

УДК 811.111'373'276.2:659.3

**КАТЕГОРІЯ ВВІЧЛИВОСТІ ЯК ЗАСІБ РОЗКРИТТЯ
МІЖСОБИСТІСНОЇ ВЗАЄМОДІЇ
(на матеріалі драми Е. Албі «Who's afraid of Virginia Woolf?»)**

Уляна Потятиник

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна
ulianapo@gmail.com*

У статті проблему міжособистісної комунікації між головними персонажами драми Е. Албі «Хто боїться Вірджинії Вульф?» розкрито з позицій теорії лінгвістичної ввічливості, яку обґрунтували П. Браун та С. Левінсон. На основі опису позитивних та негативних мовленнєвих актів, а також стратегій подолання загроз комунікації пояснено взаємини на «персональній дистанції», визначаючи їх статус та потенціал на майбутнє.

Ключові слова: категорія ввічливості, «соціальне обличчя», мовленнєві акти-загрози, позитивна/негативна ввічливість, прямі (відверті) стратегії, непрямі стратегії.

Міжособистісна взаємодія є об'єктом соціології, соціальної психології, культурної антропології, а віднедавна ця категорія увійшла до сфери інтересів і лінгвістики, зокрема соціолінгвістики, та дещо вужчих етнометодологічних підходів, етнографії комунікації чи конверсаційного аналізу тощо. Е. Гофман визначає міжособистісну взаємодію (за його термінологією, *face-to-face interaction*) як «взаємний вплив індивідів на дії один одного в умовах безпосередньої фізичної присутності всіх учасників» [1: 47]. Гофманівське *face*, як публічний імідж ідентичності індивіда, підтримуваний у процесі соціальної взаємодії [1: 5; 2: 55], лягає в основу численних підходів до вивчення міжособистісної комунікації: для з'ясування стратегій (S. Ting-Toomey, Г. Колшанський, В. Карасик), актів самопрезентації (W. Cupach, S. Metts, Н. Грейдіна), контролю над позитивним враженням (R. Craig, К. Tracy, F. Spisak). Разом з тим термін Гофмана почали використовувати як інтерпретаційний механізм у дослідженні ввічливості (J. Holmes, А. Залізняк, І. Левонтина, О. Земська, Т. Ларіна). Мета нашої розвідки полягає в застосуванні категорії ввічливості для опису соціо- та прагмалінгвістичних параметрів комунікації між чоловіком і дружиною, Мартою та Джорджем, – головними персонажами драми Е. Албі «Хто боїться Вірджинії Вульф».

Свій аналіз будемо на праці П. Брауна та С. Левінсона з теорії лінгвістичної ввічливості (ГЛВ) [3], котра (незважаючи на критику від моменту публікації) надалі є чи не найавторитетнішим методологічним орієнтиром, ефективним інструментом для оцінки комунікативної поведінки.

Розвиваючи ідеї І. Гофмана та Дж. Гумперца, П. Браун і С. Левінсон ввели поняття *позитивного* та *негативного обличчя* (*positive and negative face*), які розуміють відповідно як бажання індивіда отримати позитивну оцінку і схвалення від інших (позитивне обличчя) та бажання діяти на власний розсуд, право на свободу дій (негативне обличчя). У процесі комунікації виникають ситуації, за яких поведінка учасників несе загрозу обличчю один одного (*face-threatening acts (FTA)*, за термінологією П. Браун та С. Левінсона). Мовленнєві акти, що загрожують *позитивному обличчю*

чно (*positive face*), виникають внаслідок стратегій мовця, за яких він прямо чи опосередковано дає зрозуміти співбесідникові, що йому не подобаються якісь особисті риси, бажання чи речі, з якими себе асоціює співбесідник, або ж коли мовець дає зрозуміти співбесідникові, що той не має рації, помиляється, не мислить логічно тощо. Коли ж поставлене під загрозу *негативне обличчя* співрозмовника (*negative face*), то це є зазвичай наслідком наказів, прохань, погроз, попереджень, обіцянок, пропозицій тощо. Отож ввічливість, яка виражається мовними засобами, є не що інше, як «маскування» мовленнєвих актів, що несуть загрозу позитивному чи негативному обличчю партнера по комунікації [4: 232].

