Максиму Такта*, атакует *позитивное* и *негативное лицо* Барбары и совершает акт оскорбления и угрозы; его намерения подкреплены употреблением бранного слова «дрянь», слова «вышвырну», имплицитного действия, которое, скорее было бы уместно применительно к собаке или вещи, и обильным использованием обсценизмов. Здесь мы, безусловно, имеем дело с эмоциональной агрессией как следствием фрустрированного состояния Адресата – его мечтаниям о полноценной счастливой семье не суждено сбыться:

(8) БАРБАРА: Ничего ты не знаешь, Вернер, ничего! Ты никогда не испытывал и частицы той боли, которую пришлось за эти семь лет ада

испытать мне. Ты просто живешь и живешь себе в этом теплом доме, считая его своим. Ты просто живешь и живешь со мной, считая меня своей, ты просто спишь и спишь по ночами считая эти ночи твоими, считая все эти минуты твоими, все эти годы и дни твоими, всю эту, е... твою мать, бесконечную жизнь твоей. Как же глубоко проходит эта линия, как же, бесконечно ненавижу я эту твою вторую половину. И кто это так х...ево придумал разделять все на две несовместимые части?!

(9) ВЕРНЕР: А тебе так бы хотелось найти кого-то на кого можно все свалить?! Обычно Бог является таким беззащитным мудаком, на которого всё валят. Так что вали на него! Господь создал всю эту х...евую жизнь, а кто же еще! Но только тебе то это не поможет, Барбара, потому что где-то в глубине себя, ты знаешь, кто все это проделывает. Кто тут по-настоящему все проделывает. Кто тут хитрый кот. Кто тут, е... твою мать, хитрющий кот! Кто тут кричит, поймите, поймите меня, а у самой оргазм наступит после того, я уйду отсюда хлопнув дверью. Так что, ты прекрасно знаешь, Барбара, кто тот повар, что готовит всю эту еду, кто печет все эти пироги с маком и х...й его знает, что еще туда добавляют, потому что потом в животе колет так, как будто бурундука напичкали слабительным и он все обосрал! Повар знает, чем он нас кормит! Ах, только бы ничего тут, е... твою мать, у нас не пригорело, а вышел бы славный пирог. Сладкий, сладкий и мучительный, мучительный пирожок! И нечего ждать, что ветер унесет все эти запахи, нет! Скорее всего, это будет продолжаться еще очень, очень долго. Скорее всего, это будет продолжаться даже тогда, когда это все закончится. Потому что каждое мгновение взрывается, как стеклянная колба и обливает нас новой болью. Новой, каждый раз, особенной болью! И поэтому никто не смеет говорить мне, что я не чувствую боль. Никто не смеет запрещать мне жить и страдать так же, как и другие. Никто не имеет право говорить мне, что я не знаю, что такое боль, потому что боль течет у меня из ушей, из носа, изо рта и из всего полностью меня. Боль течет из всего полностью меня. Полностью, полностью меня.

(10) БАРБАРА: Ну тогда будь добр оторви свою задницу и вали отсюда. Вали прямо сейчас! Иди сходи наверх, собери свои вещички и сваливай, а все остальное я пришлю тебе посылкой на тот адрес, который ты укажешь.

(11) ВЕРНЕР: Ага, сейчас, давай именно так я и сделаю! В пять часов утра я, вдруг, ни с того ни с сего, как последний мудака начну выполнять твои приказания. Ага, сейчас я побегу наверх за своей

сумкой! Какую же мне, б...ядь, взять сумку спортивную или наш желтый чемодан на колесах?! А бритву и мой шампунь ты мне пришлешь по почте, з...ебись?! Да, я просто сейчас возьму тебя, дрянь такая, и вышвырну, на х..., из этого дома!

(И. Вырыпаев «Солнечная линия»)

Объект ссоры, а именно – несовпадение позиций персонажей относительно будущего их брака, расширяется до откровенного и резкого обсуждения их личностных качеств с последующими обвинениями. Таким образом, предметный аспект несогласия в какой-то мере расширяется. Стратегии, применяемые интерактантами в приведенном выше конфликтном эпизоде, можно определить как перекладывание ответственности друг на друга и желание обвинить друг друга в сложившейся сложной жизненной ситуации.

III.1.8. Конфликтный эпизод 8

В приведенном ниже эпизоде небольшая ссора, больше напоминающая перебранку, происходит между двумя приятельницами, местным кантором Шарой, выступающей в ссоре в качестве Адресанта и иницирующей интеракцию, и Эвой, простой прихожанкой. Шара приходит в дом к Эве с четким намерением убедить ее не петь громко в церкви, тем самым пытаясь поддержать свой имидж.

Несмотря на то, что реплика Шары (1) начинается с вежливой просьбы, осуществляемой в соответствии с интересами *негативного лица*, вежливость Шары впоследствии нивелируется употреблением фраз «какая-то простая прихожанка», «домохозяйка, которая готовит суп», подчеркивающими социальное неравенство интерактантов. Таким образом Шара атакует *позитивное лицо* Эвы и нарушает *Максиму Скромности*, противопоставляя «простую прихожанку» себе – человеку, прошедшему четырехгодичное обучение в Шарошпатаке:

(1) ШАРА: Мне ужасно неловко, Эвике, но я хочу тебя попросить во время службы пой, пожалуйста, потише, не перекрикивай меня, иначе ты ставишь под сомнение мою значимость! Какой тогда был смысл мне страдать четыре года в Шарашпатоки, если какая-то простая прихожанка ведёт весь хор во время службы. Не кантор, а ты, Эва, домохозяйка, которая готовит суп!

В (2) Эва пытается минимизировать атаку на свое *лицо* и хочет избежать дальнейшего диалога. Создавая атмосферу, опасную для *негативного лица* Шары в (2), используя императив в (4) и давая совет,

в котором, по мнению Лича (2014:162), соревнуются *Максима Щедрости* и *Максимы Скромности и Согласия*, поскольку, желая лучшего для собеседника, мы все-таки в некоторой степени навязываем ему свою точку зрения. В (2) и (5) Шара не считает нужным последовать совету Эвы, при этом она нарушает *Максиму Согласия*. Отстаивая свою правду, в (6), (8), (19) Эва настойчиво пытается убедить Шару в том, что ее восприятие реальности искажено, при этом атакуя *позитивное лицо* Шары и нарушая *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*, Эва намеренно умаляет умственные способности Шары и высказывает сомнения по поводу ее адекватности:

(2) ЭВА: Шарико, успокойся!

(3) ШАРА: Я спокойна!

(4) ЭВА: Разденься, здесь жарко от плиты.

(5) ШАРА: Я не разденусь, меня всю трясёт от холода!

(6) ЭВА: Это не от холода, Шарико, это от твоей фантазии. Тебе надо просто понять, что это не так.

(7) ШАРА: Что не так?

(8) ЭВА: То, что ты себе напридумывала.

(9) ШАРА: То есть, ты поёшь тише меня?

(10) ЭВА: Да! Я пою тише тебя.

(11) ШАРА: Да?

(12) ЭВА: Конечно! Как я могу петь громче кантора?

(13) ШАРА: Давай, споём, я хочу убедиться!

(14) ЭВА: Шарико!

(15) ШАРА: Эва!

(16) ЭВА: Шара!

(17) ШАРА: Эва, я умоляю!!!

(18) ЭВА: *Поёт псалом.*

Mint a szép híves patakra, a szarvas kívánkozik.

Шара начинает подпевать.

ШАРА.

Lelkem úgy óhajt Uramra, és hozzá fohászkodik.

ШАРА и ЭВА.

Tehozzád én Istenem, szomjúhozik én lelkem,

Обе женщины, сами того не замечая, как-то произвольно стараются перекричать друг друга.

ШАРА и ЭВА.

Vajon színed elejébe mikor jutok, élő Isten?

(18) ШАРА: Ну, вот, видишь, ты поёшь громче меня!

(19) ЭВА: Тебе это кажется, Шара. Твоё сознание играет с тобой злую шутку. Ты не видишь настоящую реальность, вернее, не слышишь её.

В (20) Шара пытается противостоять Эве, используя императив и атакуя ее *негативное лицо*, а также прибегая к сравнению «как этот сраный психотерапевт» и атакуя ее *позитивное лицо*, Шара нарушает *Максиму Такта* и *Максиму Невыражения Мнения*, а используемая Шарой лексема «сраный» передает не только негативное отношение Шары к Эве, но и ее эмоциональное состояние. Своеобразная «психотерапевтическая» лексика, используемая Эвой, а именно: «реальность», «сознание играет злую шутку», «неадекватно отражаешь реальность» в (28), а также менторский тон, которым она пытается вразумить Шару, есть не что иное, как попытка намекнуть на ее неадекватность. Таким образом, Эва сознательно рисует образ Шары как человека, не могущего правильно оценить окружающую реальность:

(20) ШАРА: Не говори со мной, как этот сраный психотерапевт!

(21) ЭВА: Послушай меня, я желаю тебе добра. Послушай. *Поёт.*

Könnyhullatásim énnekem kenyerem éjjel-nappal,

Эва поёт нарочито тихо. Руками, как дирижёр, просит Шару вступить.

ЭВА и ШАРА.

Midőn azt kérdik éntőlem: hol Istened, kit vártál?

Шара начинает петь громким голосом, голос Эвы усиливается, и как она ни старается, она поёт громче, чем Шара.

ЭВА и ШАРА.

Ezen lelkiem kiontom, és házadat óhajtom,

Hol a hívek seregében örvendek szép éneklésben.

Шара резко прекращает петь, подпрыгивает от злости, падает на пол, бьёт кулаком по паркету.

(22) ШАРА: Ну, вот, видишь, опять!

Эва садится к Шаре на пол, успокаивает её.

(23) ЭВА: Успокойся, Шарико, тебе это просто показалось. Ты поёшь громче меня!

(24) ШАРА: За что...

Шара плачет.

(25) ШАРА: За что ты издеваешься надо мной? Что я тебе сделала?

Вместо того, чтобы успокоить Шару, Эва начинает тихим голосом опять петь тот же псалом. Шара подпевает ей, обе, продолжая петь, встают на ноги. Обе поют одинаково громко. На кухню заходит

старик-полицейский. Он смотрит на женщин, снимает плащ. Женщины продолжают петь. Старик садится за стол, складывает руки в молитве, закрывает глаза. Женщины прекращают петь. Эва хлопает от радости в ладоши. Шара счастливо улыбается.

Эве, которая приводит обоснованные аргументы, все-таки удается «перемоделировать» сознание Шары, и ссора постепенно утихает:

(26) ЭВА: Ну, вот, видишь, ты пела громче!

(27) ШАРА: Да, мне и самой сейчас показалось, что я пела громче.

(28) ЭВА: И так всегда было, Шара! Ты просто... Ты просто неадекватно отражаешь реальность.

(29) ШАРА: Да...

(30) ЭВА: Просто когда твои мысли атакуют тебя, ты ничего не делаешь. Старайся спокойно пережить это состояние, и всё пройдет.

(31) ШАРА: Да, я буду...

(32) ЭВА: Такое со всеми бывает, а потом проходит.

(33) ШАРА: Да?

(34) ЭВА: И со мной было давно... Знаешь, я тоже перестала адекватно отражать реальность... Хотела что-то поменять в жизни... Тогда ещё не было психотерапевтов, и Дюла просто навалил мне пару раз, и всё прошло.

(Братья Пресняковы «Хунгарикум»)

В приведенном выше эпизоде инициатором ссоры, сама того не желая, выступает Шара. Основной стратегией, примененной Шарой, является стратегия воздействия на Адресата с целью изменения его восприятия мира. Данная стратегия реализуется через совершение определенных шагов, тактик, таких как, например, тактика обвинения, тактика усиления собственного имиджа за счет девалоризации качеств (личностных, социально-статусных) Адресата. Адресат же в свою очередь применяет стратегию сохранения своего представления о мире через убеждение Адресанта в неадекватности его позиции через применение таких тактик, как тактика убеждения Адресанта в его неправоте. В эпизоде происходит расширение предметного аспекта – от обсуждения исполнительских качеств Адресата, интерактанты переходят к обсуждению психологического состояния Адресанта.

III.1.9. Конфликтный эпизод 9

Приведенный ниже конфликтный эпизод возникает между отцом и сыном. Следует отметить отсутствие собственных имен у персонажей (в пьесе они взаимодействуют как Отец и Сын), что, безусловно, расширяет ситуацию от уровня конкретного случая до обобщенного положения вещей – взаимоотношения поколений. Казалось бы благородное желание отца поделиться опытом и определенными морально-ценностными установками относительно того, что подобает мужчине, а что – нет, которыми, якобы, руководствуется отец, вытекает в ссору, которая представляет собой не только частный случай, обнажающий правду о том, что между отцом и сыном нет взаимопонимания и обоюдного доверия, но и глобальный конфликт поколений с разными ценностными ориентирами, отсутствием преемственности и отчужденностью.

Инициатором ссоры выступил отец, вызвавший недовольство сына по поводу задуманной им авантюры, а именно – посадки дерева, осуществление которой мыслится отцом как одна из основополагающих и очень важных задач в жизни мужчины: «В наше время все сажали. Все! Позор тому, кто не сажал. Посадить дерево... это считалось святое! Как там? Посадить дерево, построить дом, вырастить сына. Это ведь каждый мужик должен был сделать, понимаешь?»

В ходе предприятия сын вызывает раздражение отца тем, что оказывается неспособным совершить элементарные физические действия, необходимые для посадки дерева. В экспозиции конфликта, предшествующей ссоре как таковой, отец неоднократно нелестно и грубо высказывается в адрес сына. Так, например, когда сын пытается выяснить, возможна ли теоретически ситуация, когда женщине может понадобиться посадить дерево, отец критически высказывается о его жизненной позиции в целом, атакуя его *позитивное лицо* и принижая его индивидуальный гендерный статус: «У вас все так – гипотетически, теоретически. И деревья, и женщины, и вся жизнь! Не мужики, а ...я не знаю...», тем самым подчеркивая несоответствие этого статуса стандартам и шаблонам, действовавшим в советской социально-культурной среде и воспринимаемым отцом как наиболее правильные. Использование им эксклюзивного местоимения «вас», во-первых, расширяет референтную группу Адресата, тем самым увеличивая «масштаб трагедии», и, во-вторых, дистанцирует Адресанта от Адресата, подчеркивая разность в «наших» и «их» взглядах. Отец

также отпускает колкости относительно умственных способностей сына, снова атакуя его *позитивное лицо* через совершение акта критики: «Забыл! Это все компьютеры твои! Реальность твоя виртуальная. Доучился, допрограммировался... Да ты же спишь наяву! Ни памяти, ни мозгов, ничего не осталось, одни «зачем» да «почему»...» и «Медленно ты соображаешь, а еще – программист», «Да как ты в институт вообще поступил, ты же элементарных вещей не знаешь!?!». А на вопрос сына, зачем отцу знания о толстой и тонкой кишке, столице Гондураса, строении ракет, приобретенные им благодаря качественному советскому образованию, тот отвечает, что «затем, что это жизнь, сынок, жизнь! В кишках, в ракетах, всюду жизнь! Даже в Гондурасе – жизнь! И мы ее знали, жизнь эту, знали, любили, берегли. А теперь... Компьютеры-херуторы, принтеры-херинтеры! Тьфу! Не жизнь, а срам один! Стыд и срам!..». Используя негативно-оценочные каламбурные образования «компьютеры-херуторы, принтеры-херинтеры», отец неодобрительно и уничижительно высказывается о том, что составляет значительную часть жизни его сына, тем самым оскорбляя его, атакуя его *позитивное лицо* ненапряжимо (*off record*) и нарушая *Максиму Невыражения Мнения*. Сын переходит в контрнаступление, когда выясняется, что отец все-таки намерен посадить этот саженец несмотря на то, что он оказался сиамским близнецом (с корневой системой с обеих сторон саженца), и совершенно непонятно, как его сажать. Нарушая *Максиму Согласия* и *Невыражения Мнения* и атакуя *позитивное лицо* отца через совершение речевого акта критики и высмеивания позиции отца относительно того, что, по его мнению, представляет собой ответственность и долг мужчины, и употребляя лексемы «бредятина», «чушь» и «всякий бред» в (1), (3), (14), а в (5) называя всю ситуацию с посадкой дерева «казино», сын обесценивает благородные порывы отца, демонстрируя нежелание внять его советам:

(1) СЫН: Какая еще ответственность, что за бредятина вообще?

(2) ОТЕЦ: Никакая не бредятина, сынок. Это наш долг. Мы должны рискнуть, должны взять на себя смелость.

(3) СЫН: Да что за чушь вообще! Какая смелость? Мы ведь не знаем где что! Ну, где тут корни? Это? Или это? Тут ведь пятьдесят на пятьдесят. А если не угадаем? Все! Конеч! Не выживет саженец твой! И смысл тогда какой?

(4) ОТЕЦ: А если мы его не посадим – смысла вообще не будет! Будет сто из ста, что ничего вообще не будет. Сто из ста! Ничего! Вообще!

(5) СЫН: Все, приехали, казино началось! Вначале ты три часа везешь меня за город, потом мы час идем по полю, и все это ради того, чтобы стоять и гадать?

(6) ОТЕЦ: Да ты пойми, нужно принять ответственное решение! Мужчины должны рисковать! Ты думаешь, в жизни нет риска, думаешь, в жизни все так гладко, все заранее известно? Ничего не гладко! Ничего неизвестно!

(7) СЫН: Да, при чем тут жизнь вообще? Мы о дереве говорим!

(8) ОТЕЦ: Очень даже притом! И в жизни все так!! Точно так же все в этой жизни! Всюду риск, всюду туман, всюду – загадка! Вот я, например... Думаешь, я знал что у нас с твоей матерью двадцать лет назад что-нибудь получится? Да я и представить себе не мог, что из этого что-нибудь выйдет. Думал – встретились да разбежались. Аннет. Не угадал. Вышло-таки. Ты вышел, ты!

(9) СЫН: Чего? Кто вышел?

Далее Отец рассказывает историю о рождении сына вместо дочери. Ситуацию, в которой он остался с матерью ребенка, невзирая на то, что ждал девочку, он приводит в качестве примера поведения настоящего мужчины, не побоявшегося взять на себя ответственность, тем самым нарушая *Максиму Скромности*, открыто говоря о своих достоинствах в (11):

(10) СЫН: Ну, вообще! Приехали! Спасибо, отец родной! Хотел дочь, а вышел я! А я думаю, почему ты меня в детстве так не любил...А оно вон как!

(11) ОТЕЦ: Да дело не в этом. Любил, не любил... Да, хотел дочь, а мать родила ТЕБЯ! Но я ведь был рядом! Понимаешь? Я ведь не плюнул, не развернулся как ты сейчас, от этого несчастного саженца. Чуть не так вышло с корнями – и все, в отказ пошел! Нет. Я ждал. Я был мужиком Я стоял до конца. Несмотря на проценты! Несмотря ни на что!

Сын, однако, не усмотрел в поступках отца ничего, заслуживающего уважения, и в (12), применяя *Принцип Иронии*, называет отца героем, тем самым атакуя его *позитивное лицо* ненапрямую (*off record*) и совершая акт насмешки. Пытаясь приструнить сына, отец нарушает *Максиму Такта*, атакует *негативное лицо* сына через совершение акта приказа, используя эксплицитный императив «замолчи» в (13), сигнализируя ему о том, что дискуссия невозможна, поскольку другой позиции быть не может:

(12) СЫН: Стоял он до конца! Герой!

(13) ОТЕЦ: А ну, замолчи! Хамит он мне! Что ты об этом знаешь вообще?! Что ты знаешь?!

(14) СЫН: Я, может, ничего и не знаю. Но я хотя бы не несу всякий бред про ответственность, про мужиков, про всю эту чушь! И вообще!

(15) ОТЕЦ: Что вообще?

В (16) сын пытается прекратить интеракцию через совершение акта обвинения и акта приказа, тем самым атакуя как *позитивное*, так и *негативное* лицо отца. В (20), (22) сын выражает столь популярную в современном обществе идею о равноправии полов, не подразумевающим распределения определенных гендерных ролей, называя себя человеком. Отец выражает несогласие с позицией сына посредством атаки на его *позитивное лицо*, совершая акт насмешки и применяя *Принцип Иронии*. Употребление отцом просторечного междометия «вона», характеризующегося оттенком сниженности и грубоватости, устаревшей формы множественного числа «человеки», историзма «чернь» и книжного «презренная» наряду с эксклюзивным местоимением «вы» и инклюзивным местоимением «мы» придает реплике (21) ироничный, насмешливый тон и, безусловно, понижает статус Адресата:

(16) СЫН: Ты достал меня со своими мужиками! Хватит мне про это талдычить уже!

(17) ОТЕЦ: А я буду талдычить! Буду! Потому что ты мужик! Понятно? Мужик!

(18) СЫН: Сам ты мужик!

(19) ОТЕЦ: А ты что, нет? Ты-то кто? Кто ты?

(20) СЫН: Я – человек!

(21) ОТЕЦ: Аааа... вона как. Человек!. Вона вы куда гнете, понятно...человек...а мы значит – не человеки, да?! Чернь, значит мы, толпа презренная? Человек он!

(22) СЫН: Да, я человек и что тут такого?

В (23), (27) Отец снова подчеркивает никчемность своего сына, его неспособность противостоять каким-то трудностям, но теперь уже как человека, создавая атмосферу опасную для его *позитивного лица*, совершая акт упрека и критики, нарушая *Максиму Одобрения и Невыражения мнения*. В (24), (26) сын отвечает ему тем же. Скатологизмы «дерьмовая» и «дерьмо», помимо отношения сына к

происходящему, выражают и его негативные эмоции, злость, раздражение, направленные непосредственно на отца:

(23) ОТЕЦ: Да какой ты человек? Какой ты человек?! Ты ведь...ни одного дерева не вид не отличишь. Яму вскопать и то не знаешь как. Я уж молчу про остальное!

(24) СЫН: Ты я смотрю знаешь много! Подсунули какую-то липу на рынке!

(25) ОТЕЦ: Это не липа!

(26) СЫН: А что, яблоня?! Липа самая натуральная! Самая натуральная дерьмовая липа! Дерьмо тебе подсунули, папа, а ты и рад, мужиком заделался!

(27) ОТЕЦ: Вот! Вот оно! В этом вся твоя проблема! Чуть какая сложность, чуть что не так и все – дерьмо подсунули, кругом все не то! Вот он весь ты. И так всегда – и так у тебя и будет всегда.

Впоследствии сын неоднократно атакует *негативное лицо* отца: в (28), используя эксплицитный императив и употребляя орнитологическую метафору «каркать» в значении «накликать беду», и в (32), в обоих случаях нарушая *Максиму Такта*. На обвинение отца в трусости сын нарушает *Максиму Согласия* в (36) и называет саженец палкой, на что отец в отместку атакует *позитивное лицо* сына, совершает акт критики, обвинения в несостоятельности, оскорбления, что имплицировано употреблением слова «чурка» и прецедентного имени «буратино», являющегося, несмотря на своего предшественника Пиноккио, национальным, а не общечеловеческим, прочно укоренившимся в когнитивном пространстве всех тех, кто «родом из советского детства». Многочисленные фильмы, мультипликационные фильмы, спектакли, ряд книг-продолжений, посвященных персонажу, созданному А. Толстым, популярность, которую образ Буратино получил в СССР в журнале «Веселые картинки», будучи членом Клуба веселых человечков, популярная марка советского лимонада «Буратино», тяжелая огнемётная система ТОС – 1, изображение Буратино на марках России 1992 и 2004 годов, фразеологизм «богатенький Буратино» – лишь подтверждают факт «бытования» этого имени в системе культурных ценностей носителей русского языка. Дифференциальным признаком данного имени, безусловно, является «беспечность, наивность, безмозглость». Однако, контекст, в котором данное прецедентное имя употреблено отцом, выявляет другой его признак, а именно – «не-человек», деревянная кукла, или

«недочеловек», не пригодный ни для чего, деревянная вещь («Надо было из тебя табуретку сделать»).