Відповідно до мети нашого дослідження ставимо низку *завдань*: 1) з'ясувати типи *FTA*, до яких вдаються персонажі п'єси; 2) проаналізувати стратегії, використані для пом'якшення загрози позитивному чи негативному обличчю комунікантів; 3) виявити чинники, що позначаються на типах загроз обличчю співрозмовників; 4) з'ясувати варіанти пом'якшення таких загроз. Хоча, як уже зазначалось, категорія ввічливості була в фокусі чималої кількості досліджень (експериментальні розвідки щодо визначення шкали ввічливості (К. Blum-Kulka), порівняльний аналіз ввічливості в крос-культурних дослідженнях (Т. Ларіна), стратегії ввічливості (G. Leech), дослідження допустимості непрошеної поради в різних культурах (А. Архипенкова), використання імперативних висловлювань в ракурсі ввічливості (G. Leech, A. Wierzbicka, В. Храковський), її аналіз для з'ясування соціально-ролевих характеристик міжособистісної комунікації не застосовувався до діалогу драматичного твору, в чому ми і вбачаємо *новизну* цієї розвідки.

Уся дія п'єси відбувається в одному місці – в будинку подружжя Джорджа та Марти, що розміщений на території університетського містечка. Марта – донька президента коледжу, в якому її чоловік викладає історію. Вони запрошують до себе в гості молодого професора біології цього ж коледжу Ніка з дружиною, котрі нещодавно перебрались сюди мешкати у зв'язку із щойно отриманою Ніком посадою викладача. Дія драми розгортається навколо взаємин усередині цих двох подружніх пар, а також між самими парами. Впродовж усієї п'єси Нік та Гані є свідками запеклих словесних перепалок між Мартою і Джорджем, які зазвичай переходять межі традиційної пристойності.

Господарі використовують гостей як аудиторію, перед якою влаштовують нищівний фарс, глулячись та принижуючи одне одного. Комунікативна взаємодія між цими партнерами зводиться здебільшого до вербалізації претензій один до одного, в ній домінують загрози позитивному обличчю актантів: звинувачення, дорікання, незгода, заперечення, образи, виклики, глузування. Звернемо увагу на певні відмінності між типами загроз у вербальній поведінці Марти і Джорджа. Образи з боку Марти – більшою мірою, ніж зі сторони Джорджа – містять обзивання та лайку з використанням пейоративної і ненормативної лексики: *Fuck you!* [5: 20]; *You ... prick!* [5: 64]; *You old floozie!* [5: 81]; *Cochon!*; *Canaille!* [5: 113]; *Coward. Fucking ... coward!* [5: 153]; *You're really a bastard* [5: 168] та ін. Окрім того, Марта вдається до інших форм висловлення актів-загроз позитивному обличчю Джорджа, які виявляються в багаторазових спробах принизити його та применшити його значущість, цінність, компетентність тощо: *You are a blank, a cipher... a zero* [5:18]; *If you existed I'd divorce you* [5: 18]; *I can't even see you... I haven't been able to see you for years...* [5: 18]). Це також очевидно у відвертій декларації інших, ніж у Джорджа, цінностей, поглядів, уподобань. Позитивні *FTA* провокують також теми, пов'язані з неприємними епізодами його минулого, його залежним статусом та власною – не надто рішучою і наполе-

ливою – поведінкою в університеті та вдома. Зокрема, Марта, всупереч протестуванням Джорджа, розповідає в деталях, як він безславно пішов на поступку тестю і не опублікував своєї (автобіографічної) книжки: MARTHA: *And you want to know the clincher? You want to know what big brave Georgie did?* GEORGE: *You will not say this!* ... MARTHA: *The hell I won't. Keep away from me, you bastard! He caved in is what he did. He came home and he threw the book in the fireplace and burned it!* [5: 152]. Власне атаки Марти на чоловічу гідність Джорджа превалюють серед усіх позитивних актив-загроз. Поряд із цим, впродовж ночі вона неодноразово створює ситуації, коли Джордж почувається незручно у зв'язку з її надмірно емоційною – то істеричною, то вкрай екзальтованою – поведінкою, що також ТЛВ зараховує до актив-загроз позитивному обличчю. На додаток до названого, постійні перебивання, несподівані втручання в розмову, алогічні ремарки або ж свідоме ігнорування ремарок чоловіка становлять повний перелік *FTA* з боку Марти позитивному обличчю Джорджа, які описали Браун та Левінсон.

Щодо Джорджа, спектр мовленнєвих актів у його арсеналі, котрі становлять загрозу позитивному обличчю Марти, також досить широкий: звинувачення й образи; критика і дистанціювання від сповідуваних Мартою принципів, поглядів, уподобань. Значний відсоток серед актив-загроз позитивному обличчю Марти з боку чоловіка становлять шпильки, кпини, насмішки на адресу її батька, з яким він, фактично, конкурує усе життя за прихильність доньки: *I am not trying to tear him down. He's a god, we all know that* [5: 27]. Паралельно з цим він не пропускає нагоди покепкувати і над своїм залежним від тестя становищем, що теж є однією із форм позитивних *FTA*.

Порівнюємо використання мовленнєвих актив-загроз у спілкуванні між Мартою та Джорджем, що ставлять під удар позитивну самооцінку партнера. Насамперед, зауважимо, що Браун та Левінсон визначають два типи таких поведінкових актів, а саме: а) негативна оцінка дій чи суджень людини (вираження несхвалення, критики, образи, зневаги, насмішки, звинувачення, скарги, заперечення, незгоди) та б) ігнорування гідності людини (висловлення неконтрольованих емоцій, використання табуйованих тем, повідомлення негативної інформації про співрозмовника і позитивної про себе, демонстрація надмірних емоцій, відверте ігнорування співрозмовника, неправильне/невідповідне звертання до нього) [3]. Отож комунікативна поведінка Марти виявляє ознаки мовленнєвих актив-загроз (*FTA*) обох типів (а) і (б) рівною мірою. Натомість у висловлюваннях Джорджа домінують акти-загрози позитивному обличчю дружини насамперед першого типу (а).

Цікаво також простежити, як головні персонажі п'єси артикують загрози негативному обличчю одне одного. Теорія лінгвістичної ввічливості передбачає, що загрози негативному обличчю співрозмовника можуть виявлятися у трьох типах поведінкових актів, які обмежують свободу дій індивіда: 1) визначення наперед майбутніх дій співрозмовника (накази, прохання, поради, нагадування, попередження, погрози); 2) залучення його до зобов'язань (пропозиції, обіцянки); 3) розрахунок отримати щось від нього в майбутньому (компліменти, висловлення заздощів, захоплення, а також вираження гніву, ненависті, хтивих бажань) [6: 77]. Тут варто порівняти негативні і позитивні *FTA* з огляду на відмінності між особливостями спілкування на персональній (між «своїми») та соціальною (між «чужими») дистанціями. Якщо спілкування на соціальній дистанції вимагає формального дотримання правил доброго тону і стриманості та характеризується нижчим рівнем ширості, відкритості і високим рівнем вольового самоконтролю [6: 81], то спілкування на персональній дистанції передбачає вищий ступінь відкритості, ширості, відвертості та, що важливо,

певний рівень спонтанності у вияві бажань та емоцій. З цього огляду, мовленнєві акти, що на соціальній дистанції становитимуть потенційну загрозу негативному обличчю співрозмовника (накази, прохання, поради, попередження, нагадування, обіцянки тощо) – власне тому намагання їх уникнути називають «стратегіями дистанціювання» [7: 103] – на персональній дистанції не кваліфікуватимуться як *FTA*, тому, що є природними між близькими людьми.