(28) СЫН: Не каркай!

(29) ОТЕЦ: Что? Не каркай? Ты поговори еще со мной!

(30) СЫН: И поговорю.

(31) ОТЕЦ: И поговори! Давай! Ну!

(32) СЫН: Отстань от меня!

(33) ОТЕЦ: Что, зассал? Сдрейфил?

(34) СЫН: Чего я сдрейфил?

(35) ОТЕЦ: Дерево сажать сдрейфил!

(36) СЫН: Это не дерево!

(37) ОТЕЦ: А что это, по-твоему? Самое настоящее дерево!

(38) СЫН: Это палка!

(39) ОТЕЦ: Палка? Это ты – палка! Буратино! Чурка! Понял, кто ты?

Надо было из тебя табуретку сделать!

После высказанных отцом претензий и оскорблений сын решается на откровенный разговор, заявляя об этом и атакуя *негативное лицо* отца, совершая акт угрозы в (42), (44), (46), нарушая *Максиму Такта*, а также атакуя его *позитивное лицо*, совершая акт критики, нарушая *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*, используя грубо-просторечный фразеологизм «в гробу я твою ответственность видал» и называя ее «туфтой» и «неправдой», тем самым резко выражая свое отношение к позиции отца. Отец, в свою очередь, вновь неоднократно оскорбляет сына, используя лексические единицы с пейоративным значением «гаденьш», «сопляк», «щенок», чья семантика имплицитно уничижительное отношение к молодому, неопытному, неумелому человеку, подростку, ребенку, а использование инвективы в выражении «программист херов» – отсутствие профессиональных навыков:

(40) СЫН: Ну и сделал бы, что ж не сделал? Ответственность не дала?

(41) ОТЕЦ: Замолчи!

(42) СЫН: Ответственность! Мужики! Дело! Ладно...Я тебе сейчас расскажу про твою ответственность! Про все твои дела расскажу!

(43) ОТЕЦ: Что ты мне расскажешь? Сопляк!

(44) СЫН: Все расскажу! Думаешь, я буду молчать? Я десять лет молчу. Хватит! Я в гробу твою ответственность видал, понял? Не верю я тебе! Я про тебя все знаю.

(45) ОТЕЦ: Чего? Чего ты знаешь? Что ты можешь знать вообще, программист херов? Гаденьш! Пригрел на своей груди...

(46) СЫН: Давай, давай, оскорбляй меня. Думаешь, мать молчать заставил, и меня заставишь? Неетушки! Я тебе всю правду расскажу! Всю! Я эту твою ответственность... я ее с детства терпеть не могу, с детства! Туфта это все. Неправда!

(47) ОТЕЦ: Что?!!

Сын выходит на откровенный нелицеприятный разговор с отцом. Начав с обвинений отца в его родительской несостоятельности в (48), (50), (52), совершая акт упрёка и критики в невыполнении обязанностей, предписанных социальной роли отца, сын атакует *позитивное лицо* отца, при этом нарушая *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*. Этот разговор неприятен для отца, который неоднократно, создавая атмосферу, опасную для *негативного лица* сына, через совершение акта приказа и угрозы и используя эксплицитные императивы, пытается прекратить интеракцию в (51), (55), (57), (59), (60), (65), (73), параллельно атакуя и его *позитивное лицо*, в (49), например, критикуя в отсутствии определенных навыков, в (55), используя сравнение «ныть как баба» – в недостаточной маскулинности:

(48) СЫН: Вот, скажи, чему ты научил меня в этой жизни, что ты мне дал? Ничего не дал! Ничему не научил! Даже вот – водить машину. Научил? Фиг там! Один раз за руль дал подержаться и все.

(49) ОТЕЦ: Правильно, ты так передачи дергаешь – сожжешь коробку к чертям!

(50) СЫН: Сожжешь... ладно. А розетки чинить, проводку. Научил? Ничему не научил. И это за двадцать лет? Да и сейчас. Дерево посадить и то нормально не можешь подсказать. Все орешь... И это твоя ответственность? И это, по-твоему, мужик?

(51) ОТЕЦ: Прекрати ныть!

(52) СЫН: Я уже про это... про женщин молчу! Где грудь, где что – ничему не научил, нигде не подсказал. Я на первом свидании чуть со страху не обделался. И это ты называешь ответственность?

(53) ОТЕЦ: При чем тут женщины?!

(54) СЫН: Или ты что? Думаешь, мы сейчас эту палку-мутанта посадим и я счастлив стану? Думаешь так от меня откупиться?! Мол, мужики мы с тобой, посадили дерево... Черта-с два!

(55) ОТЕЦ: Перестань ныть как баба! Ты же...

В (58), (60), (66) сын полностью девальвирует авторитет отца, обрушиваясь на его *позитивное лицо*, совершая в (56) и (68) речевой

акт критики, в (60) – обвинения в неверности и в (70) – обвинения в нечестности и лживости, а в (66) – акта издевки и высмеивания. Учитывая достаточно высокий индекс Дистанции Власти России, предполагающий уважительное отношение детей к родителям как базовую ценность семьи, обсуждение сыном табуированной темы интимных отношений, выражение негативных эмоций злости, негодования, раздражения через употребление грубо-экспрессивной лексики, как например, «дешевые понты», «говно» и «медицинской» метафоры, выражающей отвращение к поведению отца – «меня тошнит от этого» наряду с паронимазией «посадить дерево – засадить Ларисе Ивановне», безусловно, дискредитирует отца и снижает его репутацию, что, в свою очередь, грубо нарушает иерархию и является отходом от системы аксиологических ценностей представителей русской культуры:

(56) СЫН: Мужик? А? Мужик! Да? Чушь это все! Чушь! Дешевые понты. Тьфу! Говно!

(57) ОТЕЦ: Ну-ка замолчи!

(58) СЫН: Мужик... знаешь кто, по-моему, настоящий мужик? Это тот, кто держит свое слово. Слово! Кто не предает!

(59) ОТЕЦ: Замолчи, я сказал!

(60) СЫН: А ты?! Ты изменяешь матери десять лет с какой то Ларисой Петровной! А! Думаешь я не знаю?!

(61) ОТЕЦ: Молчать!

(62) СЫН: Десять лет она звонит тебе каждый день, когда мать идет в ванную, или когда спит уже. Или ты ей звонишь! А? Ну что? Или,кажешь не было такого?

(63) ОТЕЦ: Да как ты смеешь!

(64) СЫН: Не было, да? Так вот – я однажды взял трубку и представился тобой. Чего я только не услышал от твоей Ларисы Петровны! И лапуля, и мустанг, и тореодор! Вот только про ответственность там ничего не было, папочка! Ни слова об ответственности.

(65) ОТЕЦ: Я прибью тебя!

(66) СЫН: Посадить дерево! Вырастить сына! Да? Засадить Ларисе Петровне! Вот что значит быть мужиком!

(67) ОТЕЦ: Да как ты смеешь?

(68) СЫН: Засадить Ларисе Петровне! Да чему ты вообще можешь меня научить? Врать? Плевать на семью? Да меня тошнит от этого, прям в эту яму тошнит!

За всеми вышеупомянутыми ресурсами конфликтной и невежливой коммуникации, помимо интенции сына выразить свое категорическое несогласие с установками отца стоит острая потребность озвучить свою позицию, в которой честность и верность мыслятся как морально-ценностный ориентир. В (70) звучит резкое обвинение всему поколению отца, который все еще пытается обороняться, атакуя *позитивное* и *негативное лицо* сына и совершая акты оскорбления и приказа. В (73), (75), (77) Отец атакует *негативное лицо* Сына и совершает акт угрозы, нарушая при этом *Максиму Такта*:

(69) ОТЕЦ: Что ты в этом понимаешь, щенок!

(70) СЫН: А что тут понимать? Что? Говно вы все. Вот что я понимаю. Все вы мужики – говно. Фрезеровщики, токари, офицеры, инженеры, футболисты – все вы врете! Врете всю жизнь!

(71) ОТЕЦ: Тряпка! Ты, тряпка, молчи!

(72) СЫН: Лучше быть тряпкой, чем говном!

Отец берет лопату замахивается на сына.

(73) ОТЕЦ: Я тебя сейчас!..

(74) СЫН: Ну, давай, давай! Заруби меня здесь!

(75) ОТЕЦ: И зарублю! Зарублю!

(76) СЫН: Давай, руби!

(77) ОТЕЦ: Зарублю!

(А. Житковский «Посадить дерево»)

Бытовая ситуация, в которой возникают противоречия между отцом и сыном, в ходе их ссоры трансформируется в конфликт поколений с сопутствующим расширением предметного и темпорального аспектов несогласия.

В приведенном выше конфликтном эпизоде отец применяет стратегию убеждения, схожую с безапелляционным навязыванием собственной позиции, реализация которой осуществляется через ряд тактик, описанных выше. Сын поначалу применяет стратегию защиты и сохранения *лица*, а впоследствии – стратегию выражения кардинально отличной от навязываемой отцом позиции.

III.1.10. Конфликтный эпизод 10

Ссора, поначалу напоминающая перебранку, происходит между Адресатом, Вaley, и Адресантом, Мужчиной, сожителем матери Валентина. Конфликт разворачивается на фоне принятия пищи и поначалу носит внутрисемейный характер. Поскольку Мужчина знает о

неодобрительном отношении Вали к происходящему между ним и матерью, он с самого начала демонстрирует некоторую враждебность и в (9) инициирует ссору через атаку на *позитивное лицо* Вали, совершая акт упрека и критики, через атаку на *негативное лицо*, совершая акт совета и нарушая *Максиму Невыражения Мнения, Одобрения и Такта*. При этом Адресат противопоставляется «всем», которые едят правильно:

(1) **МУЖЧИНА:** Мы должны поговорить...

(2) **ВАЛЯ:** Понятно, давайте поговорим...

(3) **МУЖЧИНА:** Ты ведь знаешь, что мы с твоей матерью, скорее всего, будем жить теперь вместе...

(4) **ВАЛЯ:** Вот как?

(5) **МУЖЧИНА:** Да... она говорит, что ты не понимаешь её... нас и злишься, то есть, ты как бы против....

(6) **ВАЛЯ:** Как бы да...

(7) **МУЖЧИНА:** Ну, вот и давай поговорим... об этом...

(8) **ВАЛЯ:** Давайте...

(9) **МУЖЧИНА:** Ел бы ты, как все люди, где ты эти палочки нашёл, зачем ты ими ешь?!

(10) **ВАЛЯ:** Чтобы жизнь лёгкой не казалась...

В (11) Мужчина совершает акт упрека ненапрямую (*off record*) в том, что Валентин ест палочками то, что ими есть не положено. В (13) Адресант продолжает атаковать *позитивное лицо* через совершение акта критики поведения Адресата и делает это ненапрямую (*off record*), при этом вербально дискриминируя представителей монголоидной расы и употребляя уничижительное субстантивированное прилагательное «узкоглазые», для которых потребление пищи палочками является частью культуры. Заручаясь поддержкой «полмира», Валя нарушает *Максиму Согласия*. Слово «хлебать», безусловно, сопряжено в сознании носителей русской культуры с особенностями пищевого ритуала и уклада жизни и представлено в паремиологическом корпусе достаточно широко: например, «лаптем щи хлебать», «несолоно хлебавши», «париться без веника – что щи вилкой хлебать». Его употребление подчеркивает «чужеродность» палочек для русской культуры:

(11) **МУЖЧИНА:** Нет, я понимаю, ещё ел бы, что ими есть положено!

(12) **ВАЛЯ:** А что ими есть положено?

(13) **МУЖЧИНА:** Ну, как что? Рыбу сырую... катышки рисовые... что эти узкоглазые, – чем питаются...

(14) ВАЛЯ: Палочками не только узкоглазые питаются, ими полмира питается... И есть ими можно всё, что хочешь, кроме супа... хотя, при желании, можно наловчиться и суп ими хлебать...

Помимо чужеродного прибора, критике со стороны Адресанта подвергается и скорость поглощения пищи Адресатом, что, по мнению Мужчины, тоже противоречит его представлениям о ритуале приема пищи. Ложка, в отличие от палочек, которыми можно только «клевать», не предполагает медитативности, неспешности в процессе потребления пищи. В (15) Адресант снова дает совет, угрожая *негативному лицу* Адресата, нарушая при этом *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*. В (18) Валя обвиняет Мужчину и свою мать в чрезмерном употреблении пищи, совершая акт критики, атакуя *позитивное лицо* оппонента и нарушая *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*, а выражение «набивать торбу» имплицитно относит к пренебрежительному отношению к неспособности контролировать процесс поглощения пищи:

(15) МУЖЧИНА: Ты час целый, я замечал, – мы с твоей матерью поедим, а ты только через час из-за стола выходишь, это же с ума сойти можно! Возьми ложку, как человек!..

(16) ВАЛЯ: Чувство сытости приходит, знаешь, когда?

(17) МУЖЧИНА: Когда?

(18) ВАЛЯ: Через полчаса, как начал есть, – вот вы с мамой переедаете, потому что пока едите, не чувствуете, что пора остановиться и не набивать дальше «торбу»... А тут по малу, по малу, и всё под контролем...

В (19), осуществляя контроль над темой, Адресант «вбрасывает» новую тему для обсуждения – «наше» и «чужое», и из, казалось бы, внутрисемейного конфликта отцов и детей, конфликт трансформируется в конфликт целых поколений, конфликт европейской и азиатской культур – конфликт «ложки» и «палочек». Можно утверждать, что «ложка» и «палочки» – это ««слова-ключи», открывающие доступ к мироощущению общества» (Лассан 2011:83). В (21) снова возникает ложка как часть гастрономического культурного кода, как значимый артефакт русской культуры, («Первому гостю – первое место и красная ложка», деревянные ложки – ударный музыкальный инструмент не только в русской культуре, но и в других славянских культурах), снова возникает идея о том, что поесть надо как следует («Большому куску рот радуется», «На работе – как бы

присесть, а за обедом – как бы побольше съесть»), эксклюзивное местоимение «они» и элемент пространственного дейксиса «там» указывают не только на географическую удаленность референта, но также подразумевают и культурную разобщенность. В (22) Валя, нарушая *Максиму Согласия*, выражает позицию, присущую современному поколению, формирующемуся в условиях глобализации и движения мира к монокультуре. Употребление Адресатом в речи прецедентного имени *Чингиз-Хан* призвано утяжелить приводимые им аргументы:

(19) МУЖЧИНА: Но это же всё не наше, – зачем приобщать себя к тому, что у тебя никогда не будет!

(20) ВАЛЯ: Как же это, не наше...

(21) МУЖЧИНА: В России, Валя, чтобы жить, надо вот! (*Выставляет вверх ложку*). Вот чем есть, загребать побольше и есть, а не клевать, как эти, палочками! Вот, смотри, мы к палке черпалку приделали, потому что с одной палкой у нас за столом делать нечего! Как ты палками своими закуску к себе притянешь, и как закусишь, – никак! Это пусть они у себя, там, на Востоке...

(22) ВАЛЯ: Так, дядя, здесь, знаешь, после Чингисхана, все границы стёрты между Востоком и Западом!..

Однако Мужчина продолжает отстаивать свою позицию, в (23) совершая акт обвинения в не совсем адекватном восприятии ситуации. В (24) Валя, намекая на кровное родство Адресанта с фашистами, совершает акт оскорбления, атаки на *позитивное лицо* и пренебрегает *Максимой Невыражения Мнения*. В (25) Адресант, атакуя *негативное лицо* Адресата, совершая акт приказа и нарушая *Максиму Такта* через употребление имплицитного императива и эксплетивы «х...й» пытается заставить Адресата покинуть не только данную ситуацию общения за столом, но и прекратить какое-либо дальнейшее общение:

(23) МУЖЧИНА: Это у тебя, в твоей голове, может, стёрты! А у меня не стёрты! И у матери твоей не стёрты!

(24) ВАЛЯ: А в твоей деревне, откуда ты родом, там ведь фашисты были, да? Оккупация? Поэтому ты так за европейскую культуру радуешься? Кипит немецкая кровушка, зовет?

(25) МУЖЧИНА: Выйди, на х...й, из-за стола! Подонок! Не нравится, – заводи свою семью и съезжай, а мы будем жить с твоей матерью вместе!

Валя подходит к дяде, смотрит на него в упор, тыкает палочками в шею.

(26) МУЖЧИНА: Ты чего?..

Валя смеётся.

(27) ВАЛЯ: Ничего... просто тебя нет... ты убит...

(Братья Пресняковы «Изображая жертву»)

Следует отметить тот факт, что прием пищи, выступающий фоном, на котором разворачивается конфликт, имеет очень важное значение, поскольку ритуалы, связанные с приготовлением и совместным потреблением пищи, являются основой традиционной национальной культуры, передают особый «дух» этноса или нации. И именно на этом фоне поколенческий конфликт, как и конфликт морально-ценностных ориентиров, приобретает четкие очертания.

Очевидно, что в приведенном выше эпизоде безобидная ситуация приема пищи постепенно перерастает в конфликт по поводу ценностных суждений, предметный аспект несогласия при этом заметно расширяется. Стратегию Адресанта можно определить как насаждение своих морально-ценностных установок и выражение неприятия отличной позиции. Стратегию Адресата – как желание сохранить свою позицию и демонстрацию нежелания включаться в дискуссию.

III.1.11. Конфликтный эпизод 11

В приведенном ниже эпизоде ссорятся двое знакомых, 1-й и 2-й. Примечательным является тот факт, что конфликт возникает непосредственно в момент разговора. Интерактанты находятся во французском ресторане и ведут непринужденную беседу о разных нациях и национальных кухнях. Вдруг из слов 1-ого выясняется, что вчера в ливанском ресторане их обсчитали, включив в счет свежавыжатый сок и две шавермы на вынос. Инициатором ссоры выступает 1-й. В (4) он пытается укрепить свое *позитивное лицо*, одновременно нарушает *Максиму Скромности*, а в дальнейшем – в (4), (6), (8), (10) атакует *позитивное лицо* Адресата, совершает акт обвинения, нарушает *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*. 2-й в (5) и (7), атакуя *негативное лицо* Адресанта через совершение акта приказа и просьбы, и нарушая *Максиму Такта*, демонстрирует свое нежелание включаться в интеракцию:

(1) 2-й: Мы же съели два кебаба и два горячих шоколада с пахлавой! Внутри съели! Ничего на вынос... мы же ничего на вынос не брали!

(2) 1-й: Да...

- (3) 2-й: Так, а мы же официанту на чай ещё 10 фунтов оставили...
- (4) 1-й: Да я это отлично помню. Я хотел рассчитаться кредитной карточкой, хотел дать официанту кредитную карточку, и подождать, когда он принесёт нам счёт, расписаться в нём и уйти к себе в номер, в свою гостиницу, хотел спокойно уйти хотел! Но ты меня остановил, сказал, что нельзя представителям этой хитрой нации отдавать свою кредитную карточку – они её втихаря могут отсканировать...
- (5) 2-й: Хватит...
- (6) 1-й: Ты рассказал, что видел по телевизору программу о том, как в ресторанах официанты сканируют кредитные карточки, у них есть такой маленький приборчик, они делают отпечаток твоей карточки...
- (7) 2-й: Замолчи, я тебя прошу!
- (8) 1-й: Ты всё это мне рассказывал, я тебя заслушался... не стал изучать счёт и... расплатился наличными... и дал ему ещё и на чай... десять фунтов... ты сказал, что всегда надо оставлять о себе хорошую память, пусть нас запомнят, – в следующий раз обслужат лучше!.. Вот...
- (9) 2-й: Десять фунтов...
- (10) 1-й: Десять фунтов... Ты сказал, что, исходя из твоего личного опыта, – надо не жалеть чаевых, если хочешь ещё раз туда вернуться... сок дорогой – ассорти из свежих фруктов...
- (11) 2-й: Сколько?!
- (12) 1-й: 16 фунтов, мы переплатили 16 фунтов...
- (13) 2-й: Плюс чаевые...
- (14) 1-й: Плюс чаевые... то есть, двадцать шесть, шестнадцать плюс десять, да, двадцать шесть, ровно...
- Неоднократно в (5), (7), (9), (11), (13) 2-й прерывает Адресанта, что свидетельствует о его крайнем раздражении. В (15), (17), (19) 2-й выступает в роли инвектора, совершает акт оскорбления через употребление пейоративов «мудак», «идиот» и «пидарас», атакует *позитивное лицо* Адресанта и нарушает *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*:
- (15) 2-й: Мудак!
- (16) 1-й: Не называй меня мудаком!
- (17) 2-й: Идиот!
- (18) 1-й: Не называй меня идиотом, кем угодно, только не имеющим отношения к голове и сознанию, ты же знаешь, я не люблю это...
- (19) 2-й: Пидарас!

В (20) Адресат соблюдает *Максиму Согласия*, что приводит к тому, что ссора постепенно утихает:

(20) **1-й:** Ладно, ладно... только не надо отрицать, что это ты меня отвлек, если б я расплатился кредиткой... всё могло быть иначе, мы бы почувствовали себя неудачниками намного позже... я думаю, он снял бы наши деньги со счёта дня через три-четыре... да и то не всю сумму сразу, я слышал, что с чужой карточки всю сумму целиком не снимают, чтобы владелец не заблокировал счёт... там, кстати, в чеке был ещё такой пункт...

(21) **2-й:** Какой?!

(22) **1-й:** Там, типа, что, мол, обслуживание включено в счёт, 6 фунтов включили, то есть, мы могли бы не давать на чай, в принципе...

(23) **2-й:** Ох, всё! Пойдём туда!

(24) **1-й:** Куда?

(25) **2-й:** В этот ресторан, я этого ливанца запомнил, его чебуречную улыбку, я хочу ещё раз посмотреть на него!

(Братья Пресняковы «Кое-что о технологии проживания жизни»)

В приведенном выше эпизоде ссорящиеся персонажи применяют похожие стратегии – пытаются переложить ответственность и вину за произошедшее друг на друга. Предмет ссоры остается тем же на протяжении всего эпизода, что свидетельствует о том, что ни темпоральный, ни предметный аспекты несогласия не расширяются.

III.1.12. Конфликтный эпизод 12

Персонажи Хот-Дог, Санье и Пепси – люди без определенного места жительства, задействованные в приведенном ниже эпизоде, оказались в исключительных условиях. Домовой, представший перед одним из них, Хот-Догом, в человеческом облике предложил сделку – он позволяет им заселиться в квартиру, у которой больше нет хозяев, и обещает обеспечивать их всем необходимым, но при условии, что больше никогда из этой квартиры никому из них выйти не удастся. Ссору инициирует Санье в (3), который, нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*, атакуя *позитивное лицо* Пепси и совершая акт критики, нелестно высказывается о том, что представляет интерес для нее – программы, транслируемые телевидением. В (4) Пепси, защищаясь, атакует *негативное лицо* Санье, нарушает *Максиму*

Такта, а также нарушает *Максиму Согласия*, поскольку именно то, что Санье называет «ненастоящим» и «липовым», для Пепси – «жизнь»:

(1) САНЬЕ: Что – кончились мультики?