Оскільки в п'єсі ми маємо справу із взаєминами на персональній дистанції, загрози негативному обличчю партнера, з нашого погляду, відіграють меншу роль у визначенні міжособистісних стосунків між ними. Водночас деякі форми негативних загроз є показовими, тому їх розглянемо. Йдеться про такі *FTA*, як погрози, попередження та накази, які становлять домінуючі типи актів-загроз негативному обличчю двох головних персонажів у п'єсі. За нашими спостереженнями, ці акти становлять до 60-70% усієї комунікації між подружжям. Непропорційно переважають директиви (накази) над реквестивами (проханнями), а така мовна поведінка між людьми, соціальна дистанція між якими мінімальна, є зазвичай маркером антипатії, ненависті і зневаги. Попередження, враховуючи нагнітання емоцій впродовж п'єси, набувають ультимативного характеру.

Командний тон Марти до чоловіка, який виробився на тлі його залежного положення, проглядається в більшості прохань і наказів, звернених до нього: *I said make me a drink* [5: 8]; *Get to that door, you!* [5: 19]; *Cut it out, George!* [5: 143]; *Keep away from me, you bastard!* [5: 152]. Разом з тим, власне погрози, якими обмінюються Джордж і Марта упродовж усієї п'єси, найбільше сигналізують драматизм їхніх стосунків: *GEORGE: I'LL KILL YOU!* (Grabs her by the throat. They struggle) [5: 152]; *I've got to find some way to really get at you* [5: 173]; *MARTHA: I'LL SHOW WHO'S SICK! I'LL SHOW YOU!* [5:171]; *Well, I'm going to finish you ... before I'm through with you ...* [5: 172]. Кульмінаційний обмін погрозами в 2-му акті *Walpurgisnacht* показовий з того огляду, що вся комунікативна подія, яка відбувається між Джорджем та Мартою, складається із суцільних погроз (за винятком одного позитивного *FTA*): *GEORGE: You try it and I'll beat you at your own game.* *MARTHA: Is that a threat, George? Hunh?* *GEORGE: That's a threat, Martha.* *MARTHA (fake-spits at him): You're going to get it, baby.* *GEORGE: Be careful, Martha ... I'll rip you to pieces.* *MARTHA: You aren't man enough ... You haven't got the guts.* *GEORGE: Total war?* *MARTHA: Total* [5: 174–175].

Усі поведінкові акти, що обмежують свободу або ставлять під удар самооцінку людини, реалізуються у трьох типових стратегіях [6: 77]: 1) прямій, відвертій формі, без жодної спроби приховати загрозу (*bald on-record*, за термінологією Браун та Левінсона); 2) у намаганні підтримати позитивну самооцінку співрозмовника через форму більш люб'язних висловлювань та шанобливого тону – стратегіях негативної чи позитивної ввічливості (Браун та Левінсон, правда, виділяють їх в окремі групи: *negative* та *positive politeness* відповідно) і 3) у стратегіях зумисне завуальованого смислу, що досягається за допомогою метафор, іронії, риторичних запитань, двозначностей, натяків (*off-record/indirect*).