(2) ПЕПСИ: Кончились! Профилактические работы по всем каналам, представляете?!

(3) САНЬЕ: Неужели тебе интересно, там ведь всё ненастоящее, там всё уже кто–то придумал, роли раздал, – там одни исполнители, всё липовое!

(4) ПЕПСИ: Да молчи ты! Я хоть про жизнь всё узнала немножко!

В (5) инициативу перенимает другой персонаж, Хот-Дог, и в дальнейшем оба персонажа, Санье и Хот-Дог, воспринимаются Пепси как единый оппонент, о чем свидетельствует употребляемое ею местоимение 2 л. мн.ч. В (5) и (7) Хот-Дог применяет *Принцип Иронии*, потешаясь над Пепси, действуя ненапрямую (*off record*) и высмеивая серьезность источника информации. В (10) Пепси создает опасную для *позитивного лица* оппонентов атмосферу, совершает акт критики и обвинения в том, что их бытие лишено смысла, делает это ненапрямую. Употребление разговорно-сниженной лексемы «жрете» служит понижению статуса коммуникантов. Пепси нарушает *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*:

(5) ХОТ-ДОГ: Да?

(6) ПЕПСИ: Да!

(7) ХОТ-ДОГ: И что ты узнала? (*Продолжает грызть какую-то вконец иссохшую еду, Санье также что-то ест и пьёт*).

(8) ПЕПСИ: Какой у нас президент узнала! Почём барыль нефти, как правильно питаться, худеть – я всё узнала...

(9) ХОТ-ДОГ: И как? Ты довольна?

(10) ПЕПСИ: Да! Да! Жизнь должна быть чем–то наполнена, вот вы – что делаете? Жрёте да спите, жрёте да спите – так же нельзя, нам, мне кажется, не за этим так пропёрло, вы смотрите – чем вот вы занимаетесь?

В отместку Санье в (11) и Хот-Дог в (12) выражают свое несогласие с позицией Пепси.

Основные противоречия между интерактантами заключены в сфере осуществления человеческих потребностей. Причем Санье и Хот-Дог довольствуются удовлетворением биологических потребностей, а Пепси пытается вырваться из «порочного круга бытия» и обрести экзистенциальные смыслы, удовлетворить свои духовные

потребности – «я себе дело придумала». В (14) Санье призывает Пепси к удовлетворению материальных потребностей через выполнение функции, стереотипически предписываемой женщине в патриархальном обществе с четким распределением гендерных ролей. При этом Санье атакует *негативное лицо* Пепси и совершает акт приказа, нарушая при этом *Максиму Такта*. В (15) Пепси нарушает *Максиму Согласия*:

(11) САНЬЕ: Ха! А ты чем лучше? Какая разница – почём барыль – если у нас и так всё будет! Этот нам незаметно всё подложит, без всяких там!

(12) ХОТ-ДОГ: И чего ты своими смотринами добиваешься, даже если ты всё – всё узнаешь – это тебе ничего не пригодится!

(13) ПЕПСИ: Ну что вы мне весь аппетит портите – я себе дело придумала!

(14) САНЬЕ: А ты помой пол, окна!

(15) ПЕПСИ: Ага! Это чего – я вам уборщица что-ли?

В (16) Санье, осуществляя контроль над темой, инициирует следующий виток конфликтного взаимодействия персонажей. И в этом микроэпизоде главным оппонентом Санье выступает Хот-Дог, в (22) он выражает свое несогласие с навязываемой ему позицией Санье и его желанием доминировать, атакует как *позитивное лицо* через совершение акта критики, так и *негативное лицо* Санье ненапряжную через вопросительную форму предложения, при этом нарушает *Максиму Невыражения Мнения* и *Согласия*. В (23) Санье укрепляет свою позицию через апелляцию к объемному референтному имени и заручается поддержкой «людей». Хот-Дог атакует оба *лица* Санье через акт совета, граничащего с директивой, и акт критики стиля его общения, в котором он усматривает черты, не свойственные непринужденному общению:

(16) САНЬЕ: За порядком, и вправду, надо начинать следить, а то уже и так всё как-то... гадко! Еду надо в холодильник прибирать, ссохлась вся!

(17) ХОТ-ДОГ: Что ещё – надо?

(18) САНЬЕ: Надо распорядок, организовать всё надо: завтрак, обед, ужин – всё чтобы по порядку было...

(19) ХОТ-ДОГ: То есть, чтобы завтрак, да? Потом обед – чтоб не путали...

(20) САНЬЕ: Ну да...

(21) ПЕПСИ: (*к Саньё*): Он же смеётся над тобой!

(22) ХОТ-ДОГ: Дак а как?! У нас, наконец, появился шанс нормально пожить, заниматься своими делами, – зачем тут законы какие-то устанавливать?

(23) САНЬЕ: Никакие не законы! Я просто хочу, чтобы всё было, как у людей! Ты если б один жил – пожалуйста... Хочешь – одно делай, хочешь – другое, но тут ты не один, поэтому – будь добр!

(24) ХОТ-ДОГ: Давай только без прибауток, ладно?! Будь добр, всё как у людей, – я их, знаешь, сколько знаю – я целый день щас могу тебе одними поговорками говорить!

(25) САНЬЕ: Ты, давай, не умничай, – ладно?! Не умничай! Как-то забываться все стали, забываться! Я сказал – нам нужен порядок!

В (26) и (30) Пепси выступает в роли миротворца. Однако на ее предложение помыть посуду Хот-Дог в (31) реагирует, применяя *Принцип Иронии* и нарушая *Максиму Согласия*, атакуя ее *позитивное лицо* и высмеивая ее стремление действовать согласно стереотипам, приписывающим определенные гендерные функции. В (27) Хот-Дог атакует *позитивное лицо* Санье, совершая акт обвинения, делая это ненапрямую (*off record*), употребляя при этом прецедентное имя «казарма», дифференцирующим признаком которого является жесткая дисциплина и подчинение общим правилам, что противоречит идее личной свободы:

(26) ПЕПСИ: Мальчики, ну чё – ссориться будем? Пацаны, а? Хот-Дог, ну ты чё?

(27) ХОТ-ДОГ: А что – я? Зачем всё в казарму превращать, от меня всё, что требуется, – я сделаю: надо – посуду помою, цветы полью – только когда сам захочу – без команды!

(28) ПЕПСИ: А здесь нет цветов!

(29) ХОТ-ДОГ: Ну, нет и нет!

(30) ПЕПСИ: Ну, мальчики, ну, не ссорьтесь. Хотите, я всё помою, я буду всё убирать – я же женщина...

(31) ХОТ-ДОГ: Да, а мы на охоту ходить будем! Мы же мужчины! Давайте – у нас здесь будет эпоха средневековья: щас копыя мы с Саньё наделаем и пойдём на изюбра в туалет!

(32) ПЕПСИ: (*встаёт, собирает посуду, говорит с обидой в голосе*): В средневековье на изюбров не охотились... (*Идёт к мойке, начинает мыть посуду*).

В (33) Санье решает вступиться за свою девушку, Пепси, и совершает атаку на *позитивное лицо* Хот-Дога, совершая акт критики в

его недостаточной образованности ненапрямую (*off record*), нарушая при этом *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*. Ему представляется необоснованным желание Хот-Дога жить не по режиму, он видит в этом проявление интеллигентских требований свободы. Стремясь понизить статус «интеллигента», указывает на его «псевдообразованность» и делает это через иронию по отношению к характеру института. В (36) Хот-Дог атакует *негативное лицо* Санье, не напрямую, сигнализируя о невозможности продолжать диалог на эту тему, тем самым как бы лишая его слова:

(33) САНЬЕ: Нет, ты чё такой умный, а?! Ты, может, студентом был – десять лет назад, железнодорожного института?

(34) ХОТ-ДОГ: Есть ещё и другие институты...

(35) САНЬЕ: Да?

(36) ХОТ-ДОГ: Да! Сотни! И кем я был – это не твоё дело!

В (37) Санье своеобразным образом «играет на повышение» и одновременно принижает статус Хот-Дога, говоря о его никчемности, при этом атакуя его *позитивное лицо*, совершая акт критики и нарушая *Максиму Невыражения Мнения*, *Одобрения* и *Скромности*, напоминая Хот-Догу о своем благодеянии. В (38) Хот-Дог пытается защитить свое лицо и совершает акт упрека и критики поведения Санье, атакуя его *позитивное лицо* и нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*:

(37) САНЬЕ: Да знаю я, кем ты был! Для меня есть одна правда – улица! Каким я тебя подобрал – с юшкой кровавой под носом – таким ты для меня и есть! Всё – больше мне ничего знать о тебе не надо!

(38) ХОТ-ДОГ: Слушай, ты сделал доброе дело, подобрал меня, помог, не дал загнуться – ну зачем каждый раз мне об этом напоминать, а?! Это как шантаж какой-то! Чуть я что не так, как тебе хочется, делаю – ты сразу мне напоминаешь! Смотри! Я тебе не дал загнуться – так что заткнись! Это меня достало уже! У тебя если ребёнок будет – ты как – будешь ему каждую секунду, да – это я тебя родил, я тебя родил, я тебя родил, я! я! я!

(39) САНЬЕ: Нет, ну, Хот-Дог, реально если посмотреть, ведь оно на самом деле, если б не я...

В (40), применяя *Принцип Иронии* и совершая акт насмешки, атакует *позитивное лицо* Санье ненапрямую (*off record*), иронизируя по поводу значимости совершенного им поступка, предлагая заплатить

собственной кровью, перебивая Санье и троекратно нарочито благодаря:

(40) ХОТ-ДОГ: Спа–си–ба! Спа–си–ба! Спа–си–ба! Хочешь, я тебе кровь сдам свою, ты здесь когда состаришься, я тебе кровь свою отдам, чтобы ты помолодел!

(41) САНЬЕ: Как это? Пить её что–ли?

(42) ХОТ-ДОГ: Умываться!

(43) ПЕПСИ: (*подходит к столу, трёт его губкой*): Молодеют не от крови!

(44) САНЬЕ: А от чего?

(45) ПЕПСИ: (*направляясь к мойке*): От витамина “фэ”.

(46) САНЬЕ: Фэ?

(47) ПЕПСИ: Да. (*Возвращается обратно, держа в руках чистые тарелки и кружки; аккуратно расставляет всё на столе*).

(48) САНЬЕ: А как он, где, он аскорбиновый?

(49) ПЕПСИ: Он в кожурках, в основном, в огурцах...

(Братья Пресняковы «Еду я по выбоине, из выбоины не выеду я»)

В приведенном выше эпизоде возникает несколько тем, по которым персонажи выражают свое несогласие, обращаясь при этом к событиям прошлого.

Оказавшись в замкнутом пространстве, персонажам достаточно сложно избежать каких-либо трений. Но их отношения – своеобразная минимодель, в которой отражаются проблемы, с которыми люди сталкиваются в любом другом сообществе – доминирование, гендерные роли, внутрисемейные отношения. Так, стратегию Санье можно определить как насаждение собственного представления о том, что такое упорядоченная жизнь, стратегию Хот-Дога – как желание сохранить свою свободу, а стратегию Пепси – как установление мирных отношений.

III.1.13. Конфликтный эпизод 13

В приведенном ниже эпизоде в интеракцию вовлечены три персонажа. Причем автором они названы одними именами, а в непосредственном разговоре они обращаются друг к другу по другим именам. Так, к Йозефу персонажи обращаются как к Дональду, к Елене – как к Сарре, а Марка называют Робертом. С самого начала пьесы действующие лица пытаются выяснить, какой мужчина посещал Сарру в прошлый понедельник. Сарра утверждает, что это был Маркус, брат

Роберта, Дональд же утверждает, что Маркус весь прошлый понедельник провел у него. Возникает неразбериха из-за того, что персонажи настаивают на противоречащих друг другу фактах, и Йозеф (Дональд) предлагает все объяснить и сказать правду:

(1) ЕЛЕНА: Ну, если тебе действительно есть, что сказать...

(2) ЙОЗЕФ: Мне есть что сказать, Сарра. Мне есть, что вам сказать, Роберт.

Небольшая пауза. Йозеф собирается с мыслями.

(3) ЙОЗЕФ: Однажды небольшое стадо диких оленей переходило вброд горную реку. Река была не очень глубокая, но течение воды было сильное. Такое сильное, что никому из оленей не удавалось устоять в потоке воды. И вот эти олени никак не могли перейти эту реку. А перейти ее им было очень нужно, потому что здесь по эту сторону реки, пустынная земля, камни, скалы и редкие деревья, а там за рекой – прекрасные поля с зеленой травой, роскошные кустарники с любимыми оленьими колочками, да плюс еще там везде росла эта..., ну как ее там, такая круглая красная ягода растет на больших специальных кустах, от нее еще умирают волки.

(4) ЕЛЕНА: Волчья ягода.

(5) ЙОЗЕФ: Да, ну нет, что ты? От волчьей ягоды волки наоборот, живут, поэтому она и называется «волчья». А я говорю о такой ягоде, которую очень любят олени, но которая страшно отпугивает волков. Поэтому олени и стараются быть поближе к этой ягоде. Во-первых, она очень вкусная, а во-вторых, она отпугивает волков.

Аллегория, к которой прибегает Йозеф (Дональд), раздражает Марка (Роберта), и в (6) он совершает акт критики, атакуя его *позитивное лицо* ненапряжкою (*off record*), нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*, намекая на неадекватность оппонента. В (7) Йозеф (Дональд) пытается отстоять свое *лицо* и создает атмосферу, опасную для *негативного лица* Марка (Роберта), через совершение акта директивы, нарушение *Максимы Такта* и через употребление эксплицитного императива, лишая при этом Роберта возможности продолжить нападки на его *лицо*. В (8) и (12) Марк (Роберт) снова возвращается к обвинениям Йозефа (Дональда) в том, что тот страдает психическим расстройством, а слова «квалифицированный психотерапевт» и «квалифицированный психиатр» активизируют ситуацию, когда психически нездоровым людям оказывается серьезная медицинская помощь:

(6) МАРК: Ты что сошел с ума, Дональд?

(7) ЙОЗЕФ: Подожди, Роберт, не перебивай меня. Так вот, сильная быстрая река и никто из оленей не может перейти ее вброд. Никто. И весь этот рай, вся эта красота, вся вкуснотища, которую мы олени любим больше всего на свете, все это там, на другой стороне реки. А мы тут. Вот, так вот, дорогой мой, Роберт, вот так вот.

Пауза.

(8) МАРК: Я что-то не понимаю, ты, что действительно сошел с ума, Дональд?! Что ты несешь?

(9) ЙОЗЕФ: Если тебе есть, что мне возразить, то, пожалуйста, говори.

(10) МАРК: Возразить?! Возразить на что, Дональд?

(11) ЙОЗЕФ: На, то, что я только что сказал, Роберт?

(12) МАРК: На то, что ты только что сказал, Дональд? На то, что ты только что сказал, Дональд тебе сможет возразить только квалифицированный психотерапевт, а возможно, здесь уже требуется квалифицированный психиатр.

Нарушая *Максиму Согласия* в отношении Марка (Роберта), Елена (Сарра) соблюдает *Максиму Согласия* в отношении Йозефа (Дональда) и поддерживает его *позитивное лицо*. Однако Йозеф (Дональд) не желает вести диалог и сигнализирует об этом в (16), он нарушает *Максиму Согласия*, так как не приемлет трактовку притчи, предлагаемую Еленой (Саррой), совершает акт возражения ненапрямую и атакует ее *позитивное лицо*. Употребленный Марком (Робертом) в (17) эксплетив «черт возьми» передает его раздражение по поводу того, что смысл обсуждаемого Еленой и Йозефом непонятен ему. В (19) – это уже настойчивая просьба прервать коммуникацию на тему, представляющую, по мнению Марка (Роберта), полную бессмыслицу. В (20) Йозеф (Дональд) пытается перехватить контроль над темой, атакуя *негативное лицо* Сарры через употребление эксплицитного императива и нарушение *Максимы Такта*. В дальнейшем именно Елена (Сарра) выступает в роли инициатора ссоры, поскольку она атакует *позитивное лицо* Йозефа (Дональда) и в (21) совершает акт обвинения его в безответственности, при этом нарушая *Максиму Одобрения* и *Невыражения Мнения*. В (22) Йозеф (Роберт) отрицает правомерность такого упрека:

(13) ЕЛЕНА: Ну, почему же, Роберт? Мне, например, есть, что ответить Дональду, хотя я и не психиатр. Дело в том, Дональд, что если долго идти вниз по реке, то когда-нибудь обязательно будет мост.

(14) ЙОЗЕФ: Что, что?! Какой мост, Сарра, я прошу тебя, откуда ему взяться, этому твоему мосту, кто его построит, этот твой мост?

- (15) **ЕЛЕНА:** Бог, его построит, Дональд. Господь Бог.
- (16) **ЙОЗЕФ:** Перестань, Сарра, мы же все здесь взрослые люди.
- (17) **МАРК:** Что тут, черт возьми, происходит?! О чем вы говорите?!
- (18) **ЕЛЕНА:** Извини, Роберт, но я не могу ему не ответить. Видишь ли, Дональд, в твоём сердце есть что-то такое, чего тебе не хочется замечать. А знаешь, почему тебе не хочется, этого замечать, дорогой мой?
- (19) **МАРК:** Сарра, я прошу тебя немедленно прекратить все это.
- (20) **ЙОЗЕФ:** Ну, почему же, Роберт, пусть она продолжит, очень даже интересно послушать, что она скажет.
- (21) **ЕЛЕНА:** А тут собственно и не о чем говорить, Дональд. Ты не хочешь замечать в себе ответственность, которую каждый из нас имеет перед этим миром. Ты несешь ответственность за свою жизнь, Дональд, но тебе не хочется этого признавать, потому что без ответственности удобнее жить, вот и все.
- (22) **ЙОЗЕФ:** А кто несет ответственность за всех этих убитых детей, в Ливии, в Афганистане, в Ираке, во Вьетнаме, в Хиросиме и Нагасаки, кто? То же я?
- (23) **ЕЛЕНА:** Да, Дональд. В том то и дело, дорогой мой, что именно ты.
- (24) **ЙОЗЕФ:** Я?!
- (25) **ЕЛЕНА:** Все мы, Дональд. Я, Роберт, ты и твоя жена Марта.

В (26) Марк (Роберт) выражает возмущение продолжением разговора о содержании притчи, видя в нём оскорбление для себя, поскольку его просьба перестать говорить о бессмыслице не удовлетворена. Он совершает акт обвинения своих собеседников в том, что они держат его за идиота, атакует их *позитивные лица*, однако делает это ненапрямую. В (28) Марк (Роберт), совершая акт директивы, и в (31) совершая акт приказа, атакует *негативное лицо* Йозефа (Дональда) и Елены (Сарры), используя при этом эксплицитный императив «заткнитесь оба» и нарушая *Максиму Такта*. В (29) Йозеф (Дональд) нарушает *Максиму Согласия*, атакует *позитивное лицо* Марка (Роберта), обвиняя его в чрезмерной эмоциональности и заносчивости, делая это ненапрямую в форме вопроса. В (34) Елена (Сарра) совершает акт усмешки, ненапрямую атакуя *позитивное лицо* Марка (Роберта) и подтрунивая над неадекватностью его требований:

(26) **МАРК:** Я, кажется, начинаю понимать, что тут происходит! Это что, все для того, чтобы увести разговор в сторону? Вы что считаете меня идиотом? Думаете, я не понимаю?

(27) ЕЛЕНА: Ты напрасно сердишься, дорогой. Дональд сейчас затронул очень щекотливую и острую тему. Разве тебе нечего сказать по этому поводу?

(28) МАРК: Я требую, чтобы вы немедленно прекратили все это! Из уважения ко мне, к нашей дружбе, я прошу вас немедленно прекратить все это!

(29) ЙОЗЕФ: Ну, причем тут эмоции, Роберт, неужели мы не можем спорить ради выяснения истины, а не ради утверждения собственного эго?

(30) ЕЛЕНА: Ты только посмотри, какими словами он заговорил, Роберт!

(31) МАРК: Я требую, чтобы вы немедленно заткнулись оба! Заткнитесь оба! Я требую прекратить все это. Что тут происходит? Я требую объяснить мне?!

Пауза. Марк слегка успокаивается.

(32) МАРК: Я еще раз повторяю свой вопрос, что здесь, сейчас происходит?

Йозеф не отвечает.

(33) МАРК: Почему вы молчите? Сарра?

(34) ЕЛЕНА: Нельзя одновременно и заткнуться и отвечать на вопросы.

В (35) происходит эмоциональная «утечка» Марка (Роберта), после чего его *позитивное лицо* становится крайне уязвимым. Он покидает сцену. В (36) Дональд возвращается к теме, обсуждавшейся ранее, и, нарушая *Максиму Скромности* и говоря о своих достоинствах, пытается откорректировать и укрепить свое *лицо*:

(35) МАРК: (*выходит из себя и кричит*). Что?! Да вы что?! Да я...! Да ты...! Вот черт...! Да я не хочу вас видеть после всего этого. Не хочу вас видеть!!!! Я не хочу тебя видеть, Сарра! Не хочу тебя видеть!!!

Марк в гневе, уходит со сцены.

Пауза.

(36) ЙОЗЕФ: Я не убийца детей, Сарра. Я не голосовал за тех, кто сейчас у власти и я не работаю на государственном предприятии. Я даже не ношу обувь из натуральной кожи, и ты знаешь, что мы с Мартой уже много лет как вегетарианцы, и таким образом я не участвую не только в убийстве человеческих детей, но и в убийстве детей коров я тоже не участвую.

(37) ЕЛЕНА: В смысле телят?

(38) ЙОЗЕФ: Что?

(39) ЕЛЕНА: Дети коров это телята, я просто хотела уточнить.

(40) ЙОЗЕФ: А зачем привязываться к словам, Сарра?

Однако Елена (Сарра) продолжает совершать ликоугрожающие акты, нападая на *позитивное лицо* Йозефа (Дональда) через совершение акта обвинения и затрагивает табуированную тему его внутрисемейных отношений. В (42) Йозеф (Дональд) нарушает позитивное лицо Елены (Сарры), обвиняя и упрекая ее, наряду с другими женщинами, в излишней болтливости, нарушая *Максиму Одобрения и Невыражения Мнения*:

(41) ЕЛЕНА: Потому что, когда в молодости твоя жена Марта сделала аборт, то ты не только знал об этом, Роберт, но даже в какой-то мере, ты сам настоял на этом, так, во всяком случае, мне сказала, Марта. Вот почему я привязываюсь к словам, дорогой мой.

Пауза.

(42) ЙОЗЕФ: Ох, уж эта Марта! Вы женщины, действительно не можете держать язык за зубами.

(43) ЕЛЕНА: Надеюсь, ты не станешь утверждать, что аборт это не убийство ребенка?

Пауза.

Аборт, это убийство ребенка, Дональд?

(44) ЙОЗЕФ: Ну, конечно, Сарра. Ну, конечно.

Пауза.

Несмотря на то, что Йозеф (Дональд) не нарушил *Максиму Согласия в* (44), все же он не намерен продолжать разговор на эту тему, о своем нежелании он сообщает в рамках вежливости, осуществляя при этом контроль над темой и предлагая новую тему.

(45) ЕЛЕНА: И что, Дональд? Почему ты замолчал, Дональд?

(46) ЙОЗЕФ: Извини, Сарра, я не хочу говорить об этом. Давай не будем продолжать этот разговор. Давай перейдем на другую тему. Давай поговорим о тебе, например.

(47) ЕЛЕНА: О, Дональд! Боюсь, что я не самая интересная тема для разговора.

(48) ЙОЗЕФ: И все-таки, мне очень интересно, кто же это был у тебя в прошлый понедельник, что это за мужчина, визит которого, ты пыталась скрыть от своего мужа?

Елена (Сарра) неохотно обсуждает свою собственную жизнь и снова возвращается к обсуждению темы аборта жены Йозефа (Дональда), который выходит на откровение, тем самым ставя свое

позитивное лицо под угрозой и совершая акт признания. Однако, воспользовавшись уязвимостью лица Йозефа (Дональда), Елена (Сарра) снова атакует его *позитивное лицо* ненапряжью (*off record*), совершает акт обвинения его в том, что он возомнил себя Богом, при этом нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Одобрения*:

(49) ЕЛЕНА: Если ты не хочешь, говорить об аборте Марты, то почему я должна рассказывать тебе о своей личной жизни? Дружба строится на доверии, Дональд? Ты доверяешь мне, я доверяю тебе. Ты не доверяешь мне, я не доверяю тебе. Доверие за доверие.

Пауза

(50) ЙОЗЕФ: Да много лет назад, я настоял на том, чтобы Марта сделала аборт, потому что я не люблю детей, Сарра. Я с детства не люблю детей, и я был бы плохим отцом. И я всегда знал об этом. И я никогда не хотел иметь детей. Поэтому мы с Мартой всю жизнь тщательно предохранялись. Но вот однажды мой презерватив дал трещину, и мой проклятый сперматозоид проник в ее несчастную яйцеклетку. Однако, трезво рассудив, мы с Мартой пришли к выводу, что новому человеку лучше вообще не появляться на свет, чем быть сыном плохого отца, который тебя не любит. Так я решил. И Марта согласилась с моим решением.

(51) ЕЛЕНА: Так ты решил, Дональд? Да кто ты такой, чтобы решать, кому появляться на свет, а кому нет? Ты что возомнил себя Господом Богом? Не много ли ты на себя взял, Дональд?

В дальнейшем, несмотря на то, что Йозеф (Дональд) нарушил *Максиму Согласия*, разговор приобретает черты дружеской беседы:

(52) ЙОЗЕФ: Не много, Сарра. Ровно столько, сколько я смог на себя взять. Тем более, что я не верю в Бога и считаю, что кроме нас людей на этой планете никто не принимает никаких сознательных решений. Мы принимаем все эти гребаные решения и точка. Ну, а теперь твоя очередь, Сарра. Расскажи мне, кто был у тебя в прошлый понедельник? Доверие за доверие.

(И. Вырыпаев «Летние осы кусают нас даже в ноябре»)

Тематика приведенного выше эпизода разнообразна, что свидетельствует о расширении предметного аспекта несогласия ссоры. В ходе интеракции персонажи ссылаются на события из прошлого, тем самым раздвигая и временные рамки.

Стратегии, применяемые интерактантами в приведенном выше эпизоде, можно определить как навязывание своего собственного видения мира и позиции.

III.1.14. Конфликтный эпизод 14

В приведенном ниже эпизоде ссорятся партнеры, Олег и Настя. Настя работает воспитательницей в детском саду. Вечером она возвращается домой с работы и приводит мальчика, которого не забрали из сада. Учитывая предварительную договоренность провести вечер вдвоем и тот факт, что Олег уже очень долго ждет Настю с работы, можно утверждать, что конфликт из латентного трансформируется в реальный, и инцидентом, который выявил данный конфликт, является появление мальчика. Инициатором, или Адресантом, ссоры выступает Олег. Он атакует *позитивное лицо* Насти через совершение акта упрека в (1) и нарушает *Максиму Одобрения*. Настя пытается оправдаться, но Олег раздражен и в (5) продолжает атаковать *позитивное лицо* Насти, совершая акт критики, упрека, нарушая при этом *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*:

(1) ОЛЕГ: Не понял. Ты где ходишь? У нас же кино по плану. А кто это вообще?

(2) НАСТЯ: Сегодня у нас побудет. Только сегодня. Озод, куда пошел в ботинках?

(3) ОЛЕГ: На кухню он пошел. Слушай, это же чужой ребенок.

(4) НАСТЯ: Я в курсе. Только одну ночь. У него проблемы.

(5) ОЛЕГ: Проблемы? Это у тебя проблемы. Ты зачем чужих детей домой водишь? Ты где была вообще?

Достаточно вежливое предложение Насти надеть штаны воспринято как атакующее его *негативное лицо*. В (7), применяя *Принцип Иронии* и прибегая к параномазии, основанной на схожих по звучанию слов «Озод» и «азот», пытается задеть Настю, атакуя ее *позитивное лицо* ненапрямую (*off record*), совершая при этом акт насмешки, издевки. В (9) Олег продолжает нападки на *позитивное лицо* Насти через совершение акта обвинения ее в поведении, нарушающем закон, и в неадекватном психическом состоянии, и акта упрека в том, что она привела мальчика, нарушая при этом *Максиму Невыражения Мнения и Одобрения*. Использование в речи слова «черномазый» передает негативно-оценочное, презрительное, отношение к людям

определенных национальностей, при котором акцентируются внешние признаки, в частности, смуглая кожа:

(6) НАСТЯ: Озод, ботинки снял! Отошел от кастрюли! Олег, ты бы хоть штаны надел, у нас гости.

(7) ОЛЕГ: Чего я должен надеть? Какой Азот вообще? Это газ что ли?

(8) НАСТЯ: Озод – через О-зо-Д. Д на конце. Он с Таджикистана, кажется.

(9) ОЛЕГ: Слушай, тебя посадят, ты в курсе? Не в ментовку, так в дурку. Не, нормально, да? Ты ее ждешь, готовишь, нервничаешь. А она взяла и черномазого привела! В десять вечера!

В (12) Настя идет в контрнаступление и совершает акт угрозы, атакуя при этом *негативное лицо* Олега, нарушая *Максиму Такта*. В ее реплике – желание осуществить контроль над темой. Пытаясь защититься, Олег снова нападает на *позитивное лицо* Насти через оскорбление мальчика и использование прецедентного имени *Маугли*, дифференциальным признаком которого, помимо дикости, является смуглый цвет кожи. Настя, безусловно, раздражена и в (14) атакует *негативное лицо* Олега, совершает акта приказа, используя эксплицитный императив и атакуя *позитивное лицо*, совершая акт оскорбления, используя то же прецедентное имя, нарушая при этом *Максиму Такта* и *Невыражения Мнения*. В (14) Настя совершает ликоугражающий акт обвинения и, выступая в роли инвектора, совершает акт оскорбления и дискриминации по половому признаку через употребление вульгаризмы «мудьями звенеть», акт оскорбления и выражения пренебрежительного отношения к профессии через употребление эвфемизма «гребаный сварщик». Помимо выполнения инвективной функции обценнизм «б...ядь» выражает крайнюю степень раздражения Насти. Примечательным является тот факт, что обценнизм «б...ядь» употреблен женщиной, воспитательницей детского сада, а не «гребаным сварщиком», которому, если следовать стереотипам, как раз и пристало бы. Наряду с созданием атмосферы, опасной для *позитивного лица* Олега, говоря о своих переживаниях, Настя ставит и свое *позитивное лицо* под угрозу. При этом Настя нарушает *Максиму Невыражения Мнения*, *Максиму Одобрения* и *Максиму Невыражения Чувств*:

(10) НАСТЯ: Как ты сказал?

(11) ОЛЕГ: Как надо, так и сказал.

(12) НАСТЯ: Еще раз так скажешь на этого мальчика.

(13) ОЛЕГ: И что будет? Не, ну а кто он? Маугли какой-то.

(14) НАСТЯ: Рот закрыл! Ты сам – Маугли. Штаны надел, говорю. Звенишь тут мудями своими.

(15) ОЛЕГ: Ты чо кипишь? Успокойся. Вначале приводит, не пойми кого, потом кипит.

(16) НАСТЯ: Так, Олег, все – ты достал меня. Меня и так весь день достают, но ты... Я на пределе вообще, ты понимаешь, что я на пределе? Ты, б...ядь, сварщик гребаный, ты понимаешь?

В (17) Олег пытается откорректировать свое *лицо*, и, применяя *Принцип Иронии* и используя прецедентное имя Мать Тереза, высмеивает желание Насти заботиться о мальчике. В (18) Настя атакует *негативное лицо* Олега через эксплицитный императив, сигнализирующий о ее нежелании вести диалог. За репликой Насти следует реплика Олега (19), в которой он пытается соблюсти *Максиму Щедрости*, а также обезоруживает себя через совершение акта жалобы и акта извинения в произошедшей ссоре, делая свое *позитивное лицо* уязвимым. В дальнейшем Настя, не воспользовавшись уязвимостью *лица* своего собеседника, пытается соблюдать *Максиму Долга*:

(17) ОЛЕГ: Чего? А при чем тут сварщик? Ну, допустим, я сварщик. А ты кто? Мать Тереза?

(18) НАСТЯ: Закрыл рот!

(19) ОЛЕГ: Слушай, давай не будем, а? Ты устала, я устал. Думаешь, я там кайфую за аппаратом этим? У меня уже в глазах звездочки от этих электродов. Я просто один раз в неделю хотел нормально отдохнуть. Один раз в неделю. Кино скачал, все приготовил. Пишу тебе, жду тебя три часа, А тут на тебе – какой-то ребенок.

(20) НАСТЯ: Этот ребенок ходит в мою группу. Это мой ребенок.

(21) ОЛЕГ: Так, я чего-то не улавливаю.

В дальнейшем разговор приобретает черты откровенного разговора. В (22) и (26) Настя пытается объяснить мотивы своего поведения, а такие слова, как инвектива «дебил», вульгаризм «мандавошка», жаргонизмы «родаки» и «трындец», встречающиеся в ее речи, уже не несут конфликтогенного потенциала, непосредственно направленного на Олега, а лишь свидетельствуют об эмоциональном состоянии Насти. Примечательным является тот факт, что еда выступает в роли примиряющего и скрепляющего элемента:

(22) НАСТЯ: И у него двое братьев. И они живут в вагончике. И мать у них моет полы, а отец кладет плитку какому-то дебилу на пятьдесят восьмом километре.

(23) ОЛЕГ: И потому ты решила заняться благотворительностью?

(24) НАСТЯ: Олег, они не забрали его из сада.

(25) ОЛЕГ: Чего?

(26) НАСТЯ: Всех Мань и Вань забрали, а его нет. Да, не смотри ты так. Да, откуда я знаю. Я три часа звонила. Абонент не абонент. И адреса у меня нет. И в Вайбере все молчат. Я одна с ним, как дура. На меня сторож бурчит: «Учреждение закрывается», Мы на улицу вышли, ходим вокруг сада. Я замерзла, как мандавошка. У этого сопли висят, он по-русски ни черта не понимает. И родаков нет. И никого нет. И трындец вообще. Вообще, полный трындец. Озод, руки мой.

(27) ОЛЕГ: Слушай, это, а может... в ментовку?

(28) НАСТЯ: Какую ментовку? Это же ребенок. У детей психика знаешь какая? Ты Сухомлинского читал вообще? Озод, иди сюда. Что ты там вообще приготовил? Олег, что ты приготовил, спрашиваю.

(29) ОЛЕГ: Макароны пожарил, и кефир есть.

(30) НАСТЯ: Озод, макароны будешь? Кивни.

(31) ОЗОД: Кушать. Кушать.

(А. Житковский «Горка»)

Снова возникает прием пищи как ритуал, на фоне которого ссора утихает. В приведенной выше ссоре Адресантом, или инициатором, выступает Олег. Его стратегию можно охарактеризовать как выплеск эмоций по поводу того, что в силу непредвиденных обстоятельств возникшей в его воображении ситуации не суждено сбыться, и обвинение Адресата. А стратегию Адресата – как стратегию защиты *лица* и оправдания собственных поступков. Ссора персонажей происходит «здесь и сейчас» – с минимальным обращением к событиям прошлого; при этом ни темпоральный, ни предметный аспекты несогласия не расширяются.

III.1.15. Конфликтный эпизод 15

В приведенном ниже эпизоде ссорятся Дэвид, Адресант и инициатор ссоры, и его друзья Фрэнк, Максимильтян, Тэдди, Лама Джон. В сцене также присутствуют Салли и Бэтти. Дэвид – вдовец, и, видя, как он страдает, его друзья решили помочь ему развеяться, пригласив к нему девушку (Элизабет), которой они предварительно заплатили. Правда вскрылась, и Дэвид необычайно зол на своих друзей, поскольку он до сих пор любит свою умершую жену Мэрил.

В (1) Дэвид, применяя *Принцип Иронии*, якобы, выражает благодарность своим друзьям. Однако использование антифразиса «благодаря вашим добрым сердцам и смекалистому уму», свидетельствует о том, что чувство, которое он испытывает по отношению к своим друзьям, прямо противоположно благодарности. Дэвид атакует *позитивное лицо* своих друзей, совершая акт критики ненапрямую (*off record*), а также многократно – в (1), (2), (3), (4) – атакует *негативное лицо* своих друзей, совершая акт приказа покинуть его дом, таким образом сигнализируя о нежелании вести дальнейший диалог:

(1) ДЭВИД: Спасибо, Тэдди, но мне уже все объяснили и без тебя. Спасибо вам, ребята, за вашу помощь, за вашу поддержку, вы меня здорово поддержали, вы поддержали меня из руин. Благодаря вашим добрым сердцам и смекалистому уму, я выбрался из своего «пасмурного» настроения, как вы его называете. Спасибо вам еще и еще раз, дорогие мои друзья, спасибо Тэдди, спасибо Фрэнк, Харри Кришна, мистер Лама Джон, так, кажется, у вас там принято говорить? Спасибо и вам, девочки. Спасибо за все. А теперь, убирайтесь вон. И я больше никогда, слышите меня, никогда не хочу видеть вас в этом доме. Пошли все вон!

Пауза. Никто не двигается с места.

(2) ДЭВИД: Я что не ясно выразился, или мне вызвать полицию? Убирайтесь из моего дома немедленно.

В (3) Фрэнк пытается откорректировать, усилить свое *лицо*, при этом создавая атмосферу, опасную для своего собственного *негативного лица*, через совершение акта извинения и объяснение причины поведения, подвергшегося критике Дэвида. В (4) Дэвид атакует *позитивное лицо* своих друзей, снова совершая акт критики, неодобрения и презрения, тем самым нарушая *Максиму Невыражения Мнения* и *Максиму Одобрения*:

(3) ФРЭНК: Послушай, Дэвид. Это была предсмертная воля Мэрил. Мы обещали ей, что сделаем, так как она хотела, и мы сделали это. Здесь нет нашей вины, пойми нас.

(4) ДЭВИД: А мне плевать на то, что ты сейчас говоришь, Фрэнк. Мне плевать на то, что ты сейчас говоришь! И на тебя мне тоже наплевать и на вас на всех. Я требую, чтобы вы все убрались отсюда немедленно, а иначе мне действительно придется позвонить в полицию. Мне плевать на все ваши добрые намерения. Я не хочу слышать все эти ваши объяснения. Меня тошнит от вас и от всех ваших «добрых» дел. И все,

что я сейчас хочу, это остаться один. Уйдите, я прошу вас, разве вы не понимаете, что мне необходимо остаться одному.

(5) МАКСИМИЛИАН: Похоже, нам и, правда, пора идти. Мы, действительно, пойдем, Дэвид. Извини, что так вышло.

Максимилиан встает и идет к выходу, за ним к дверям идут все остальные.

После того, как Фрэнк упоминает имя Мэрил, Дэвид атакует его *позитивное лицо* – используя инвективу «ублюдок», он тем самым совершает акт оскорбления. Одновременно он покушается и на *негативное лицо* через совершение акта приказа, при этом им нарушаются *Максимы Одобрения, Невыражения Мнения и Такта*:

(6) ФРЭНК: Но, ты позволишь нам с Салли заглянуть к тебе завтра, я думаю, нам стоит обсудить все на трезвую голову?

(7) ДЭВИД: Нет, Фрэнк. Нам нечего обсуждать, не приходите завтра, я вас не приму.

(8) ТЭДДИ: Ну, хорошо, хорошо. Но хотя бы поговоришь со мной немного по телефону, я должен сказать тебе одну очень важную вещь. Меня попросила об этом Мэрил.

Дэвид резко вскакивает и кричит.

(9) ДЭВИД: Забудь это имя, ублюдок, слышишь? Забудь и не говори мне больше ни одного слова о том, что тебя что-то когда-то связывало со мной и с моей женой. Не смей говорить со мной ни по телефону, ни при встрече. Ты меня понял, Тэдди? И это касается вас всех, вы меня слышите? С этой минуты между нами больше нет никакого контакта. Не нужно мне звонить и писать, и даже думать обо мне. Меня больше нет в вашей жизни, прощайте.

Все идут к выходу.

(И. Вырыпаев “Dreamworks”)

Вторжение друзей в хрупкое интимное пространство Дэвида создает тот фон, на котором возникает ссора. Стратегию Дэвида можно определить как стремление защитить и оградить свое личное пространство от внешнего вторжения, стратегию Адресата – всех друзей, причастных к происшедшему, – как стремление смягчить остроту ситуации и сохранить отношения с Адресантом. Поскольку участники эпизода апеллируют к событиям прошлого и к ушедшей жене Дэвида, можно утверждать, что предметный и темпоральный аспекты несогласия расширяются.

III.2. Выводы

Анализ конфликтных эпизодов, выделенных на материале русской драмы, позволил определить следующие конститутивные признаки жанра бытовой ссоры, в рамках которой реализуется конфликтная коммуникация:

1. В качестве *участников* проанализированных ссор выступают люди хорошо знакомые – родственники (эпизод 9), супруги или партнеры (эпизоды 2, 3, 4, 5, 6, 7, 14), друзья или приятели (эпизоды 1, 8, 10, 11, 12, 13, 15). Источниками ссор являются псевдообъективные, или эмоциональные, источники. Нами были выявлены конфликтные эпизоды, в которых были задействованы только прямые участники. В ходе интеракции в эпизодах 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15 происходит расширение предметного, а в эпизодах 2, 3, 9, 12, 15 – темпорального аспектов несогласия.

2. Нам удалось определить следующие *стратегии, применяемые Адресантом*, или инициатором ссоры, в отношении Адресата с учетом иллюкутивно-целевого параметра и перлюкутивного эффекта:

2.1 выражение негативных чувств по отношению к Адресату, требование любви и тепла, снятие с себя ответственности за происходящее, вторжение в личное пространство Адресата, безапелляционное навязывание собственной позиции, обвинение Адресата в сложившейся ситуации, воздействие на Адресата с целью изменения его мировосприятия;

2.2 для осуществления названных выше стратегий, Адресант применяет ряд *тактик*, которые можно охарактеризовать как:

1) атака на *позитивное лицо* через осуществление речевого акта оскорбления, обвинения (в неподобающем выполнении социальной роли отца, мужа), критики (профессиональные качества), насмешки напрямую со смягчением и без смягчения (on record with redress or without redress) и ненапрямую (off record), выражение негативных эмоций и затрагивание табуированных тем (в частности – темы религии и отношений с Богом), совпадающее с нарушением *Максим Невыражения Мнения, Невыражения Чувств, Максимы Согласия*, с применением *Принципа Иронии*;

2) атака на *негативное лицо* через осуществление речевого акта приказа, директивы, непрошеного совета, совпадающая с пренебрежением *Максимой Такта и Щедрости*;

3) создание атмосферы, опасной для своего собственного *позитивного лица*, через эмоциональную утечку и «игру на понижение»;

4) осуществление контроля над темой и инициативой;

5) расширение референтной ситуации и референтной группы Адресата для придания весомости приводимых аргументов.

3. Нам удалось определить следующие **стратегии, применяемые Адресатом**, или инициатором ссоры, в отношении Адресанта с учетом иллюкутивно-целевого параметра и перлокутивного эффекта:

3.1 защита *лица* и интимного пространства, демонстрация нежелания вести дальнейший диалог, выражения кардинально отличной от навязываемой Адресантом позиции, сохранение своего мировидения;

3.2 для осуществления названных выше стратегий Адресат применяет ряд **тактик**, которые можно охарактеризовать как:

1) атака на *позитивное лицо* Адресанта через совершение акта оскорбления, критики и обвинения *on record* и *off record*, совпадающая с нарушением *Максимы Невыражения Мнения, Одобрения, Максимы Скромности*;

2) атака на *негативное лицо* через совершение акта просьбы, угрозы, совпадающая с нарушением *Максимы Такта* и *Максимы Щедрости*;

3) создание атмосферы, опасной для своего собственного *позитивного лица*, через эмоциональную «утечку»;

4) укрепление своего собственного позитивного через «игру на повышение».

4. К **лексико-грамматическим ресурсам жанра**, характеризующим конфликтную коммуникацию, реализуемую в рамках жанра ссоры, следует отнести:

4.1 употребление сниженной лексики – сленговых выражений, вульгаризмов, жаргонизмов, обценизмов, скатологизмов для принижения статуса оппонента (например, гендерного, а также социальных ролей мужа, отца);

4.2 употребление каламбурных образований, устаревших форм, историзмов, параномазии, эксклюзивных и инклюзивных местоимений в качестве дейктических элементов, употребление орнитологической и анималистической метафоры, употребление прецедентных имен в качестве свернутых метафор, как универсальных (например, Маугли, Толстой, Хайдеггер), так и национально-

специфических (например, Буратино), как для придачи весомости собственным аргументам, своеобразной «игры на повышение», так и для девалоризации качеств оппонента;

4.3 употребление негативно-оценочных лексем, обценизмов, скатологизмов, сплахнонимической лексики, концептуальной метафоры «Тело – это контейнер для эмоций», метафор «Негативные эмоции – это болезнь с симптомами заболеваний желудочно-кишечного тракта и симптомами психического заболевания», «Негативные эмоции – это паралич» как для передачи собственных переживаемых негативных эмоций и ощущений, так и для передачи чувств относительно оппонента.

5. Нами была установлена следующая ***корреляционная зависимость между применением конфликтных стратегий и тактик и морально-ценностными и культурными ориентирами внутри жанра ссоры:***

5.1 как отмечалось выше, Россия не является индивидуалистической культурой, и личная автономия не постулируется как ее базовая ценность. Однако анализ выделенных конфликтных эпизодов показал, что все ссоры происходят в непосредственной близости к *лицу*, интерактанты демонстрируют чувствительность и уязвимость *лица*, которое в рамках жанра ссоры приобретает значимость, что оказывает влияние на специфику качественного наполнения репертуара стратегий и тактик ссорящихся сторон. Желание интерактантов достичь своих целей заставляет их вести себя неуважительно по отношению к *лицам* других;

5.2 эмпирический анализ выделенных эпизодов не подтвердил существование скрипта «правда» в качестве специфического скрипта русской культуры – нелицеприятная правда, прямое выражение негативных эмоций, впрочем, как и непрошенный совет, несут конфликтогенный потенциал.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Связь культуры и речевого воплощения жанров речи, необходимость «распаковывания» культурных ценностей определенной культуры для создания более живописной речежанровой картины современности подчеркивалась в данном исследовании неоднократно. Анализ приведенных выше конфликтных эпизодов в рамках двух культур позволяет сделать определенные выводы относительно недостающих в этом полотне «мазков».