Комунікативна поведінка Марти і Джорджа виражається здебільшого у стратегіях 1-го та 3-го типу, а позитивної та негативної ввічливості у їхніх висловлюваннях практично немає. Тобто зовсім не спостерігаємо таких ліній поведінки, що скеровані на «амортизацію» загроз позитивному (вияв уваги, емоційна емпфаза, створення атмосфери спільної ідентичності, наголошування на взаємодії, співпраці, створення «спільної» території тощо) чи негативному обличчю партнера (уникання безапеляційних заяв, прямих наказів, формулювання прохань у пом'якшеній формі, констата-

ція небажання створювати незручності для адресата тощо). Водночас істотним є те, що елементи позитивної і негативної ввічливості спостерігаємо на початку і особливо наприкінці п'єси, коли останній акт *Exorcism* завершується «очищенням» від ілюзорних надій і, відповідно, певним катарсисом для подружжя. Прикметно, що стратегії 2-го типу наявні в комунікативній поведінці головних героїв лише коли вони наодинці одне з одним, а в завершальній сцені вони, фактично, домінують.

Щодо стратегії 1-го типу, як постулює ТЛІВ, пряма, незавуальована передача сенсу висловлювання може виражатися без відвертої загрози обличчю в кількох випадках: за умови надзвичайних обставин (*Stop the car!*), у певних формульних висловлюваннях, що не заторкують самоповаги індивіда (*Take a seat*), у пропозиціях (*Let me have a look*) та в контекстах певних видів діяльності (*Pass me the screwdriver!*) [6: 77]. Згадані ситуації прямих стратегій також мають місце в комунікативній схемі двох головних персонажів, але вони малоінформативні, оскільки не є маркерами тієї чи тієї соціальної поведінки. Натомість показовим є використання прямих стратегій, коли мовці і не намагаються «зберегти обличчя» адресата, а в багатьох випадках відверто ним нехтують. Мовно такі стратегії виражаються в імперативних висловлюваннях, використанні інвективної та пейоративної лексики, вдаванні до негативних номінацій та одиниць із негативною конотацією, а також в емоційно позначеній просодиці (про що часто сигналізують типографічні виділення) тощо.

Непрямі стратегії характерні для мовної поведінки і Джорджа, і Марти, але, слід зазначити, Джордж вдається до них значно частіше і робить це набагато майстерніше. Пояснюємо це тим, що Джордж, як викладач коледжу, спеціаліст з історії та певною мірою письменник (хоча й не має опублікованих творів), є ерудованішим за свою дружину-домогосподарку, а використання метафор, завуальованих натяків, іронії тощо передбачає, як відомо, вищий рівень мовної поведінки. Було б хибно також не брати до уваги його залежну соціальну роль, яка теж позначається на виборі більш прихованих стратегій. Компенсація нереалізованих творчих і професійних амбіцій та розчарувань в особистому житті відбувається в Джорджа шляхом вишуканих, по-езуїтськи виснажливих збиткувань у формі насмішок, «уколів», передражнювань тощо. Домінантними риторично-стилістичним засобом таких мовленнєвих актів є іронія та сарказм: MARTHA: *What the hell do you mean screaming up the stairs at me like that?* GEORGE: *We got lonely, darling... we got lonely for the soft purr of your little voice* [5: 51]; *You bring out the best in me, baby* [5: 168]; *Why, baby, I did it all for you. I thought you'd like it, sweetheart ... it's sort of to your taste ... blood, carnage and all* [5: 169].

З наведених цитат зрозуміло, що іронія актуалізується великою мірою завдяки вживанню здрібнених, зменшувальних форм, а також різноманітних номінацій на позначення пестливих звертань до Марти, зокрема в ситуаціях особливо гострих суперечок: *Whatever love wants; ...here you are, angel* [5: 25]; *There you are, my pet* [5: 50]. Йому також властиві перекиривлювання Мартиної манери висловлюватися і зазвичай фокусом таких «уколів» є її вульгарність, розв'язність, брак самоконтролю, схильність до алкоголю, а також подекуди неграматичність висловлювань: *... and make your little mommy a great big dwink* [5: 51]; MARTHA: *I know better. I been to college like everybody else.* GEORGE: *Martha been to college. Martha been to a convent when she were a little twig of a thing too* [5: 80]. Щодо Марти, її непрямі стратегії виявляються у використанні іронії/сарказму (незначною мірою): *You have a poetic nature, George ...a Dylan Thomas-y quality that gets me right where I live* [5: 25]; метафори (ще рідше): коли Джордж відчайдушно намагається придумати наступну «гру», щоб відімести

Марті за те, що принизила його перед гостями, розповівши потаємні дрібниці його дитинства й молодості, Марта коментує: *Portrait of a man drowning* [5: 155].