Как отмечалось выше, все конфликты, реализуемые в ситуации ссоры, в обоих корпусах трансформировались из латентного конфликта в конфликт реальный и имели псевдообъективные причины. Участниками ссор выступили персонажи, находящиеся в близких отношениях друг с другом. Косвенные участники присутствовали только в английском корпусе, что позволяло прямым участникам оказывать давление на оппонента опосредованно. В ссорах наблюдается расширение предметного и темпорального аспекта несогласия (в большей степени это утверждение является справедливым для английского корпуса, в русском корпусе интерактанты действуют, пользуясь театральной терминологией, «здесь и сейчас», и реже обращаются к событиям из прошлого).

Следует отметить тот факт, что качественное наполнение репертуара стратегий и тактик не носит культурно-специфический характер, поскольку необходимость их осуществления вызвана несовпадением позиций, мнений, противоречивыми взглядами на жизнь, разностью мироощущения, что не зависит от культурного контекста.

Представители анализируемых культур нарушают *Максиму Вежливости* и атакуют *лицо* оппонента. Вежливость как ритуал, призванный сдерживать агрессию, отсутствует в ссоре. В поведении ссорящихся проявляется четкая тенденция к девалоризации личностных, например, умственных (преимущественно в русском корпусе), профессиональных и внешних качеств противника. Так, например, в обоих корпусах совершение акта критики, упрека, насмешки, оскорбления совпадает с нарушением *Максимы Невыражения Мнения* (только негативного, поскольку выражение положительного мнения не несло бы ярко выраженного

конфликтпровокационного потенциала), *Максимы Одобрения*, *Максимы Согласия*.

Эмоциональный фон, на котором развиваются события в анализируемых пьесах, необычайно насыщен; широкий спектр негативных эмоций, испытываемых персонажами, является следствием фрустрации, возникающей из-за невозможности достичь своих целей; все испытываемые интерактантами эмоции транслируются посредством эмоциональной «утечки» через нарушение *Максимы Невыражения Чувств* (как и в случае с *Невыражением Максимы Мнения*, негативных). Среди ресурсов, используемых для языкового воплощения негативных эмоций, – широкое употребление обценной лексики в обоих корпусах (как мужчинами, так и женщинами), вульгаризмов, пейоративов.

О нежелании вести диалог представители обеих культур сигнализируют через нарушение *Максимы Такта*, атакуя *негативное лицо*, что достигается через употребление эксплицитного императива, представляющего опасность в англо-саксонской культуре и приобретающего угрожающий вид при определенном лексическом наполнении в русской культуре.

К культурно-специфическим особенностям лексико-грамматического параметра следует отнести широкое использование прецедентных имен в русском корпусе (нами были обнаружены только два примера в английском корпусе), тактику расширения референтной группы оппонента, применяемую исключительно в русском корпусе.

Несмотря на то, что личная автономия не является базовой ценностью русской культуры, в обеих исследуемых культурах *лицо* приобретает значимость, и в рамках жанра ссоры оно превращается в мишень, беспрестанно и охотно атакуемую оппонентом. Более того, *лицевые* нужды оппонента игнорируются, так как собственные цели и задачи интерактантов превалируют над необходимостью соблюдать коммуникативный баланс.

Говоря об англо-саксонской культуре, ценность «личной автономии» и приистекающая из нее не-импозитивность, «отлитая» в таких культурных скриптах как «против оказания давления», «воздействие на других в форме ненавязчивого предложения», «не советуй, если тебя не попросили о совете», постулировалась в исследовании как основополагающая базовая ценность данной культуры. Как было отмечено выше, индивидуалистические культуры отличает толерантность по отношению к другим, универсализм – отношение к другим как к равным вне зависимости от их

принадлежности к какой-либо группе (этнической, социальной и т.д.), а также право на неприкосновенность личного пространства (“privacy”), которое, осмелимся предположить, включает в себя и *лицо*, к которому в ходе интеракции нужно относиться внимательно. Анализ выделенных эпизодов продемонстрировал, что в конфликтной коммуникации, осуществляемой в рамках речевого жанра ссоры *лицо* как наивысшее личное достояние обесценивается. Интерактанты считают себя вправе атаковать *лица* собеседников, таким образом, вторгаясь в личное пространство, при этом не стремясь смягчить иллюкуцию насаждения.

Опираясь на проанализированный материал, можно утверждать, что существует некоторое расхождение между утверждением относительно того, что в индивидуалистических культурах выражать свое мнение и чувства искренно и честно воспринимается как добродетель и поведением интерактантов в рамках речевого жанра ссоры. Возможно, это утверждение верно, если речь идет об одобряющем ценностном суждении относительно какого-либо аспекта *лица* и положительных эмоциях, вызванных у интерактантов по отношению друг к другу. В обратном случае выражение отрицательного мнения и негативных эмоций несет конфликтогенный потенциал. Данное высказывание, скорее, имеет отношение к конструктивному внутрисемейному спору, обмену мнениями по какому-то предмету, а не к излиянию чувств, обсуждаемому ниже.

Примечательным является тот факт, что в конфликтной коммуникации, реализуемой в рамках русской культуры, тяготеющей к коллективистской, позиция привилегированных «своих» является крайне зыбкой и неустойчивой, и инициатор ссоры с легкостью может лишиться «своих» их привилегий и переместить их в стан «чужих» – именно члены семьи и друзья подвергаются агрессии в ссоре, и маркируется это обычно употреблением определенных дейктических элементов, например, эксклюзивного местоимения «вы» и инклюзивного «мы».

Конфликтная коммуникация, реализуемая в жанре ссоры, разрушает стереотип о сдержанности англичан, а выражение негативных эмоций во время ссоры в англо-саксонской культуре, безусловно, означает нарушение табу и пренебрежение культурными нормами. Скрипт о «правде» в определенной степени перекликается с открытым выражением чувств в экспрессивной и беспокойной русской культуре, а культурно-специфическое стремление представителей русской культуры поделиться наболевшим многократно освещалось в лингвистической литературе. Так, принято говорить о речевом жанре

«изливание души» и «поговорить по душам» как о жанрах, которые не несут угрозу неприкосновенности русских коммуникантов в отличие от представителей индивидуалистических западных культур. Однако нелицеприятная правда принимается адресатом неоднозначно, что, скорее, свидетельствует о некоторой аберрации, нежели о привычном положении вещей.

Помимо взлома табу относительно поведенческих паттернов, наблюдалась также трансгрессия в области тем, которые считается уместным затрагивать в разговоре. Так, представители русской культуры демонстрировали большую чувствительность к религиозной тематике, что, безусловно, объясняется значимостью религии для беспокойных культур и тем фактом, что российское общество секуляризировано в меньшей степени, нежели английское.

Тема секса в качестве предмета обсуждения чаще возникала в конфликтах между представителями англо-саксонской культуры. Она обсуждалась завуалированно, что лишь подтверждает мысль о том, что в английской культуре, тяготеющей к маскулинности, существуют определенные ограничения на открытое обсуждение тем, связанных с сексом, что, в свою очередь, усиливает агрессивный потенциал употребляемой обсценной лексики, связанной с топикой низа.

Анализ выделенных конфликтных эпизодов позволяет сделать вывод относительно того, что в споре преобладают негативные эмоции, такие как злость, раздражение, негодование, которые трудно увязать со счастьем, что идет вразрез с утверждением о том, что в улыбчивых индивидуалистических культурах принято транслировать счастье.

Примечательным является тот факт, что вне зависимости от принадлежности к культуре, ссорящиеся персонажи преследуют одни и те же цели, одинаково страдают от «безлюбья» и одиночества и демонстрируют неритуализированное поведение. Возможно, причина такой симметрии кроется в незначительном типологическом и географическом удалении анализируемых языков и культур. Возможно, виной всему – фон эпохи, с присущей ему социальной аномией и агрессивностью, а возможно – это лишь проявления биологической сути человека.

ЛИТЕРАТУРА

- Анцупов, А.Я., Шпилов, А.И. 2009. *Словарь конфликтолога*.
<http://vocabulary.ru/dictionary/887>. (05.05.2016).
- Балаян, А.Р., 1971. *Основные коммуникативные характеристики диалога*: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.
- Бахтин, М.М., 1996. *Собр. соч.* – Т.5: Работы 1940-1960 гг. М.: Русские словари. http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm. (05.10.2016).
- Берковиц, Л., 2002. *Агрессия: причины, последствия и контроль: учебник*. СПб: Прайм-Еврознак; Москва: Нева.
- Боймерс, Б., Липовецкий, М., 2012. *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*. М.: Новое литературное обозрение.
- Бюлер, К. 1993. *Теория языка: Репрезентативная функция языка*. Москва: Прогресс.
- Вежбицкая, А., 1997. Речевые жанры. *Жанры речи*. Вып. 1. Саратов: «Колледж», с. 99-112.
- Винокур, Т.Г., 1993. Информативная и фатическая речь как обнаружение разных коммуникативных намерений говорящего и слушающего. *Русский язык в его функционировании: Коммуникативно-прагматический аспект*. М., с. 5-29.
- Вежбицкая, А., 2002. Русские культурные скрипты и их отражение в языке. *Русский язык в научном освещении*, № 2 (4), с. 6-36.
<http://www.philology.ru/linguistics2/wierzbicka-02.htm>. (05.10.2016).
- Волкова, О.С., 2009. *Прагмалингвистические особенности межличностного общения в коммуникативной ситуации «бытовой» конфликт*. Диссертация. Волгоград.
- Горбачева, Е.Н., 2007. Лингвокультурный коммуникативный концепт «спор». *Жанры речи*. Вып. 5, с. 209-224.
- Гришина, Н.В., 2008. *Психология конфликта*. СПб: Питер.
- Гуревич, Л.С., 2007. Коммуникативный акт vs речевой акт: проблемы соотношения понятий. *Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. Том 5, выпуск 1, с. 103-108.

- Дементьев, В.В., 2010. *Теории речевых жанров*. Москва: Знак.
- Дементьев, В.В., 2015. Теория речевых жанров и актуальные процессы современной речи. *Вопросы языкознания*, № 6, 78-107.
- Дементьев, В. В., 2017. Интернет-анекдоты: некоторые структурные типы. *Жанры речи*. №1(15), с. 118-135. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/journal/2017/1-0> (02.12.2018).
- Деррида, Ж., 2000. *Письмо и различие*. Москва: Академический проспект.
- Дубровская, Т.В., 2017. Жанр онлайн-петиции в контексте феминистского дискурса. *Жанры речи*. № 1(15), с. 111-117. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/journal/2017/1-0> (02.02.2018).
- Жельвис, В.И., 2003. Инвектива в парадигме средств фатического общения. *Жанры речи*. Саратов: «Колледж», Вып.1. <https://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialy-vypuskov/vypusk-1> (05.04.2020).
- Иванюшина, И., Ю., 2018. Жанр самопрезентации в лирике русского футуризма. *Жанры речи*. № 3 (19), с. 203-209. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/journal/2018/3> (06.12.2019).
- Иссерс, О.С., 2008. *Коммуникативные стратегии и тактики русской речи*. Москва: Изд-во ЛКИ.
- Карасик, В.И., 2019. Жанры сетевого дискурса. *Жанры речи*. №1 (21), 49-55. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/articles/zhanry-setevogo-diskursa> (04.03.2020).
- Китайгородская, М. В., Розанова, Н. Н., 2010. *Языковое существование современного горожанина: на материале языка Москвы*. М.: Языки славянских культур.
- Кожина, М.Н., 1999. Речевой жанр и речевой акт. *Жанры речи*. Вып. 2. Саратов: Колледж, с.130-112.
- Король, Л.Г., Малимонов, И.В., Рахинский Д.В., 2015. *Конфликтология*. Ульяновск: «Зебра».
- Которова, Е.Г., 2016. Модель речевого поведения «просьба» в русском и немецком языках: сопоставительное исследование. *Жанры речи*. №.1(13), с. 65-77. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/articles/model-rechevogo-povedeniya-prosba-v-russkom-i-nemeckom-yazykah-sopostavitelnoe-issledovanie> (12.12.2018).

- Кусов, Г.В., 2004. *Оскорбление как иллокутивный лингвокультурный концепт*. Диссертация. Краснодар.
- Ларина, Т.В., 2009. *Категория вежливости и стиль коммуникации: сопоставление английских и русских лингво-культурных традиций*. М.: Рукописные памятники Древней Руси.
- Лассан, Э.Р., 1995. *Дискурс власти и инакомыслия в СССР: когнитивно-риторический анализ*. Вильнюс: ВУ.
- Лассан, Э.Р., 2011. *Лингвистика ставит диагноз...: очерк «духа эпохи» в свете данных лингвистического анализа*. Вильнюс: ВУ.
- Лассан, Э.Р., 2012. Рецензия как жанр и речевой акт. *Лингвистика речи. Медиалингвистика. Коллективная монография, посвященная 80-летию профессора Григория Яковлевича Солганика*. Москва: Флинта: Наука, с. 190-206.
- Лассан, Э.Р., 2015. Культурные сценарии мышления и этикетные интернет-жанры (об интернет-поздравлениях в четырех культурах). *Коммуникативные исследования*, №4 (6), с. 22-40.
- Лассан, Э.Р., 2015. Об обрядовых жанрах Интернета (на примере поздравительных текстов, связанных с появлением новорожденного). *Жанры речи*. Вып. 2 (20), с. 128-136.
- Лассан Э.Р., 2018. Рэп-баттлы как специфический жанр современной культуры. *Жанры речи*. Вып. 4 (20).
- Леонтьев, В.В., 2018. Речевое подтрунивание в русской и английской лингвокультурах. *Жанры речи*. № 2 (18), с. 119-126.
- Лоренц, К., 1994. *Агрессия*. Издательская группа «Прогресс». https://royallib.com/read/konrad_lorents/agressiya.html#0 (09.10.2016).
- Мадди, С., 2002. *Теории личности. Сравнительный анализ*. СПб: Изд-во «Речь». <http://psylib.org.ua/books/maddi01/index.htm> (15.11.2016).

- Меткин, М.В., 2001. *Конфликтология*. Санкт-Петербург.
<http://studentam.net/content/view/1076/24/> (05.05.2017).
- Мокиенко, В.М., 1994. Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное. *Русистика*. Берлин. №1/2, с. 50-73.
<http://www.philology.ru/linguistics2/mokiyenko-94.htm> (06.04.2020).
- Никитина, Л.Б., Голошубина, О.К., 2018. Моделирование речевого жанра «разговор в мессенджере». *Жанры речи*. №4 (20), с. 304-312.
<https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/journal/2018/4> (09.10.2019).
- Остин, Дж. Л., 1986. Слово как действие. *Новое в зарубежной лингвистике*. М., 1986. Вып. 17, с. 22-130.
- Серль, Дж.Р., 1986. Классификация иллокутивных актов. *Новое в зарубежной лингвистике*. М., 1986. Вып. 17, с. 170-194.
- Пави, П., 1991. *Словарь театра*. М.: Прогресс.
- Павлова, И.И., 2019. Речевые жанры в коммуникации «врач-пациент» в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». *Жанры речи*. №2 (22), с. 134-142. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/articles/rechevye-zhanry-v-kommunikacii-vrach-pacient-v-romane-b-l-pasternaka-doktor-zhivago> (06.02.2020).
- Прозоров, В.В., 2015. Две стратегии речевого поведения: спор и взаимный поиск согласия. *Жанры речи*. №1 (11), с. 57-67. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/node/491> (02.03.2019).
- Рытникова, Я.Т. 1997. Семейная беседа как жанр повседневного речевого общения. *Жанры речи*. Вып. 1. Саратов: «Колледж», с.177-188.
- Седов, К.Ф. 1997. Внутрижанровые стратегии речевого поведения: «ссора», «комплимент», «колкость». *Жанры речи*. Вып. 1. Саратов: «Колледж», с. 188-195.
- Седов, К.Ф., 2003. Агрессия как вид речевого воздействия. *Прямая и непрямая коммуникация: Сб. науч.статей*. Саратов: «Колледж», с. 112-120.
- Седов, К.Ф., 2007. *Антология речевых жанров: повседневная коммуникация*. М.: Лабиринт.
- Седов, К.Ф. 2009. Языкознание. Речеведение. Генристика. *Жанры речи*. Вып. 6. Саратов: «Наука», с. 210-223.
- Сейранян, М.Ю., 2016. *Конфликтный дискурс и его просодический строй: монография*. Москва: Изд-во МПГУ.

- Слободяник, Н., 2006. Речевые акты в дискурсе конфронтации (на материале анализа прессы Великобритании 2007-2005 гг.). *Respectus Philologicus*, № 10 (15), с. 177-182.
- Станиславский, К.С., 1957. *Собр. соч.* – Т.4: Работа актера над собой. М.: «Искусство».
- Третьякова, В.С., 2003. *Речевой конфликт и гармонизация общения*. Автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук. Москва. <https://www.dissercat.com/content/rechevoi-konflikt-i-garmonizatsiya-obshcheniya/read> (04.08.2016).
- Фенина, В.В., 2019. Тотальный диктант: интеллектуальный флешмоб или речевой жанр. *Жанры речи*. №1(21), с. 66-79. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/journal/2019/1> (05.01.2020).
- Шмелева, Т.В., 1997. Модель речевого жанра. *Жанры речи*. Вып. 1, с. 88-99. <https://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialy-vypuskov/vypusk-1> (04.08.2016).
- Щипицина, Л.Ю., 2019. Веб-лекция как устный жанр интернет-коммуникации. *Жанры речи*. №3(23), с. 215-226. <https://zhanry-rechi.sgu.ru/ru/articles/veb-lekciya-kak-ustnyy-zhanr-internet-kommunikacii> (05.01.2020).
- Aijmer, K. and B. Altenberg, 1991. *English Corpus Linguistics*. New York: Longmann Inc..
- Allan, K. and K. Burridge, 2006. *Forbidden Words, Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge: CUP.
- Bartos, O. and Wehr P., 2002. *Using Conflict Theory*. Cambridge: CUP.
- Berkowitz, L., 1989. Frustration-Aggression Hypothesis: Examination and Reformulation. *Psychological Bulletin*, Vol. 106, Nr. 1, 59-73.
- Brown, P. and Levinson, S., 1978. *Universals in Language Usage: Politeness phenomena*. In *Questions and Politeness*, ed. Esther N. Goody, 56-310. Cambridge: CUP.
- Čingaitė-Kiznienė, G., 2015. *Komunikatyvinės strategijos Kazio Sajos dramaturgijoje: žanriniai aspektai*. Disertacija. Vilnius.
- De Klerk, V., 1991. Expletives: men only? *Communications Monographs*, 58, 156-169.

- Goddard, C., 2006. *Ethnopragmatics: Understanding Discourse in Cultural Context*. De Gruyter.
- Goddard, C., 2015. "Swear words" and "curse words" in Australian (and American) English. At the crossroads of pragmatics, semantics and sociolinguistics. *Intercultural Pragmatics*, 12(2), 189-218.
- Goffman, E., 1967. *Essays on Face-to-face behaviour*. New York: Anchor Books.
- Jay, T., 1999. *Why We Curse*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Hofstede, G., Hofstede, G. and M.Minkov, 2010. *Cultures and Organizations*. New York.
- Hughes, G., 1991. *Swearing: a Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English*. Oxford: Blackwell.
- Hughes, G., 2006. *An Encyclopedia of Swearing*. Armonk, NY: Sharpe.
- Kövecses, Z., 2010. *Metaphor, Language, and Culture*. DELTA:vol.26. Sao Paulo <https://doi.org/10.1590/S0102-44502010000300017> (accessed: 28.02.2018).
- Leech, G., 1983. *Principles of Pragmatics*. London, New York: London Group Ltd.
- Leech, G., 2014. *The Pragmatics of Politeness*. Oxford: OUP.
- Linkevičiūtė, V., 2011. *Lietuvos ir Didžiosios Britanijos vadovų konfliktinės komunikacijos diskursas (1998-2008): retoriniai-kognityviniai ypatumai*. Disertacija.
- Linkevičiūtė, V., 2013. Conceptual Metaphors in Gordon Brown's Political Discourse (2007-2008). *Kalbų studijos*, Issue 23, 89-94.
- Lorenz, K., 1963. *On Aggression*. Munchen: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG.
- Magnus, L., 2011. *Swearing: a Cross-Cultural Linguistic Study*. University of Stockholm.
- Mateo, J. and F. Yus, 2000. Insults: a relevance-theoretic taxonomical approach to their translation. *International Journal of Translation*, 12(1), 97-103.

- Marcinkevičienė, R., 2007. *Spaudos tekstų žanrai: (vadovėlis)*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- McEnery, T. and R.Z. Xiao, 2003. Fuck Revisited. *Corpus Linguistics*, 38-31, 504-512.
- McEnery, T. and R.Z. Xiao, 2004. Swearing in modern British English: the case of FUCK in the BNC. *Language and Literature*, 3:13, 235-268.
- McEnery, T., 2006. *Swearing in English: Bad language, purity and power from 1586 to the present*. London: Routledge.
- Murphy, B., 2010. *Corpus and Sociolinguistics: Investigating age and gender in female talk*. John Benjamin Publishing Company.
- Sierz, A., 2000. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber Limited
- Short, M., 2013. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. New York: Routledge.
- Wierzbicka, A., 1985. A Semantic Metalanguage for Crosscultural Comparison of Speech Acts and Speech Genres. *Language and Society*. Vol. 14. №4. Cambridge: CUP, 491-514. <http://www.jstor.org/stable/4167689> (accessed: 26.03.2016) 04:12 UTC.
- Wierzbicka, A., 1992. *Semantics, culture, and cognition: universal human concepts in culture-specific configurations*. New York, Oxford: OUP.
- Wierzbicka, A., 2006. Anglo scripts against 'putting pressure' on other people and their linguistic manifestation, in Goddard, C. (ed.). *Ethnopragmatics*. De Gruyter, 31-64.
- Wierzbicka, A., 2012. *Pragmatics and Beyond New Series: Advice in Discourse*. John Benjamins Publishing Company.
- Wierzbicka, A., 1992. *Semantics, culture, and cognition: universal human concepts in culture-specific configurations*. New York, Oxford: OUP.

ИСТОЧНИКИ

Eldridge, D., 1996. *Serving it up*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: February, 2016).

Eldridge, D., 1996. *A Week with Tony*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: February, 2016).

Eldridge, D., 1997. *Summer Begins*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: February, 2016).

Eldridge, D., 2000. *Under the Blue Sky*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: March, 2016).

Eldridge, D., 2004. *M.A.D.* <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: February, 2016).

Eldridge, D., 2005. *Incomplete and Random Acts of Kindness*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: March, 2016).

Eldridge, D., 2010. *A Thousand Stars Explode in the Sky*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: March, 2016).

Eldridge, D., 2011. *The Knot of the Heart*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: March, 2016).

Eldridge, D., 2012. *In Basildon*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: March, 2016).

Eldridge, D., 2018. *Beginning*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

Ridley, P. 1992. *The Fastest Clock in the Universe*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: April, 2016).

Ridley, P. 2004. *Moonfleece*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: March, 2016).

Ridley, P. 2007. *Leaves of Grass*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: March, 2016).

Ridley, P. 2008. *Pirahnia Heights*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: May, 2016).

Ridley, P. 2011. *Tender Naphalm*. <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed: May, 2016).

Вырыпаев, И.А., 2000. *Город, где я*. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_2.html (02.09.2016).

Вырыпаев, И.А., 2001. *Валентинов день*. Режим доступа: [http://modernlib.ru/books/viripaev_ivan_aleksandrovich/valentinov_den/read/\(02.09.2016\)](http://modernlib.ru/books/viripaev_ivan_aleksandrovich/valentinov_den/read/(02.09.2016)).

Вырыпаев, И.А., 2011. *Dreamworks*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

Вырыпаев, И.А., 2012. *Пьяные*. Режим доступа: <http://drammaturgia.org/plays/32-ivan-vyurpaev-ryanye.html> (05.10.2016).

Вырыпаев, И.А., 2012. *Осы, которые кусают нас даже в ноябре*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

Вырыпаев, И.А., 2012. *УФО*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

Вырыпаев, И.А., 2014. *Невыносимо долгие объятия*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

Вырыпаев, И.А., 2014. *Чему я научился у змеи*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

Вырыпаев, И.А., 2015. *Солнечная линия*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

Вырыпаев, И.А., 2018. *Иранская конференция*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

Житковский, А. В., 2014. *Мизантроп*. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/zh/zhitkovskiy_aleksey (11.11.2019).

Житковский, А. В., 2015. *Маленький тиран*. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/zh/zhitkovskiy_aleksey (11.11.2019).

Житковский, А. В., 2015. *Посадить дерево*. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/zh/zhitkovskiy_aleksey (12.11.2019).

Житковский, А. В., 2016. *Мамба и Мумба*. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/zh/zhitkovskiy_aleksey (12.11.2019).

- Житковский, А. В., 2016. *Мама – шар*. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/zh/zhitkovskiy_aleksey (10.10.2019)
- Житковский, А. В., 2016. *Лета*. Дос. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/zh/zhitkovskiy_aleksey (11.11.2019).
- Житковский, А. В., 2018. *Горка*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2000. *Половое покрытие*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2000. *Приход тела*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2001. *Выключите свет*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2001. *Кастинг*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2002. *Еду я по выбоине, из выбоины не выеду я*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2002. *Терроризм*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2003. *Сказка о коньке-горбунке*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2004. *Плохие постельные сцены*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.
- Пресняков В.М. и О.М. Пресняков, 2009. *Хунгарикум*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

СПРАВОЧНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Даль, В., 1995. *Толковый словарь живого великорусского языка*. М., Государственное издательство иностранных и национальных словарей.

Ожегов, С.И., 1984. *Словарь русского языка*. М.: «Русский язык».

Collins English Dictionary, 2005. Harper Collins Publishers.

SANTRAUKA

Barnių šnekos žanras: konstitutyviniai požymiai (remiantis šiuolaikine anglų ir rusų drama)

Tyrimo problema. Šio tyrimo problema – šnekos žanro kaip tipinės tarpasmeninio bendravimo situacijos, kurioje pasireiškia konfliktinė komunikacija rusų ir anglų kultūrų kontekste, konstitutyvinių požymių apibūdinimas. Žanrinis šiuolaikinio pasaulio paveikslas yra itin įvairus. To paveikslas įvairovė atsiranda dėl kiekvienos jame pavaizduotos nacionalinės kultūros žanrinio savitumo. Kiekvienos kultūros žanrų erdvė yra užpildyta daugelio žanrų, tarp kurių – žanrai, kuriuose pasireiškia konfliktinė komunikacija.

Darbo aktualumas. Šiuo metu konfliktinė komunikacija yra įvairių humanitarinio mokslo šakų (sociologijos, socialinės psichologijos, filosofijos, lingvistikos) dėmesio centre, o konfliktinio elgesio tyrinėjimas turi ilgą istoriją. Tai, kad konfliktinė komunikacija yra aktuali daugeliui mokslų šakų, yra dėl būdingos šiuolaikinei epochai pasaulėjautos, beprecedenčio šiuolaikinės visuomenės žiaurumo ir agresyvumo, bei fakto, kad konfliktas yra imanentinis žmogiškajai egzistencijai. Konfliktas kaip kova, pažiūrų, interesų, kognityvinių ir vertybinių nuostatų susidūrimas yra neišvengiamas. Jis yra visur esantis, nes atsiranda dėl biologinių ar socialinių faktorių, neišvengiamai prasiskverbia į visas žmogiškosios egzistencijos sferas – tarpasmeninių ir profesionalių santykių sferą, kultūros audinį ir yra verbaliai eksplikuojamas dialoge. Todėl konfliktinės komunikacijos pasireiškimo skirtingose kultūrose būdų tyrinėjimas, mūsų nuomone, turėtų būti įdomus tiek socialinei psichologijai, tiek ir komunikacijos teorijai, kurios sudėtinė dalis yra lingvistika.

Tyrimo **aktualumas** grindžiamas 1) tuo, kad konstitutyvinių barnių šnekos žanro, kuriame pasireiškia konfliktinė komunikacija dviejų kultūrų kontekste, ypatumų nustatymas koreliuoja su šiuolaikine paradigma, vyraujančia etnopragmatikoje, pragmalingvistikoje, lingvopragmatikoje, tarpkultūrinėje pragmatikoje ir kultūrologinėje genristikoje, kurios tyrimų centre – konkrečių, vienai kultūrai būdingų, žanrų nustatymas ir tyrinėjimas per tos kultūros vertybių ir normų prizmę; 2) šiuolaikinės visuomenės situacija – postmoderno epochos žmogaus pasaulėjauta, epochos, kurioje saviidentifikacijos egzistencijos tikslo ir prasmės kategorijose būtinybė netenka savo aktualumo, o tai sukelia stabilią socialinę ir psichologinę nežinomybę, beribės vienatvės būklę bei supratimą, kad tos prasmės suvokimas yra neįmanomas.

Tyrimo tikslas - nustatyti, aprašyti ir palyginti konstitutyvinius barnių šnekos žanro ypatumus dviejose kultūrose.

Tiriamoji medžiaga – šiuolaikinė anglų (In-Yer-Face teatre) ir rusų (новая драма) dramaturgija. Anglų korpusą sudaro 15 konfliktinių epizodų, arba barnių, identifikuotų Deivido Eldridžo (David Eldridge) ir Filipino Ridlio (Philip Ridley) pjesėse (bendrą tekstų apimtį sudaro 170000 žodžių elektroninėje versijoje ir 450 atspausdintų puslapių); rusų korpusą taip pat sudaro 15 konfliktinių epizodų, arba barnių, identifikuotų Ivano Vyrypajevio (Иван Вырыпаев), brolių Presniakovų (братья Пресняковы) ir Aleksėjaus Žitkovskio (Алексей Житковский) pjesėse (bendrą tekstų apimtį sudaro 280000 žodžių elektroninėje versijoje).

Tyrimo tikslui pasiekti keliami šie **uždaviniai**:

1. šiuolaikinėje anglų ir rusų dramoje išskirti konfliktinius epizodus kaip tipines situacijas, atitinkančias barnių šnekos žanrą;
2. nagrinėjant barnius, arba konfliktinius epizodus, identifikuotus anglų ir rusų dramoje, nustatyti ir aprašyti barnių konstitutyvinius požymius, traktuojant šnekos žanrą kaip komunikatyvinių aktų kompleksą, per:

2.1 barnių šnekos žanre taikomų konfliktinių strategijų ir taktikų, formuojančių tiesioginių konflikto dalyvių (Adresanto, inicijuojančio barnius, ir Adresato) repertuarą, nustatymą ir palyginimą atsižvelgiant į ilokutyvinį ir tikslo parametrus;

2.2 kalbinės raiškos, t.y., barnių šnekos žanro pragmalingvistinių resursų įvairovės nustatymą ir palyginimą dviejų analizuojamų kultūrų kontekste;

3. nustatyti galimą koreliaciją tarp taikomų strategijų ir taktikų ir kultūros vertybinių nuostatų, formuojančių dviejų analizuojamų kultūrų aksiologinių sistemų pagrindą.

Darbe iškeliami **hipotezė**, kad konfliktinį repertuarą formuojančios strategijos ir taktikos, kaip ir kalbinės jų realizavimo priemonės, gali būti sąlygotos kultūros, kas viena vertus yra susiję su nusistovėjusiomis bendravimo tam tikroje kultūroje tradicijomis, o kita vertus – su tam tikra „laiko dvasia“, sukuriančia sąlygas kalbinių konfliktų atsiradimui.

Disertacijai ginti teikiami šie **teiginiai**:

- 1) nusiteikimas konfliktui sukelia situaciją, kurioje tam tikrai kultūrai būdingos vertybinės nuostatos yra ignoruojamos. Konfliktinė komunikacija, realizuojama barnių šnekos žanro kontekste, neritualizuota ir neišvengiamai siejama su atakomis

į besibarančių *veidų*, bei kultūros vertybių nepaisymą, o tai yra bendras analizuojamų kultūrų barnių šnekos žanro požymis;

- 2) barnių žanro, kuriame pasireiškia konfliktinė komunikacija, konstitutyviniai požymiai skiriasi, tai yra sąlygota kultūrinio konteksto, ir pasireiškia per kokybinius analizuojamų kultūrų atstovų strategijų ir taktikų repertuarų skirtumus;
- 3) komunikatyvinio akto vystymosi procese vyksta konflikto objekto, sukėlusio barnius, išplėtimas (temporalinis ir dalykinis barnių aspektai yra praplečiami);
- 4) konfliktinei komunikacijai būdingas padidintas agresyvumas nėra kultūriškai specifinis, tai – neatsiejamas globalėjančios civilizacijos bruožas.

Tyrimo naujumas argumentuojamas 1) tuo, kad tyrimas yra atliekamas sintetine šnekos žanrų teorijos kryptimi ir nagrinėja dialoginius bei lingvistinius barnių šnekos žanrų aspektus; 2) tyrimo medžiagos ypatumais. Pasirinkta tyrimo medžiaga yra savaime agresyvi – ji atspindi šiuolaikinio, gyvenančio hipertrofuotos agresijos epochoje žmogaus pasaulėjautą. O kalbinis konfliktas, kuris pakeičia fizinį konfliktą, tokioje medžiagoje yra pateikiamas ryškiai, jis atspindi socialinį ir psichologinį epochos foną; 3) tuo faktu, kad tai yra komparatyvistinis barnių žanro anglų ir rusų kultūrose tyrimas nagrinėjant šiuolaikinius tekstus. Tyrimai, siejantys konfliktinės kalbinės elgsenos ypatumus su kultūriniais ypatumais arba socialinėmis ir psichologinėmis laiko charakteristikomis, yra itin reti; 4) tuo, kad tai yra visapusiškas kompleksinis žanro nagrinėjimas, sujungiantis šnekos aktų teoriją ir aparatą bei mandagumo teorijas, kurios iki šiol nebuvo įtraukiamos į konfliktinės komunikacijos žanrų analizę.

Praktinė tyrimo vertė grindžiama tuo, kad tyrimo rezultatai gali būti naudingi ir įdomūs humanitarinių mokslų studentams, gali būti naudojami kaip vertinga medžiaga dėstant užsienio kalbas, nes žinios apie pagrindinius šnekos žanrus sudaro esminį kalbinės kompetencijos aspektą. Tyrimo rezultatai gali suartinti žmones neabejingus svetimai kultūrai būdingom vertybėm ir esminėm sąvokom, ir tokiu būdu prisidėti prie kovos su ksenofobija ir etnocentrizmu.

Tyrimo objektas – konstitutyviniai barnių šnekos žanro požymiai bei jų kalbinės realizacijos būdai socialiniuose tarpasmeniniuose konfliktuose (buitiniuose ir šeiminiuose), identifikotuose šiuolaikinėje anglų ir rusų dramoje.

Analizei atlikti buvo taikomi šie **metodai**: *kontent-analizės* metodas su pragmalingvistinės ir kognityvinės analizės elementais kalbinės

raiškos parametru apibūdinti, *diskurso* analizės metodas – kultūriškai specifinių konfliktinės komunikacijos ypatumams nustatyti, *induktyvinis* ir *hipotetiko-deduktyvinis* metodas užtikrina empirinių dėsningumų nustatymą bei perėjimą nuo faktų visumos prie teorinio apibūdinimo, *empatijos* metodas – Gilesniam pasinėrimui į žmogiškąsias aistras; *deskriptyvinis* su jo pagrindiniais komponentais: stebėjimu, interpretavimu ir apibūdinimu – objekto požymiams ir charakteristikoms nustatyti, *komparatyvinis* – skirtumams tarp kultūriškai specifinių ypatumų dviejų analizuojamų kultūrų kontekste nustatyti.

Konfliktinės komunikacijos bei įvairių šnekos žanrų problemas savo darbuose aptarė šios lietuvių mokslininkės: Eleonora Lassan, Natalija Slobodianik, Vilma Linkevičiūtė, Rūta Petrauskaitė, Ginta Čingaitė-Kiznienė. Pateiktas darbas skiriasi nuo ankščiau minėtų mokslininkų tyrinėjimų tuo, kad jame nagrinėjama konfliktinė komunikacija, realizuojama barnių šnekos žanre anglų ir rusų kultūrų kontekste.

Darbo struktūra: *įvade* rašoma apie problemos aktualumą, darbo tikslus, uždavinius, metodus, problemos ištyrimo mastą lietuvių tyrėjų mokslo darbuose. *Pirmojoje dalyje* pateikiama mokslo darbų apžvalga, motyvuojamas tyrimo metodų pasirinkimas, aptariami darbe vartojami terminai, detalizuojamas objektas, paaiškinama analizės procedūra. *Antrosios dalies* (konfliktinių epizodų anglų dramoje analizė) ir *trečiosios dalies* (konfliktinių epizodų rusų dramoje analizė) sandarą lėmė indukcinis tyrimo rezultatų dėstymo būdas: nuo atskirų reiškinių analizės pereinama prie gautų duomenų apibendrinimo. *Išvadose* lyginamuoju aspektu analizuojami tyrimo rezultatai ir išdėstomi apibendrinimai. Darbo pabaigoje pateikiamas tyrimo medžiagos *šaltinių* ir *cituotos literatūros sąrašas*.

Metodologinę tyrimo bazę sudaro Gerto Hofstedės ir kt. suformuluotos kultūrinės dimensijos, skirtos kultūroms parametrizuoti (Hofstede et. al. 2010), Penelopos Braun ir Stiveno Levinsono Mandagumo teorija bei jų *pozityviojo* ir *negatyviojo veido* idėjos (Brown and Levinson 1987), Džefrio Lyčo Mandagumo principas bei maksimos, kurias jis apima (Leech 1983, 2014), Anos Wierzbickos „skriptai“, naudojami kultūrų „išpakavimui“ (Wierzbicka 2012, Wierzbicka in Goddard 2004, Вежбицкая 2002).

Kalbant apie anglų-saksų kultūrą, „personalinės autonomijos“ vertybė, kuri, pasak A. Wierzbickos, yra bazinė tos kultūros vertybė, koreliuoja su G.Hofstedės ir kt. Individualizmo/Kolektyvizmo (Collectivism/Individualism) parametru. Tolerancija kitų atžvilgiu ir universalizmas – kai kiti yra laikomi lygūs nepaisant to, kokiai grupei jie priklauso (etninei, socialinei, ir t.t.) yra individualistinių kultūrų kartu su

teise į privačios erdvės neliečiamumą („privacy“) išskirtinis bruožas. Išdrįsime teigti, kad „neliečiamumas“ apima ir *veidą*, kurio atžvilgiu interakcijos metu reikia elgtis itin dėmesingai.

Individualistinėse kultūrose, priešingai nuo kolektyvistinių, yra įprasta transliuoti laimę ir neįprasta – liūdesį. Mėgavimosi/Suvaržymo (Indulgence/Restraint) parametras taip pat yra atsakingas už laimę ir šypsenas, į ką rusų kultūros atstovai žvelgia su nepasitikėjimu. Pagal Individualizmo/Kolektyvizmo parametras rusų kultūra yra apibūdinama kaip kolektyvistinė ir ekskliuzionistinė, kurioje „savi“ – draugai, šeimos nariai, privilegijuoti yra atskiriami nuo „svetimų“, kurių atžvilgiu yra elgiamasi priešišškai, nemandagiai, nedėmesingai (Hofstede et. al. 2010:98-115, Wierzbicka 2006).

Nežinomybės vengimo (Uncertainty Avoidance) parametras atsako už ekspresyvumą, agresyvumą, atvirą jausmų demonstravimą. Pagal šį parametras, rusų kultūrą reikėtų priskirti prie „sunerimusių“ ir ekspresyvių, atvirai reiškiančių savo emocijas, anglų-saksų – atvirksčiai – prie kultūrų, kuriose nėra įprasta kalbėti apie jausmus, ypač neigiamus, prie kultūrų, kuriose atviram jausmų demonstravimui nėra pritariama (Hofstede et.al.2010:191). „Tiesos“ skriptas tam tikru būdu siejamas su atviru jausmų išreiškimu ekspresyvioje ir nerimaujančioje rusų kultūroje, o kultūriškai specifinis rusų kultūros atstovų noras dalintis išgyvenimais daug kartų buvo nagrinėjamas lingvistinėje literatūroje (Вежбицкая 2002).

Tyrimo išvados

Ryšys tarp kultūros ir šnekos žanrų bei tam tikrai kultūrai būdingų vertybių „išpakavimo“ būtinybė, kuriant spalvingą žanrinį šiuolaikinio pasaulio paveikslą, yra šio darbo atspirties taškas. Konfliktinių epizodų, identifikuotų dviejose kultūrose, analizė leidžia mums padaryti išvadas apie „potėpius“, kurių trūksta šioje drobėje.

1. Visi konfliktai, realizuojami barnių situacijoje anglų korpuse, transformavosi iš latentinio konflikto į realų ir buvo sukelti pseudoobjektyvių priežasčių. Barnių dalyviai yra personažai, turintys artimus tarpusavio santykius (giminaičiai, draugai, partneriai/sutuoktiniai, kolegos). Tik anglų korpuse veikė netiesioginiai dalyviai (stebėtojai), o tai leido tiesioginiams dalyviams daryti spaudimą oponentui netiesioginiams dalyviams tarpininkaujant. Barniuose vyksta konflikto objekto bei temporalinio aspekto praplėtimas (dažniausiai tai yra pastebima anglų

corpuse; vartojant teatro terminologiją, galima pasakyti, jog rusų corpuse interaktantai veikia „čia“ ir „dabar“ ir rečiau atsigręžia į praeities įvykius).

Barnių šnekos žanro požymius nustatytus konfliktinėse epizoduose, identifikuotuose anglų dramoje, reikėtų skirti į *centrinus* (branduolinius), kai agresija ir *Mandagumo principio* pažeidimas yra abipusiai, ir *periferinius*, kai tik viena iš konflikto šalių demonstruoja agresiją ir neritualizuotą elgesį, o jos oponentas rodo nenorą išitraukti į interakciją ir sąmoningai ignoruoja konfliktogeninį potencialą.

2. Atsižvelgiant į ilokutyvinį ir perlokutyvinį parametrus, anglų corpuse buvo identifikuotos tokios Adresanto, arba barnių iniciatoriaus, **strategijos** kaip:

2.1 noras pakeisti Adresato elgesį; noras daryti įtaką Adresatui sukeltiant moralinę žalą (per asmeninių savybių nuvertinimą); noras pakeisti esamą situaciją; Adresato sunaikinimas per jo asmeninių savybių nuvertinimą; reikalavimas, kad Adresatas prisipažintų, jo kaltinimas dėl netinkamo elgesio; savo (Adresanto) jausmų transliavimas; Adresato išstūmimas iš interakcijos ir bendros erdvės; savo viršenybės demonstravimas; situacijos kontroliavimas; užuojautos, supratingumo ir meilės reikalavimas;

2.2 anksčiau išvardintų strategijų realizavimui Adresantas taiko tam tikras **taktikas**, kurias galima charakterizuoti kaip:

1) ataką į Adresato *pozityvųjį veidą* per įžeidimo, kaltinimo, kritikos, priekaišto šnekos aktų atlikimą; aktai atliekami tiesiogiai (on record) kaip su sušvelninimu (with redress), taip ir be (without redress); aktų atlikimo metu yra kritikuojamos asmeninės bei profesionalios savybės, nesugebėjimas atlikti socialinius vaidmenis, pavyzdžiui, sūnaus, dukters, vyro, žmonos; tabu temų iškėlimas (pvz., oponento seksualinės funkcijos aptarimas), neigiamų emocijų išreiškimas. Anksčiau nurodytų Veidui grėsmingų aktų (FTA) atlikimas sutampa su *Nuomonės* (neigiamos) ir *Jausmų* (neigiamų, tokių kaip, pavyzdžiui, pyktis, neapykanta, susierzinimas) *Neišreiškimo maksimumu*, *Sutikimo maksimumo* pažeidimu bei *Ironijos principio* taikymu;

2) ataką į Adresato *negatyvųjį veidą* per įsakymo, nurodymo, neprašyto patarimo, grasinimo šnekos aktų atlikimą, sutampančio su *Takto* ir *Dosnumo maksimumu* ignoravimu;

3) savo paties veido sustiprinimą per *Kuklumo maksimumo* nepaisymą;

4) atmosferos, pavojingos savo paties *pozityviajam veidui*, kūrimą per emocijinį išsiliejimą ir *Jausmų Neišreiškimo Maksimos* pažeidimą;

5) oponento ženklumą kaip svetimo;

6) oponento išstūmimą iš interakcijos jį ignoruojant ir kreipiantis į jį vartojant trečiojo asmens įvardį;

3. Atsižvelgiant į ilokutyvinį ir perlokutyvinį parametrus anglų korpuse buvo identifikuotos tokios Adresato **strategijos** kaip:

3.1 oponento asmeninių savybių nuvertinimas; nenoro įsitraukti į interakciją demonstravimas; savo pozicijos gynimas ir priešinimasis svetimai valiai; kontakto išlaikymas; *veido* gynimas per savo poelgių pateisinimą; personažo, perimančio Adresanto, kuris scenoje nedalyvauja, funkcijas veido gynyba; Adresanto konfliktogeninės intencijos demonstravimas; *veido* išlaikymas.

3.2 anksčiau išvardintų strategijų realizavimui Adresatas taiko tam tikras **taktikas**, kurias galima charakterizuoti kaip:

1) ataką į Adresanto *pozityvųjį veidą* per įžeidimo, kaltinimo, kritikos, priekaišto šnekos aktų atlikimą; aktai atliekami tiesiogiai (on record) kaip su sušvelninimu (with redress), taip ir be (without redress) ir netiesiogiai (off record); Veidui grėsmingų aktų (FTA) atlikimas sutampa su *Nuomonės* (neigiamos) ir *Jausmų* (neigiamų, tokių kaip, pavyzdžiui, pyktis, neapykanta, susierzinimas) *Neišreiškimo maksimų*, *Sutikimo maksimos*, *Pritarimo maksimos*, *Pareigos maksimos* pažeidimu bei *Ironijos principo* taikymu;

2) ataką į Adresanto *negatyvųjį veidą* per įsakymo, nurodymo, neprašyto patarimo, grasinimo šnekos aktų atlikimą, sutampančio su *Takto* ir *Dosnumo maksimų* ignoravimu ir išreiškianti norą nutraukti interakciją;

3) savo paties *veido* sustiprinimą per *Kuklumo maksimos* nepaisymą;

4. **Leksiniai-gramatiniai žanro resursai**, charakterizuojantys konfliktinę komunikaciją, apima:

4.1 slengo, vulgarizmų, obsceninės leksikos, skatologizmų, neigiamos vertinamosios leksikos vartojimą, skirtą oponento asmeninių ir profesionalių savybių nuvertinimui, kritikuoiant jo socialinių vaidmenų (tėvų, sūnaus, vyro, žmonos) atlikimą;

4.2 somatizmų, būtent splachnoniminės leksikos, obscenizmų, neigiamos vertinamosios leksikos, metaforų, tokių kaip, pavyzdžiui, „Kūnas – tai konteineris, skirtas emocijoms“, „Žmogaus kūnas – tai fizinis kūnas“, „Laimingo žmogaus kūnas – tai konteineris, kuriame yra patalpinti juokas ir gyvenimas“, eufemizmų ir disfemizmų vartojimą, skirtą neigiamoms emocijoms perteikti.