Марта частіше, ніж Джордж, вдається до тактики підміни адресата. Звертаючись до Ніка, приміром, її ілокутивна сила висловлювання спрямована фактично до Джорджа. По суті, вся комунікативна інтеракція подружжя з гостями використовується медіативно, як спілкування одного з одним. Залицання Марти до Ніка, захоплення його фізичною формою та молодістю, а також знущання Джорджа над Ніком та ініціювання з його боку ним гри *Get the Guests* є типовим і досить поширеним прикладом власне таких мовленнєвих актів. В епізоді, коли Марта відверто фліртує з Ніком і підіграючи його *ego*, в такий спосіб вона створює серію позитивних *FTA* обличчю Джорджа: *You are right at the meat of things, baby* [5: 69] (прикметно, що лексема *meat* виділена курсивом, а це, вірогідно, означає, що Марта робить особливий наголос на цьому слові. Акцент на цій лексемі зумовлений, з нашого погляду, її потенційно сексуальними конотаціями); *Hell, you can take over the History Department just as easy from there as anywhere else* (зауважмо, що на історичному факультеті працює Джордж, і Нік, як біолог, не має нічого спільного з історією) [5: 70]; NICK (To George): *That's right. I am going to be the wave of the future.* MARTHA: *You bet you are, baby* [5: 74]; MARTHA (Salaciously – to Nick): *So everyone's going to look like you, eh?* NICK: *Oh, sure. I'm going to be a personal fucking machine!* MARTHA: *Isn't that nice* [5: 75]. Тобто все спілкування головних персонажів із молододу парою впродовж ночі можна вважати серією непрямих стратегій у реалізації *FTA*.

Потрібно зазначити, що природа стратегій завуальованості, використовуваних подружжям, є дещо іншою, ніж окреслено теорією ввічливості. Модель Браун та Левінсона передбачає, що мовці використовують непрямі стратегії з метою уникнути потенційної загрози обличчю адресата. У контексті ж п'єси, натомість, ці стратегії слугують для підвищення потенціалу загрози обличчю головних героїв. Отже, те, що вдалося з'ясувати завдяки методу Б/Л, а саме: 1) домінування *FTA* позитивному обличчю партнера над негативними *FTA*; 2) переважання в межах негативних *FTA* ультимативних попереджень, наказів та погроз; 3) висока частотність непрямих стратегій; 4) низька частотність позитивної ввічливості, підтверджують глибоку драматичність і навіть трагізм взаємин між головними персонажами п'єси. І це може вказувати на безвихідь таких стосунків у майбутньому.

Разом з тим модель ТЛВ та соціолінгвістичний аналіз висвітлюють дещо інший ракурс цих взаємин. Виходячи з висунутого Карасиком твердження про те, що протиставлення позитивної і негативної ввічливості з погляду соціального статусу відповідає протиставленню персональної та соціальної дистанції [6: 80], ми вважаємо, що здорова міжособистісна комунікація всередині подружжя ґрунтується переважно на позитивній ввічливості (ввічливості зближення [7: 173]): позитивна ввічливість – це спілкування в середовищі «своїх» [6: 80]. Ввічливість зближення спрямована на скорочення дистанції, на усунення міжособистісних кордонів, на взаємність, співпрацю, взаєморозуміння тощо.

На думку П. Браун і С. Левінсона, лінгвістична реалізація позитивної ввічливості в багатьох аспектах становить вербальну поведінку близьких людей, котрі в щоденному спілкуванні виявляють зацікавленість один до одного [3: 101]. На основі спільних знань та спільного досвіду вони володіють інформацією про взаємні зобов'язання та взаємні бажання [7: 173]. Прикметно, що цей тип ввічливості, якого практично не спостерігаємо в інтеракції між Мартою та Джорджем в присутності гостей, з'являється в їхній мовленнєвій поведінці, коли вони наодинці. А більш ін-

тимна комунікація, з нашого погляду, показовіша для визначення взаємин, оскільки присутність інших змінює соціальну конфігурацію інтеракції, а отже, модифікує мовну (і когнітивну) поведінку. У випадку Джорджа, приміром, комплекси, пов'язані з професійною і кар'єрною стагнацією, незадовільною фізичною формою та неприємними митями дитинства, а відтак побоювання, що Марта зробить це все привселюдним надбанням, провокують у ньому реакції, які об'єктивно не «запускаються», коли вони самі. Це вказує не тільки на позитивний комунікативний потенціал між ними, але й на більш глибокі почуття близькості та співпереживання, які просто не активізуються в цей критичний для подружжя період.

Конвергентні елементи виявляються в тому, що герої здатні разом сміятися зі себе, коли вони наодинці (ще до приходу гостей), що варто розглядати в контексті «стратегій залучення» (*involvement strategies*, за визначенням Р. Сколлон та С. Сколлон) [8: 50], тобто в контексті бажання йти на зближення. У показовій останній сцені твору, після відходу гостей, коли різко змінюється «комунікативний клімат» між Мартою та Джорджем від агресивного до доброзичливого, реквестиви повністю витісняють директиви, що також сигналізує перехід від прямих стратегій (*bald on-record*) до стратегій негативної ввічливості.

Не менш істотним є те, що переважна частина комунікації, до якої вони залучені впродовж дії п'єси разом із молодим подружжям, скерована одне на одного, хоча й завуальована під іншого (-их) адресата (-ів). Це свідчить про стійкий взаємний інтерес між ними, оскільки навіть потрапляючи в комунікативні ситуації з іншими людьми, герої виявляють найбільшу цікавість все ж до особи партнера, а не до інших. Окрім того, теорія комунікативної акомодатії (Н. Giles), що також використовується для дослідження закономірностей міжсуб'єктної взаємодії, підтверджує позитивний потенціал таких взаємин [9]. Згідно з цією теорією, індивідам у процесі інтеракції властиво модифікувати свою мовленнєву поведінку, що вона або наближається до особливостей мовлення співрозмовника, або віддаляється від неї [9]. Таку конвергенцію чи дивергенцію мовленнєвих реакцій співрозмовника (-ів) можна розцінювати як сигнал позитивного сприйняття партнера та потребу соціального схвалення або ж, відповідно, навпаки.

У діалозі між Мартою та Джорджем у завершальній сцені п'єси помітні елементи конвергенції, які виявляються, зокрема, у повторях зроблених партнером ремарок. Скажімо, коли Нік запитує Джорджа, чому в них немає дітей, Джордж відповідає *We couldn't*, відповідь, яку підхоплює Марта і повторює її з аналогічним акцентом на слові *we*, що також потрібно розцінювати як сигнал солідарності, потребу сприйматися соціумом як одне ціле, а не як налаштовані одне проти одного конкуренти.

Резюмуючи сказане, перехід комунікативних стратегій до конвергентної мовленнєвої поведінки, до стратегій позитивної ввічливості та елементів негативної ввічливості натомість прямих (*bald on-record*) стратегій дають змогу робити висновки про динаміку комунікативного клімату в середовищі героїв п'єси та про позитивний комунікативний потенціал між ними, що, можливо, контрастує з першим враженням про безперспективність цих взаємин. Категорія ввічливості, поряд з розумінням соціально-ролевих взаємин і контекстуальними та паралінгвістичними характеристиками, допомагає звузити можливу інтерпретацію мовленнєвої та когнітивної поведінки героїв і збагнути механізм її впливу на міжособистісні стосунки.