5. Visi konfliktai, realizuojami barnių situacijoje, rusų korpuse transformavosi iš latentinio konflikto į realų ir buvo sukelti

pseudoobjektyvių priešasčių. Barnių dalyviai yra personažai, turintys artimus tarpusavio santykius (giminaičiai, draugai, partneriai/sutuoktiniai).

6. Atsižvelgiant į ilokutyvinį ir perlokutyvinį parametrus rusų korpuse buvo identifikuotos tokios Adresanto, arba barnių iniciatoriaus, **strategijos**:

6.1 neigiamų jausmų, sukeltų Adresato, perteikimas; supratingumo ir meilės reikalavimas; savo atsakomybės neprisiėmimas; įsibrovimas į Adresato asmeninę erdvę; savo nuomonės Adresatui primetimas; Adresato kaltinimas dėl susiklosčiusios situacijos; įtakos Adresatui darymas norint modifikuoti jo pasaulėjautą;

6.2 ankščiau išvardintų strategijų realizavimui Adresantas taiko tam tikras **taktikas**, kurias galima charakterizuoti kaip:

1) ataką į Adresato *pozityvųjį veidą* per įžeidimo, kaltinimo, kritikos, pajuokos šnekos aktų atlikimą; aktai atliekami tiesiogiai (on record) kaip su sušvelninimu (with redress), taip ir be (without redress) bei netiesiogiai (off record); aktų atlikimo metu yra kritikuojamos asmeninės bei profesionalios savybės, nesugebėjimas atlikti socialinius vaidmenis, pavyzdžiui, sūnaus, dukters, vyro, žmonos; tabu temų iškėlimas (pvz., religinės temos bei santykių su Dievu aptarimas), neigiamų emocijų išreiškimas. Ankščiau nurodytų Veidui grėsmingų aktų (FTA) atlikimas sutampa su *Nuomonės* (neigiamos) ir *Jausmų* (neigiamų, tokių kaip, pavyzdžiui, pyktis, neapykanta, susierzinimas) *Neišreiškimo maksimų*, *Sutikimo maksimos* pažeidimu bei *Ironijos principo* taikymu.

2) ataką į Adresato *negatyvųjį veidą* per įsakymo, nurodymo, neprašyto patarimo šnekos aktų atlikimą, sutampančio su *Takto* ir *Dosnumo maksimų* ignoravimu;

3) atmosferos, pavojingos savo paties pozityviam *veidui*, kūrimą per emociinį išsiliejimą ir *Jausmų Neišreiškimo maksimos* pažeidimą;

4) temos ir iniciatyvos kontrolę;

5) referentinės situacijos bei Adresato referentinės grupės išplėtimą norint sustiprinti teikiamus argumentus;

7. Atsižvelgiant į ilokutyvinį ir perlokutyvinį parametrus rusų korpuse, buvo identifikuotos tokios Adresato **strategijos** kaip:

7.1 *veido* ir intymios erdvės gynimas; pozicijos, kardinaliai skirtingos nuo primetamos Adresanto, išreiškimas; nenoro tęsti dialogą demonstravimas; savo pasaulėvaizdžio išsaugojimas;

7.2 ankščiau išvardintų strategijų realizavimui Adresatas taiko tam tikras **taktikas**, kurias galima charakterizuoti kaip:

1) ataką į Adresanto *pozityvųjį veidą* per įžeidimo, kaltinimo, kritikos šnekos aktų atlikimą; aktai atliekami tiesiogiai (on record) ir

netiesiogiai (off record); Veidui grėsmingų aktų (FTA) atlikimas sutampa su *Nuomonės ir Jausmų Neišreiškimo maksimū, Pritarimo maksimos, Kuklumo maksimos* pažeidimu;

2) ataką į Adresanto *negatyvųjį veidą* per įsakymo, nurodymo, neprašyto patarimo šnekos aktų atlikimą, sutampančio su *Takto ir Dosnumo maksimū* pažeidimu;

3) atmosferos, pavojingos savo paties *pozityviajam veidui*, kūrimą per emocinį išsiliejimą ir *Jausmų Neišreiškimo maksimos* pažeidimą;

4) savo paties *veido* sustiprinimą per *Kuklumo maksimos* nepaisymą;

8. **Leksiniai-gramatiniai žanro resursai**, charakterizuojantys konfliktinę komunikaciją, apima:

8.1 slengo, vulgarizmų, žargonizmų, obsceninės leksikos, skatologizmų vartojimą, skirtą oponento statusui (pavyzdžiui, genderiniui, socialinių vyro, tėvo vaidmenų) žeminti;

8.2 kalambūrų, pasenusių formų, istorizmų, paronomazijos, ekskliuzyvinių ir inkliuzyvinių įvardžių kaip deiktinių elementų vartojimą; ornitologinės ir animalistinės metaforos, precedentinių vardų kaip neišplėstų metaforų, universalių (pavyzdžiui, Mauglis, Tolstojus, Heidegeris) bei nacionalinių specifinių (pavyzdžiui, Buratinas) vartojimą norint sustiprinti teikiamus argumentus bei nuvertinti oponento savybes;

8.3 neigiamų vertinamųjų leksemų, obscenizmų, skatologizmų, splashnoniminės leksikos, konceptualiosios metaforos „Kūnas – tai konteineris, skirtas emocijoms“, metaforų „Negatyvios emocijos – tai liga, turinti virškinimo sistemos susirgimų simptomus bei psichinių susirgimų simptomus“, „Negatyvios emocijos – tai paralyžius“ vartojimą, skirtą patiriamų neigiamų emocijų perteikimui bei emocijų, sukeltų oponento, perteikimui.

9. Reikėtų pabrėžti, kad strategijų ir taktikų repertuaro kokybinė charakteristika nėra kultūriškai specifinė, nes tų strategijų ir taktikų taikymo būtinybė atsiranda iš pozicijų, nuomonių, nesutampančių požiūrių į gyvenimą, pasaulėjautų skirtumų, kas nepriklauso nuo kultūros konteksto. Analizuojamų kultūrų atstovai pažeidžia *Mandagumo maksimas* ir atakuoja oponento *veidą*. Mandagumo kaip ritualo, skirto agresijai švelninti, barniuose nėra laikomasi. Besibarančių personažų elgesy yra pastebima aiški tendencija link oponento asmeninių, pvz., protinių (daugiausia rusų korpuse), profesionalių, išvaizdos savybių nuvertinimas. Pavyzdžiui, abiejuose korpusuose kritikos, priekaišto, įžeidimo, pajuokos aktų atlikimas sutampa su *Nuomonės Neišreiškimo maksimos* pažeidimu (tik negatyvios nuomonės, nes pozityvios nuomonės išreiškimas neturėtų tokio ryškaus

konfliktogeninio potencialo), *Sutikimo maksimos ir Pritarimo maksimos*.

Emocionalus fonas, kuriame vystosi analizuojamų pjesių įvykiai, yra itin koncentruotas; didelė personažų patiriamų neigiamų emocijų įvairovė, yra frustracijos pasekmė dėl to, kad neįmanoma pasiekti savo tikslų; visos patiriamos emocijos yra transliuojamos per emocinį „nutekėjimą“, pažeidžiant *Jausmų Neišreiškimo maksimą* (kaip ir situacijoje su *Nuomonės Neišreiškimo maksima* – neigiamų). Tarp resursų, naudojamų kalbiniam neigiamų emocijų išreiškimui, – gausus obsceninės leksikos (kaip moterų taip ir vyrų), vulgarizmų ir pejoratyvų vartojimas. Apie savo nenorą įsitraukti į dialogą abiejų kultūrų atstovai signalizuoja *Takto maksimos* pažeidimu ir *negatyviojo veido* ataka vartojant eksplicitinį imperatyvą, kuris yra pavojingas anglų-saksų kultūroje ir kuris, turėdamas tam tikrą leksinę raišką, taip pat tampa pavojingas ir rusų kultūroje. Platų precedentinių vardų vartojimą rusų korpuse (anglų korpuse buvo aptikti tik du pavyzdžiai), bei oponento referentinės grupės išplėtimo taktiką, taikomą tik rusų korpuse, reikėtų traktuoti kaip kultūriškai specifinius leksinio gramatinio parametro ypatumus.

Nepaisant to, jog „personalinė autonomija“ nėra bazinė rusų kultūros vertybė, abiejose analizuojamose kultūrose, *veidas* tampa itin svarbus ir barnių kontekste jis tampa taikiniu be paliovos atakuojamu oponento. Oponento *veido* poreikiai yra ignoruojami dėl to, kad interaktantų asmeniniai tikslai ir uždaviniai dominuoja virš būtinybės palaikyti komunikatyvinį balansą. Konfliktinių epizodų analizė parodė, kad konfliktinėje komunikacijoje, vykstančioje barnių žanro kontekste, *veidas* kaip vertingiausia žmogaus nuosavybė netenka savo vertės. Interaktantai mano turintys teisę atakuoti pašnekovų *veidus*, tokiu būdu braudamiesi į personalinę erdvę ir net nesistengdami sušvelninti spaudimo ilokucijos.

Remiantis išanalizuota medžiaga, galima teigti, jog individualistinėse kultūrose atviras ir sąžiningas savo nuomonės išreiškimas visgi nėra laikomas dorybe. Neigiamų emocijų bei nuomonės išreiškimas turi konfliktogeninį potencialą.

Reikėtų pabrėžti tą faktą, kad konfliktinėje komunikacijoje rusų kultūros kontekste „savų“ pozicija yra nestabili ir pažeidžiama, o barnių iniciatorius gali lengvai perkelti juos į „priešišką“ svetimų stovyklą, nes būtent šeimos nariai ir draugai dažniausiai patiria agresiją, kas yra pažymima vartojant tam tikrus deiktinius elementus, kaip pavyzdžiui, ekskliuzyvinis įvardis „jūs“ ir inkliuzyvinis įvardis „mes“.

Konfliktinė komunikacija, kuri pasireiškia barnių šnekos žanro kontekste, griaua stereotipą apie anglų santūrumą, o jausmų išliejimas, be abejonės, reiškia tabu griovimą ir kultūros normų nepaisymą.

Nepaisant to, kad rusų kultūroje yra įprasta kalbėti apie „sielos išsiliejimo“ ir „pasikalbėjimo nuo širdies/atsivėrimo“ kaip apie žanrus, kurie nėra grėsmingi rusų komunikatų neliečiamybei priešingai nuo individualistinių vakarų kultūrų, buvo pastebėta, kad į nemalonią tiesą adresatas žvelgia nevienareikšmiškai, kas, greičiausiai, byloja apie tam tikrą aberaciją, o ne įprastą situaciją.

Be elgesio paternų tabu griovimo taip pat buvo pastebėta ir temų, kuriomis galimas bendravimas, sferoje tansgresija. Religijos tema yra uždrausta. Religijos „nerimajančioms“ kultūroms svarba yra neginčytina, nes ji padeda tikintiems susidoroti su nežinomybe ir bendrauti su transcendentinėmis jėgomis, kontroliuojančiomis žmonijos ateitį. Todėl reiktų pabrėžti tą faktą, jog individualistinė anglų visuomenė yra daugiau sekuliarizuota negu rusų visuomenė. Ir, matyt, čia slypi padidinto rusų kultūros jautrumo religinei tematikai priežastis.

Sekso tema dažniau buvo aptariama anglų-saksų kultūros atstovų. Tai, kad ja nebuvo bendraujama atvirai, leidžia mums manyti, kad anglų kultūroje, linkusioje, pasak G. Hofstedės ir kt. (Hofstede et.al. 2010:159), prie maskulininės kultūros, yra tam tikri apribojimai atviram temų, susijusių su seksu, aptarimui, kas savo ruožtu sustiprina agresyvų vartojamos obsceninės leksikos potencialą.

Identifikuotų epizodų analizė leidžia prieiti prie išvados, kad barniuose dominuoja neigiamos emocijos, tokios kaip, pavyzdžiui, pyktis, įniršis, kurios nėra asocijuojamos su laime. Įdomu, kad nepriklausomai nuo kultūros, besibarantieji personažai siekia tų pačių tikslų, vienodai kenčia nuo vienvėsių ir nemeilės, demonstruoja neritualizuotą elgesį. Galbūt tokios simetrijos priežastis slypi nežymiamame tipologiniame ir geografiniame analizuojamų kultūrų atitolinime. O galbūt dėl visko kaltas epochos fonas su jam būdinga anomija ir agresyvumu, o galbūt – tai tik biologinės žmogaus esmės pasireiškimas.

PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS

1. Киреева, Е. 2015. О некоторых тактиках конфликтной коммуникации, *VERBUM*, tomas 6, VU, Užsienio kalbų institutas, с. 84–94.
2. Kirejeva, J. 2016. Quarrel: on Some Characteristics of the Speech Genre, *Beyond Philology*, Nr. 13, Gdansk, с.87–101.
3. Киреева, Е. 2020. О конститутивных признаках жанра ссоры (на материале пьесы А. Житковского «Посадить дерево»). *Язык и культура*, № 23, Кутаиси, с. 127-134.

PRANEŠIMŲ MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE SĄRAŠAS

1. 17-18.09.2015, Vilnius (Lietuva) – *On Certain Tactics of Conflict Communication (In Contemporary British and Russian Drama)*, 6th International Scientific Conference Linguistic, Educational and Intercultural Research 2015.
2. 19-21.10.2016, Vigo (Ispanija) – *A Quarrel: on Certain Characteristics of the Speech Genre*, XXXI Congreso Internacional da Asociación de Jóvenes Lingüistas.
3. 12-13.10.2017, Vilnius (Lietuva) – *Are We Culture-sensitive When We Quarrel?* 7th International scientific Conference Linguistic, Educational and Intercultural Research 2017.
4. 07-08.06.2018, Vilnius (Lietuva) – *On Some Peculiarities of “Face-work” Practices in Conflict Communication*, Teaching and Learning Languages in the 21st Century: Linguistic, Educational and Cultural Aspects.
5. 17-19.07.2019, Kembridžas (Didžioji Britanija) – *Face Maneuvers in Conflict Communication (Anglo and Russian Cultures Compared)*, 12th International Conference on (Im)Politeness.
6. 26-28.09.2019, Vilnius (Lietuva) – *Conflicts, Aggression, and Politeness. Are they Compatible?* International Conference of Applied Linguistics Languages and People: Communication in a Multilingual World.
7. 27-29.07.2020, Birmingemas (Didžioji Britanija) – *The Conceptualisation of Negative Emotions through the Use of Figurative Language*, UK Cognitive Linguistic Conference

TRUMPOS ŽINIOS APIE DISERTANTĘ

Jelena Kirejeva (gimė 1973 m.) 1996 m. baigė anglų filologijos studijų programą Vilniaus universitete ir įgijo bakalauro kvalifikacinį laipsnį, 1998 m. baigė anglų filologijos studijų programą Vilniaus universitete ir įgijo magistro kvalifikacinį laipsnį. 1997 m. baigė studijas pagal teatrologijos krypties vaidybos studijų dramos aktorės specializacijos programą Lietuvos Muzikos Akademijoje ir įgijo teatro meno krypties bakalauro laipsnį. 2001 m. pradėjo filologijos krypties doktorantūros studijas ir 2007 jas nutraukė. 2015-2020 m. rengė disertaciją eksternu. Per nurodytą laikotarpį publikavo tris mokslinius straipsnius ir dalyvavo septyniose tarptautinėse konferencijose Lietuvoje ir užsienyje.

БЛАГОДАРНОСТЬ

Автор выражает безграничную благодарность своему Учителю, научному руководителю, хаб. доктору филологических наук, профессору Элеоноре Руфимовне Лассан за мудрость наставника, поддержавшего мои несмелые шаги на исследовательском поприще, за щедрость ученого, с легкостью дарившего свой талант, и за теплоту человеческого общения, без которой диффузия мысли была бы невозможна.

Автор также искренне признателен своей семье, без неустанной поддержки которой пройти весь этот тернистый путь было бы крайне сложно.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ И ИХ КОПИИ:

1. Киреева, Е. 2015. О некоторых тактиках конфликтной коммуникации. *Verbum*, vol. 6, 84–94.
2. Kirejeva, J. 2016. Quarrel: on Some Characteristics of the Speech Genre. *Beyond Philology*, № 13, 87–101.
3. Киреева, Е. 2020. О конститутивных признаках жанра ссоры (на материале пьесы А. Житковского «Посадить дерево»). *Язык и культура*, № 23, 127-134.

1

К вопросу о тактиках конфликтной коммуникации

Елена Киреева

Елена Киреева*Вильнюсский университет**Институт иностранных языков**Universiteto g. 5, LT-01513 Vilnius, Lietuva**E-mail: jelena.kirejeva@flf.vu.lt**Научные интересы: когнитивная лингвистика, анализ дискурса, прагматика***К ВОПРОСУ О ТАКТИКАХ КОНФЛИКТНОЙ
КОММУНИКАЦИИ**

В статье исследуется репертуар тактик конфликтной коммуникации русскоязычного и англоязычного конфликтующего Ното Лоуиенс на материале межличностного конфликта, реализуемого в современной английской и русской драме. В силу жанра драма стремится к весьма точной передаче коммуникативного поведения и может свидетельствовать о существующей культуре коммуникации в определенном жанре речевого общения. Задача данной статьи состоит в определении способов реализации тактик, инициирующих конфликтное взаимодействие и свидетельствующих о расхождении ментальных репрезентаций интерактантов. Анализ выделенных конфликтных эпизодов показал, что основу репертуара русскоязычного коммуниканта составляет нарушение максимы одобрения, невыражения мнения и нарушение максимы такта; англоязычный коммуникант в свою очередь отдает предпочтение нарушению максимы одобрения и невыражения мнения в качестве тактик конфликтной коммуникации и прибегает к нарушению максимы такта реже, чем русскоязычный конфликтующий Ното Лоуиенс. Следует также отметить тот факт, что в конфликтной коммуникации русскоязычных и англоязычных коммуникантов под угрозу попадает как «негативное», так и «позитивное» лицо адресата.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *тактика конфликтной коммуникации, максима принципа вежливости, «позитивное» лицо, «негативное» лицо.*

В научных теориях, рожденных в лоне англо-саксонских школ прагматики, человеческое общение мыслится как гармоничная интеракция, во время которой коммуниканты демонстрируют свою нацеленность на кооперацию как совместное объединение усилий для достижения результата и, соответственно, вежливое взаимодействие как способ успешной кооперации. Эти идеи находят воплощение в ряде работ таких авторов, как Пол Грайс (Grice 1991), Джеффри Лич (Leech 1983, 2014), Пенелопа Браун и Стивен Левинсон (Brown and Levinson 1987). На почве российской лингвистики эти идеи в русле сопоставительных лингвокультурных исследований развиваются Татьяной Лариной (Ларина 2009).

Данное исследование находится в области кросс-культурной прагматики. Оно базируется на известном принципе кооперации П. Грайса (ПК) с его четырьмя

максимами (количества, качества, способа и релевантности изложения), на разработанных Дж. Личем максимах принципа вежливости (ПВ) (такта, щедрости, одобрения, скромности, симпатии и добавленных позднее максимах обязанности (obligation), невыражения мнения (opinion-reticence) и невыражения чувств (feeling-reticence)), а также на идее «негативного» и «позитивного» лица, введенных П. Браун и С. Левинсоном.

Согласно Дж. Личу, «принцип вежливости аналогичный принципу кооперации является сдерживающим фактором в человеческом коммуникативном поведении, позволяющим нам избежать коммуникативных разногласий и обид, и обеспечивающий и поддерживающий коммуникативное единение и уважение к друг другу» (здесь и далее перевод наш. – Е. К.) (Leech 2014, p. 87)¹.

Однако в данной статье коммуникация рассматривается не сквозь призму интенции на кооперативное общение и избежание конфронтационной интеракции, а сквозь призму конфликта. Конфликт как борьба, столкновение взглядов, когнитивных и ценностных установок является имманентным свойством человеческого бытия; он неизбежен, вездесущ и многолик, ибо обусловленный биологически или социально, он неизбежно проникает во все сферы человеческого существования – сферу межличностных и профессиональных отношений, ткань культуры, и неизбежно эксплицируется вербально.

Задача данной статьи состоит в определении некоторых тактик конфликтной коммуникации и способов их реализации в репертуаре русскоязычного и англоязычного конфликтующего Homo Loquens в рамках определенного речевого жанра. Материалом исследования является социальный межличностный конфликт, реализуемый в современной драме. Социальный конфликт определяется как «наиболее острый способ развития и завершения значимых противоречий, заключающийся в противодействии субъектов конфликта и сопровождающийся негативными эмоциями по отношению к друг другу» (Анцупов и Шпилов 2009). Межличностный конфликт, характеризуемый как «наиболее деструктивный способ развития и завершения значимых противоречий», в свою очередь, является ядром социальных конфликтов (Анцупов и Шпилов 2009). Жанр драмы, в рамках которого осуществляется данное исследование, согласно М. Бахтину, следует отнести ко вторичным речевым жанрам, которые в процессе своего формирования вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного общения (Бахтин 1996). В данном случае таким первичным жанром является жанр ссоры, поскольку «ссора – это речевой жанр, который отражает и оформляет в знаковых (вербальных и невербальных) формах типические ситуации бытовых социально-психологических конфликтов» (Седов 2007, с. 259). Таким образом, первичный речевой жанр ссоры, относящийся, по мнению В. Дементьева, к фатическим речевым жанрам, ухудшающим межличностные

¹ The Principle of Politeness (PP) – analogous to Grice's CP – is a constraint observed in human communicative behavior, influencing us to avoid communicative discord or offence, and maintain or enhance communicative concord or comity.

отношения в прямой форме (2010, с. 215), мало- или неинформативным, нацеленным на выражение нюансов взаимоотношений между участниками коммуникации, является инкорпорированным в ткань драмы, которая стремится к весьма точной передаче коммуникативного поведения, предоставляя тем самым возможность анализа речевых стратегий в диалогическом взаимодействии и свидетельствуя о существующей культуре коммуникации в данном жанре речевого общения, ибо именно «речевые жанры, выделенные данным языком, являются одним из лучших ключей к культуре данного общества» (Вежбицкая 1997, с. 111). В силу того, что общение в рамках такого фатического жанра как ссора, в отличие от, скажем, жанра светской беседы или жанра “small talk”, не является этикетизированным, выбор речевых тактик и тем, социально не регламентированных, осуществляется интерактантами свободно.

Конфликтные эпизоды, в которые оказались вовлечены русскоязычные коммуниканты, были определены на материале пьес Ивана Вырыпаева – представителя так называемой «новой драмы». В свою очередь пьесы Марка Равенхилла, Дэвида Элдриджа, Филипа Ридли, являющихся представителями In-Yer-Face theatre, послужили материалом для исследования конфликтных эпизодов между англоязычными коммуникантами. Несмотря на точки соприкосновения In-Yer-Face theatre и «новой драмы», выражающиеся в резком и жестком «невыглаженном» бытовом языке, избыточном эмотивной и обценной лексикой, желании взорвать эстетику театрального развлечения, разрушении табу, нам представляется, что интерактанты сохраняют способность демонстрировать свою принадлежность к культурам с разными оценочными системами, разными коммуникативными идеалами, и эти особенности их речевых практик обусловлены национальной культурой.