Перспективним з погляду подальших досліджень цієї тематики ми бачимо різноаспектне вивчення конфліктних зон у комунікативній інтеракції персонажів, що дало б змогу простежити соціопсихологічні «спускові механізми» різних емоційних реакцій і, відповідно, певної лінгвокогнітивної поведінки.

1. *Goffman E.* Interaction Ritual: Essays on Face-To-Face Behavior / E. Goffman. – New York : Pantheon, 1982. – 288 p.
2. Goffman's Legacy / edit. by A. Javier Treviño. – Lanham, ML : Rowman and Littlefield Publishers, 2003. – 312 p.
3. *Brown P., Levinson S.* Politeness: Some Universals in Language Use / P. Brown, S. Levinson. – Cambridge : CUP, 1987. – 345 p.
4. *Вахтин Н. Б., Головки Е. В.* Социоллингвистика и социология языка / Н. Б. Вахтин, Е. В. Головки. – СПб. : Изд. центр. «Гуманитарная Академия», 2004. – 335 с.
5. *Albee E.* Who's Afraid of Virginia Woolf? / E. Albee. – New York : New American Library, 2006. – 257 p.
6. *Карасик В.* Язык социального статуса / В. Карасик. – М. : Гнозис, 2002. – 333 с.
7. *Ларина Т. В.* Категория вежливости и стиль коммуникации / Т. В. Ларина. – [Б. г.], 2009. – 516 с. – (Рукописные памятники Древней Руси).
8. *Scollon R., Scollon S.* Intercultural Communication: A Discourse Approach / R. Scollon, S. Scollon. – Oxford : Blackwell Publishers Ltd., 2001. – 316 p.
9. *Giles H., Coupland N.* Language: Contexts and Consequences / H. Giles, N. Coupland. – Pacific Grove, CA : Brooks/Cole Publishing, 1991. – 244 p.

**POLITENESS CATEGORY AS A MEANS
OF DISCLOSING FACE-TO-FACE INTERACTION
(based on Edward Albee's drama «Who's afraid of Virginia Woolf?»)**

Uliana Potiatynyk

*Ivan Franko National University of Lviv
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine
ulianapo@gmail.com*

The article explores the problem of face-to-face interaction between central characters of Edward Albee's drama «Who Is Afraid of Virginia Woolf» from the standpoint of linguistic politeness theory developed by Penelope Brown and Stephen Levinson. Describing positive and negative speech acts as well as strategies of managing face-threatening acts the author explains the relations at 'personal distance' and defines their status and potential.

Key words: politeness category, «social face», face-threatening acts, positive/negative politeness, direct (bald on-record) strategies, indirect strategies.

**КАТЕГОРИЯ ВЕЖЛИВОСТИ КАК СРЕДСТВО РАСКРЫТИЯ
МЕЖЛИЧНОСТНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
(на материале драмы Э. Алби «Who's afraid of Virginia Woolf?»)**

Ульяна Потятиник

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко
ул. Университетская, 1, Львов, 79000, Украина
ulianapo@gmail.com*

В статье проблема межличностной коммуникации между главными персонажами драмы Э. Алби «Кто боится Вирджинии Вульф?» раскрыта с позиций теории лингвистической вежливости, которую обосновали П. Браун и С. Левинсон. На основе описания позитивных и

негативных речевых актов, а также стратегий преодоления угроз коммуникации объяснены взаимоотношения на «персональной дистанции», определен их статус и потенциал на будущее.

Ключевые слова: категория вежливости, «социальное лицо», речевые акты-угрозы, позитивная/негативная вежливость, прямые (откровенные) стратегии, не прямые стратегии.

Стаття надійшла до редколегії 21.10.2010

Прийнята до друку 10.11.2010