Под конфликтным эпизодом понимается диалогическое взаимодействие персонажей, начавшееся в момент, сигнализирующий о несоответствии целей интерактантов, их ментальных репрезентаций, либо об их враждебности друг к другу и завершающийся блокировкой вербальной или физической (в случае драки, например) активности одного или нескольких участников коммуникации. Именно репрезентация точки речевой коммуникации, в которой адресант заявляет о расхождении или несоответствии когнитивных структур с когнитивными структурами адресата, требует пристального внимания, поскольку именно эта точка и инициирует конфронтационное взаимодействие. Нарушение одной из приведенных выше максим ПК и ПВ и расценивается как тактика конфликтной коммуникации, сигнализирующая о начале несовпадения ментальных репрезентаций интерактантов.

Анализ идентифицированных конфликтных эпизодов позволил определить следующие тактики конфликтной коммуникации в репертуаре русскоязычного конфликтующего Homo Loquens.

В большинстве конфликтных эпизодов адресант посылает прямые сигналы дисгармонического речевого поведения, реализуемые в речи путем нарушения максимы одобрения, суть которой, согласно Личу, состоит в уменьшении степени

неодобрения адресата, повышая степень одобрения адресата: “(a) Minimize dispraise of *other* [(b) Maximize praise *other*]”, максимы согласия, нацеленной на уменьшение разногласий между адресантом и адресатом: “(a) Minimize disagreement between *self* and *other* [(b) Maximize agreement between *self* and *other*]” (Leech 1983, p. 132), а также максимы невыражения мнения, при соблюдении которой интерактант не должен рьяно выражать свое мнение, навязывая его другим, поскольку подобное поведение неприемлемо: “there is a low tolerance of opinionated behavior, where people express themselves forcefully, as if their opinions matter more than others” (Leech 2014, p. 97). В подобной ситуации адресант совершает экспрессивный акт с целью выражения негативных эмоций по отношению к адресату, его действиям, мыслям, либо выступает в роли инвектора, тем самым угрожая «позитивному» лицу адресата, суть которого, по мнению Браун и Левинсона, заключается в создании положительного имиджа и стремлении получить одобрение: “positive face: the positive consistent self-image or ‘personality’ (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by interactants” (Brown and Levinson 1987, p. 61). Например:

МАРТА: Значит, ты сейчас умрешь, Марк?

МАРК: Смерти нет, прекрасная Гульбахар. Всевышний примет нас, когда мы умрем, вот и все.

МАРТА: Ой, ой, ой! Это все такой бред, то, что ты сейчас говоришь! Это такой понос, то, что ты сейчас говоришь. Это просто кал, то, что ты сейчас говоришь.

МАРК: Смерти нет, вот и все.

МАРТА: Это такой кал, то, что ты говоришь. Это просто жуткое говно, то, что ты сейчас говоришь.

МАРК: Смерти нет, прекрасная Гульбахар.

МАРТА: Перестань.

(Иван Вырыпаев, «Пьяные», акт 1, сц. 1)

Нарушение максимы одобрения, максимы согласия, максимы невыражения мнения, сопряженное с нежеланием минимизировать угрозу лицу адресата при совершении приведенных выше ликоугрожающих актов, неизбежно инициирует конфронтацию.

Еще одним примером нарушения нескольких максим в рамках одной или нескольких реплик может послужить эпизод, когда нарушение максимы одобрения предшествует нарушению максимы такта, определяемой Личем как необходимость уменьшения затрат со стороны адресата и увеличение пользы для адресата: “(a) minimize cost to *other* [(b) Maximize benefit to *other*]” (Leech 1983, p. 132). Нарушение запрета на высказывание неодобрения, отрицательных характеристик и экспрессивность, создаваемая разнообразием нанизываемых отрицательных смыслов: *урод, спившаяся старуха, ты сломала мне жизнь*, безусловно, ставят «позитивное» лицо адресата под угрозу. Нарушение же вышеупомянутой максимы такта в большинстве случаев происходит тогда, когда адресант пытается оказать прямое речевое воздействие на адресата, лишая его зоны личной автономии. В данном случае адресант

проявляет импозитивность, выражая тем самым интенциональное состояние как потребность в том, чтобы адресат что-то сделал; при этом желания адресата игнорируются. Употребление императива, а не, скажем, конвенционально косвенного РА, в этом случае лишает адресата какого-либо выбора и, безусловно, требует от него определенных затрат и усилий, угрожая тем самым его «негативному» лицу, определяемому Браун и Левинсоном как желание того, чтобы твои действия никто не ограничивал: “negative face: the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraction – i.e. to freedom of action and freedom of imposition” (Brown and Levinson 1987, p. 61), например:

ВАЛЕНТИНА: Я тебя ненавижу! Ты мерзкое, ничтожное существо.

КАТЯ: Ну, так и ты такая же.

ВАЛЕНТИНА: Ты урод, и всегда была уродом. Ты сломала мою жизнь, и жизнь человека, которого я любила. Ты нищая, спившаяся старуха! Я видеть тебя не могу! Сейчас же иди вон из моей комнаты. И вообще уходи – из квартиры и из моей жизни. Слышишь, – вон из моей жизни!

(Иван Вырыпаев, «Валентинов день», акт 1, сц. 1)

В приведенном выше примере нет конфликта мнений, и потому не нарушена максима согласия, нет навязывания своего мнения, но есть сильнейшее понижение статуса адресата и осуществляется атака как на «позитивное», так и на «негативное» лицо адресата.

Отказ адресата выполнять приказ или команду адресанта очень часто приводит к эскалации конфликта и, как следствие, к агрессивному физическому взаимодействию как невербальному эквиваленту конфронтации. Нередко употребление импозитивов сопряжено с острыми негативными эмоциями адресанта и его желанием полностью заблокировать какую-либо активность адресата и в большинстве случаев отделаться от него, тем самым прекратив интеракцию.

В проанализированных выше примерах адресант недвусмысленно сообщает адресату о своей нацеленности на конфронтацию, тем самым ограничивая интерпретационную деятельность слушающего.

Следующий эпизод демонстрирует переход от косвенной конфликтной тактики к прямой. Прибегая к иронии, которая «приукрашивает лицо иронизирующего во время атаки на лицо адресата» (Leech 2014, p. 235)², адресант нарушает максиму качества Грайса и впоследствии нарушает максиму такта:

ДЭВИД: Спасибо, Тэдди, но мне уже все объяснили и без тебя. Спасибо вам, ребята, за вашу помощь, за вашу поддержку, вы меня здорово поддержали, вы подняли меня из руин. Благодаря вашим добрым сердцам и смекалистому уму, я выбрался из своего «пасмурного» настроения, как вы его называете. Спасибо, вам еще и еще раз, дорогие мои друзья, спасибо Тэдди, спасибо Фрэнк, Хари Кришна, мистер лама Джон, так, кажется, у вас там принято говорить? Спасибо и вам девочки. Спасибо за все. А теперь, убирайтесь вон. И я больше никогда, слышите меня, никогда не хочу видеть вас в этом доме. Пошли все вон!

² Irony boosts the face of the ironist while attacking the face of the target O.

Пауза. Никто не двигается с места.

ДЭВИД: Я что не ясно выразился, или мне вызвать полицию? Убирайтесь из моего дома немедленно.

(Иван Вырыпаев, «Dreamworks», акт 1, сц. 4)

В приведенном эпизоде адресант, якобы, выражает глубокую благодарность своим друзьям за помощь, однако, проявление импозитивности, нарушение максимы такта и нападки на «негативное» лицо адресата свидетельствуют об его отказе от любых форм кооперации.

По мнению Лича, ирония, или *mock politeness* (насмешливая вежливость), «обеспечивает вежливость того, что говорится, на поверхностном уровне, но на глубинном уровне – призвана выражать негативную оценку» (Leech 2014, p. 100)³.

Мы привели лишь несколько эпизодов конфликтной коммуникации. В целом было проанализировано 20 конфликтных эпизодов, участниками которых явились русскоязычные коммуниканты.

Анализ драматургического материала на английском языке позволил определить следующие тактики конфликтной коммуникации.

В большинстве проанализированных конфликтных эпизодов адресант сигнализирует о несоответствии ментальных репрезентаций и нацеленности на конфликт путем нарушения максимы одобрения и максимы невыражения мнения, как, например, в ситуации, когда адресант выражает негативную реакцию по отношению к привычке адресата грызть ногти:

COUGAR: You know what you should do? Go outside and stick your fingers in some of that bird shit. That'd stop you biting your nails.

CAPTAIN: Don't be disgusting.

COUGAR: I'm not being disgusting. It's a good idea. There's so much shit everywhere, you might as well put it to use⁴.

(David Eldridge, “The Fastest Clock in the Universe”, акт 1, p. 16)

Невежливый аспект, согласно Личу, заключается в том, что адресант демонстрирует откровенное превосходство над адресатом, поскольку считает себя вправе навязать свое мнение или представление о том, что правильнее и полезнее для него (Leech 2014, p. 205).

Таким образом, нарушение вышеприведенных максим, угроза «негативному» лицу и нежелание уменьшить ликоугрожающий потенциал совета, даваемого в виде прямого импозитива, приводят интерактантов к конфликту.

Очень часто нарушение максимы невыражения мнения происходит при совершении экспрессивного речевого акта, когда «позитивное» лицо адресата ставится

³ Irony maintains courtesy on the surface level of *what is said*, but at a deeper level is calculated to imply a negative evaluation.

⁴ Кугар: Знаешь, что тебе нужно сделать? Пойди на улицу и засунь свои пальцы в птичье дерьмо. Может, тогда ты перестанешь грызть свои ногти?

Капитан: Не будь таким гадким.

Кугар: Я вовсе не гадкий. Это отличная идея. Вокруг столько дерьма, ты можешь им воспользоваться.

под угрозу, так как адресант выражает свое негативное отношение к адресату, и открыто желает ему зла, например:

MAUREEN: Why didn't you tell me?

DOREEN: Barry wanted you here. I didn't. Because I hate you. I hate your guts. I wish you nothing but the pain I feel inside. There⁵.

(David Eldridge, "In Basildon", act 1, p. 8)

Субъект инвективного речевого акта может избрать целью своей критики такие достоинства как ум, например:

JACKIE: Haven't you heard that sex and death are symbiotic to each other.

BARRY: Do fucking what?

JACKIE: You're thick as shit Barry, you really are⁶.

(David Eldridge, "In Basildon", act 2, p. 29)

Либо – высмеять репродуктивную функцию адресата в ироническом ключе, тем самым затрагивая табуированную тему и создавая атмосферу опасную для «позитивного» лица (dangerous-to-face atmosphere), например:

BARRY: We want our own place. Me and Jackie are sick of it. I know Shelley rents but she lives in London. Me and Jackie are the only one's in our family who are council. We want our own house. Where we can have a couple of kids.

MAUREEN: How's it going?

KEN: He's not got much lead in his pencil.

BARRY: I'm going to kill him in a minute⁷.

(David Eldridge, "In Basildon", act 1, p. 17)

Совершение иллокутивного акта обвинения, упрека или претензии неизбежно приводит к нарушению максимы одобрения и ставит «позитивное» лицо адресата под угрозу, как, например, в следующем эпизоде:

KEN: And I was still good to you and your Barry and he was nothing more than a yob.

DOREEN: I know.

KEN: And all you ever did was turn your nose up at me.

DOREEN: I didn't⁸.

(David Eldridge, "In Basildon", act 3, p. 61)

⁵ Морин: Почему ты мне не сказала?

Дорин: Это Барри хотел, чтобы ты была здесь. Не я. Потому что я тебя ненавижу. Я ненавижу всю тебя. Хочу, чтобы у тебя все нутро болело. Вот там.

⁶ Джеки: Ты что не слышал, что секс и смерть существуют в симбиозе?

Барри: Чего они, черт побери, делают?

Джеки: Барри, ты тупой, как задница.

⁷ Барри: Мы, я и Джеки, хотим, чтобы у нас было свое жилье. Нам все надоело. Я знаю, Шелли арендует, но она живет в Лондоне. А мы единственные в нашей семье, у кого муниципальное жилье. Мы хотим иметь свой дом, где мы сможем завести парочку детей.

Морин: А как у вас с этим дела?

Кен: Да у него там не слишком много пороха в пороховницах.

Барри: Я его сейчас убью.

⁸ Кен: Я был подходящей партией для тебя, и твой Барри был всего лишь дерзким подростком.

Дорин: Я знаю.

Кен: А ты только носом крутила.

Дорин: Вовсе нет.

Примеры конфликтных эпизодов, в которых происходит нарушение максимы такта в качестве тактики конфликтной коммуникации, немногочисленны в репертуаре англоязычных коммуникантов, поскольку импозитивность и прямолинейность нельзя назвать основными чертами английского стиля коммуникации, а демонстрация импозитивности, вероятно, должна быть обусловлена исключительными обстоятельствами и эмоциональным состоянием коммуникантов:

KEN: I remember when they went up. But people actually wanted to live in them. Didn't they Maur? You can give some tower block a fancy name but a shit-hole's still a shit-hole in my book.

BARRY: Don't you call it a shit-hole!

KEN: You called it a shit-hole! You called it a shit-hole! You've called it every name under the sun and so has everyone else in Laindon I expect!

BARRY: Yer I did! And I've the right to call it shit-hole an'all cos I had to fucking live there on the fucking tenth floor with the fucking scum of the earth⁹!

(David Eldridge, "In Basildon", act 1, p. 16)

Мы привели лишь несколько эпизодов конфликтной коммуникации. В целом было проанализировано 20 конфликтных эпизодов, в которых конфликт разгорался между англоязычными коммуникантами.

Анализ выделенных конфликтных эпизодов позволяет сделать следующие выводы относительно репертуара русскоязычных и англоязычных интерактантов: основу репертуара русскоязычного коммуниканта составляет нарушение максимы одобрения, невыражения мнения и нарушение максимы такта; англоязычный коммуникант в свою очередь отдает предпочтение нарушению максимы одобрения и невыражения мнения в качестве тактик конфликтной коммуникации и прибегает к нарушению максимы такта реже, чем русскоязычный конфликтующий Homo Loquens. Следует также отметить тот факт, что в конфликтной коммуникации русскоязычных и англоязычных коммуникантов под угрозу попадает как «негативное», так и «позитивное» лицо адресата.

Данная статья ни в коей мере не претендует на исчерпывающий анализ конфликтных тактик русскоязычных и англоязычных конфликтующих Homo Loquens и представляет собой попытку исследовать конфликт в момент его зарождения и определить некоторые предпочтения русскоязычных и англоязычных интерактантов в выборе тактик конфликтной коммуникации в рамках первичного речевого жанра ссоры, являющегося структурным элементом вторичного жанра драмы.

⁹ Кен: Я помню, как они появились. Люди хотели жить в них. Не правда ли, Мор? Можно, конечно, и красиво назвать грудку кирпичей, но задница все равно остается задницей.

Барри: Не называй их задницей!

Кен: Так ты же сам называл их задницей и многими другими словами, как и все, живущие в Лондоне.

Барри: Да, называл, потому что, черт побери, у меня было право, так как я, твою мать, жил там на десятом этаже со всякими подонками.

Источники

ВЫРЫПАЕВ, И. А., 2000. *Город, где я*. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_2.html (см. 15.05.2015).

ВЫРЫПАЕВ, И. А., 2001. *Валентинов день*. Режим доступа: http://modernlib.ru/books/virirpaev_ivan_aleksandrovich/valentinov_den/read/ (см. 15.05.2015).

ВЫРЫПАЕВ, И. А., 2011. *Dreamworks*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

ВЫРЫПАЕВ, И. А., 2012. *Пьяные*. Режим доступа: <http://dramaturgia.org/plays/32-ivan-vyrypaev-ryanye.html> (см. 15.05.2015).

ВЫРЫПАЕВ, И. А., 2012. *Осы, которые кусают нас даже в сентябре*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

ВЫРЫПАЕВ, И. А., 2012. *УФО*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

ВЫРЫПАЕВ, И. А., 2014. *Невыносимо долгие объятия*. Рукопись любезно предоставлена литературной частью Русского драматического театра Литвы.

ELDRIDGE, D., 1994. *The Fastest Clock in the Universe*. Available at: <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed May 15, 2015).

ELDRIDGE, D., 2004. *M.A.D.* Available at: <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed May 15, 2015).

ELDRIDGE, D., 2011. *The Knot of the Heart*. Available at: <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed May 15, 2015).

ELDRIDGE, D., 2012. *In Basildon*. Available at: <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed May 15, 2015).

RAVENHILL, M., 2003. *Totally Over You*. Available at: <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed May 15, 2015).

RIDLEY, P., 2007 *Leaves of Grass*. Available at: <http://www.surrey.ac.uk/library/> (accessed May 15, 2015).

Литература

АНЦУПОВ, А. Я., ШПИЛОВ, А. И., 2009. *Словарь конфликтолога*. Режим доступа: <http://vocabulary.ru/dictionary/887> (см. 15.05.2015).

БАХТИН, М. М., 1996. *Собр. соч. – Т.5: Работы 1940-1960 гг.* Русские словари. Режим доступа: http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm (см. 15.05.2015).

ВЕЖБИЦКАЯ, А., 1997. Речевые жанры. *Ип: Жанры речи*. Вып. 1. Саратов: Колледж.

ДЕМЕНТЬЕВ, В. В., 2010. *Теории речевых жанров*. Москва: Знак.

ЛАРИНА, Т. В., 2009. *Категория вежливости и стиль коммуникации: сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций*. Москва: Языки славянских культур.

СЕДОВ, К. Ф., 2007. *Антология речевых жанров: повседневная коммуникация*. Москва: Лабиринт.

BROWN, P. and LEVINSON, S., 1987. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: CUP.

GRICE, P., 1991. *Studies in the Way of Words*. Harvard university press.

LEECH, G., 1983. *Principles of Pragmatics*. London, New York: London Group Ltd.

LEECH, G., 2014. *The Pragmatics of Politeness*. Oxford: OUP.

Jelena Kirejeva

Vilnius University, Lithuania

*Research interests: cognitive linguistics, discourse analysis, pragmatics***ON THE QUESTION OF SOME TACTICS OF CONFLICT COMMUNICATION****Summary**

The present article focuses on the sphere of human communication which is viewed in the study not through the prism of politeness and one's desire to cooperate, but from the perspective of its immanent conflict nature. The aim of the research is to identify certain tactics of conflict communication and means of their verbal expression in the repertoire of English and Russian *homo loquens* involved in conflict communication studied within the realms of interpersonal conflicts realized in contemporary Russian and English drama. Plays written by the representatives of in-*yer-face* theatre, which is usually referred to as tending to question moral norms, smash taboos, use blatant language, mention the forbidden, Mark Ravenhill, David Eldridge and Philip Ridley as well as plays by the Russian playwright Ivan Vyrypaev, the representative of the-so-called "novaja drama" greatly influenced by in-*yer-face* theatre, have been chosen as the materials for the present research. The speech genre of drama tends to render the peculiarities of human interaction precisely, thus providing knowledge about the culture of communication circumscribed by a particular speech genre. In the course of the study exceptional attention was paid to the tactics initiating conflict interaction and signalling about the incompatibility of the mental representations or goals of the interactants. The foundation upon which the discussion expands is provided by G. Leech's ideas concerning the Politeness Principle and the maxims it embraces, as well as P. Brown and S. Levinson's notion of positive and negative face. The research data revealed that the Russian interactants prefer to breach the maxims of agreement, approbation and tact as tactics initiating conflict communication, whereas the English *homo loquens*, when signalling about their intention to become involved in conflict interaction, tend to violate the maxim of tact less frequently, but similarly to Russian interactants, they also breach the maxims of agreement and approbation. It should be pointed out that in the process of conflict communication both negative and positive faces of the addressees are threatened.

KEY WORDS: a tactic of conflict communication, a maxim of the Politeness Principle, one's positive face, one's negative face.

Jelena Kirejeva

Vilniaus universitetas, Lietuva

*Moksliniai interesai: kognityvinė lingvistika, diskurso analizė, pragmatika***APIE KAI KURIAS KONFLIKTINĖS KOMUNIKACIJOS TAKTIKAS****Santrauka**

Straipsnyje nagrinėjama žmogiškoji interakcija per konfliktą, nes būtent konfliktas yra suvokiamas kaip neatsiejama ir prigimtinė žmogiškosios egzistencijos dalis.

Tyrimo tikslas yra atpažinti tam tikras konfliktinės komunikacijos taktikas ir jų kalbinės raiškos priemones anglų ir rusų *homo loquens* (liet. *kalbantis žmogus*), įtraukto į konfliktinę situaciją, kalbėjime. Tirti pasirinktos šiuolaikinės anglų ir rusų dramos, kuriose analizuojami konfliktai ir juose pasitaikančios konfliktinės komunikacijos taktikos. Tiriamos *in-yer-face* teatro atstovų Marko Ravenhillo, Philipo Ridley'io ir Davido Ridley'io dramos, taip pat *naujosios dramos* atstovo Ivano Vyrypajevo dramos. Drama kaip tyrimo medžiaga vertinga tuo, kad joje tiksliai ir išsamiai

perteikiamos žmogiškosios tarpusavio sąveikos ypatybės ir atskleidžiama interaktantų bendravimo kultūra. Nepaisant bendrų bruožų, būdingų *in-yer-face* teatrui ir *naujamajai dramai*, matyti, kad interaktantai išsaugo gebėjimą atskleisti savo priklausomybę skirtingoms kultūroms ir skirtingomis vertybių sistemomis.

Pagrindinis dėmesys straipsnyje yra sutelktas į taktikas, sukeliančias konfliktinę komunikaciją ir išpėjančias apie interaktantų tikslų ar jų mentalinių reprezentacijų nesutapimą. Tyrimas remiasi Geoffrey'io Leecho mandagumo principu ir maksimumis, kurios jį sudaro, taip pat Penelopeės Brown and Stepheno Levinsono negatyviojo ir pozityviojo mandagumo sąvokomis.

Straipsnyje prieinama prie išvados, kad rusų *homo loquens* dažniausiai pažeidžia pritarimo (angl. *approbation*), neišreikštos nuomonės (angl. *opinion-reticence*) ir takto (angl. *tact*) maksimumas, tai suvokiama kaip konfliktinę komunikaciją sukelianti taktika, o anglų *homo loquens*, išpėjantis apie savo ketinimą pradėti konfliktą, rečiau pažeidžia takto maksimumą, bet taip pat, kaip ir rusų *homo loquens*, nepaiso pritarimo ir neišreikštos nuomonės maksimumų. Maksimų pažeidimas pradeda konfliktinę komunikaciją ir sukelia grėsmę tiek anglų, tiek rusų *homo loquens* pozityviajam ir negatyviajam mandagumui.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: konfliktinės komunikacijos taktika, mandagumo principo maksimumas, negatyvusis ir pozityvusis mandagumas.

Įteikta 2015 metų liepos 15 d.

2

Quarrel: on Some Characteristics of the Speech Genre

Jelena Kirejeva

https://fil.ug.edu.pl/sites/default/files/_nodes/strona-filologiczny/33797/files/beyond_philology_no_13.pdf











(.









3

**О конститутивных признаках жанра ссоры (на
материале пьесы А.Житковского «Посадить
дерево»)**

Елена Киреева

<https://enadakultura.com/>

О конститутивных признаках жанра ссоры
(на материале пьесы А.Житковского «Посадить дерево»)

Елена Киреева

:

Литература

Материалы

On Constituent Characteristics of the Genre of a Quarrel (on the
materials of A.Zhitkovskiy's play "To Plant a Tree")

NOTES

Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius
El. p.: info@leidykla.vu.lt, www.leidykla.vu.lt
Tiražas 15 egz.