

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені В. Н. КАРАЗІНА

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**БЕЛЯЄВА ОКСАНА ЮРІЇВНА**

УДК 811.111'42'38

**ДИСЕРТАЦІЯ**

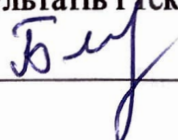
**КАТЕГОРІЯ ІНФОРМАТИВНОСТІ В СУЧАСНОМУ БРИТАНСЬКОМУ  
ПІСЕННО-ДРАМАТИЧНОМУ ДИСКУРСІ**

Спеціальність 035 — Філологія

(Галузь знань 03 — Гуманітарні науки)

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

 О. Ю. Беляєва

Науковий керівник: Самохіна Вікторія Опанасівна, доктор філологічних наук,  
професор.

Харків – 2021

*Ця інформація дисертації ідентична з  
змістом.  
Бюро дисертацій РР 64.057.010* 

## АНОТАЦІЯ

**Беляєва О. Ю. Категорія інформативності в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 — Філологія (Галузь знань 03 — Гуманітарні науки). — Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України, Харків, 2020.

Дисертаційна робота присвячена вивченню сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу у вокально-інструментальному просторі Великої Британії на матеріалі драматичних пісень, концертних виступів та відеокліпів із тридцяти двох альбомів поп-гуртів *THE RUBETTES*, *ABC*, *5IVE*, *LUCKY SOUL*, *HURTS*, *LONDON GRAMMAR* та *YEARS AND YEARS*.

У вступі обґрунтовано актуальність роботи; визначено об'єкт, предмет, мету, завдання та методи дослідження; розкрито наукову новизну, теоретичне та практичне значення отриманих результатів; сформульовано положення на захист; презентовано апробацію роботи, описано наукові публікації.

У першому розділі роботи «Інформативність у комунікативному просторі пісенно-драматичного дискурсу» в процесі вивчення категорії інформативності, доведено доцільність використання методології функціонально-комунікативної стилістики тексту; викладено науково-теоретичні засади дослідження; представлено категорійно-понятійний апарат дисертації; уперше виокремлено пісенно-драматичний дискурс за принципом підвищеної дискурсивності завдяки напруженому драматизму та поліфонічному діалогізму. Визначено базові поняття дослідження: «драматична пісня», «пісенно-драматичний текст», «пісенно-драматична ситуація», «пісенно-драматична інформема»,

«інформативний модус». Зміст термінів «категорія інформативності», «драматизм», «діалогізм» конкретизовано щодо об'єкта дослідження.

Другий розділ «Інформативність сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу» приділено аналізу функціонування категорії інформативності у пісенно-драматичному дискурсі на основі текстово-дискурсивних категорій дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності, інтертекстуальності. У цьому розділі дисертації досліджено ступінь інформативності вербального, невербального і надвербального компонентів сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу досліджуваних поп-гуртів, розглянуто взаємодію основних функцій пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу.

Третій розділ «Комунікативні елементи тексту сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу» присвячено мовній репрезентації комунікативних елементів пісенно-драматичного тексту (об'єктів і суб'єктів, умовно-реальних подій, процесів, станів та уявних фактів, сценічного простору і сценічного часу, суб'єктивної оцінки), а саме — емоційній творчій інтерпретації інформативним модусом пісенно-драматичних інформем у їх складі.

У загальних висновках роботи подано основні результати і намічено подальші перспективи цього наукового дослідження.

Результати наукового дослідження можна узагальнити у таких висновках.

У дисертації вперше виокремлено пісенно-драматичний дискурс за принципами драматизму як його видовищної презентації та поліфонічного вираження діалогізму. У межах функціонально-комунікативної парадигми пісенно-драматичний дискурс визначено як симбіоз вербальних засобів пісенно-драматичного тексту, невербальної комунікації (музика, пластика, відеосюжет) і надвербальної комунікації (сценічний образ виконавця), які проявляються у процесі створення умов актуалізації тексту драматичної пісні як вербально-інструментальної одиниці в пісенно-драматичній ситуації.

Пісенно-драматичний дискурс виокремлено за принципом підвищеної дискурсивності, обумовленої драматизмом, що полягає в емоційності переживань комунікантів, світовідчуття персонажів драматичних пісень, та поліфонічним діалогізмом як суперечливістю поглядів персонажів, співчуттям їм комунікантів. Пісенно-драматичний дискурс функціонує завдяки взаємодії пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу. Умовами створення підвищеної дискурсивності в пісенно-драматичному дискурсі визначено драматизм, діалогізм, пісенно-драматичну інформему та інформативний модус.

У дослідженні розглянуто ознаки мовної, музичної і візуальної гри пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу, відображені в інтерпретативній діяльності комунікантів. Установлено, що функціонування пісенно-драматичного дискурсу забезпечується вербальними, невербальними і надвербальними компонентами, з'ясовано ступінь їх інформативності.

Успішність функціонування пісенно-драматичного дискурсу залежить від категорії інформативності, яку визначено формою організації комунікативного простору пісенно-драматичного дискурсу, принципом розподілу інформації в ньому, здатністю комунікантів до інтерпретації. Реалізація категорії інформативності в комунікативних елементах пісенно-драматичного тексту (об'єктах та суб'єктах пісенно-драматичної ситуації, умовно-реальних подіях, процесах, станах та уявних фактах, сценічному просторі і сценічному часі, суб'єктивній оцінці) можлива завдяки спільній діяльності текстово-дискурсивних категорій дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності, інтертекстуальності. Категорія дискретності забезпечує інформативність композиційних елементів тексту драматичної пісні: куплету та приспіву. Категорія зв'язності конструює сюжет драматичної пісні, категорія завершеності дозволяє відносно закінчити сюжет для подальшого його тлумачення, категорія інтенціональності сприяє емоційному впливу інтенцій автора драматичної пісні за допомогою виконавця на слухача у процесі

реалізації категорії інформативності. Категорія інтертекстуальності здатна насичувати пісенно-драматичний дискурс несподіваною підтекстовою інформацією завдяки взаємодії прецедентного і пісенно-драматичного текстів.

Текстово-дискурсивна категорія інформативності в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі реалізується на основі взаємодії пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу. Пісенно-драматичну інформему розглянуто як виразну, актуалізовану одиницю інформативно-сміслового рівня пісенно-драматичного дискурсу, представлену різними частинами мови. Інформативний модус у дослідженні постає інтерпретативно-сміською одиницею пісенно-драматичного дискурсу, контекстуальною мисленнєвою інтерпретантою пісенно-драматичних інформем під впливом екстралінгвальних чинників у пісенно-драматичній ситуації.

У результаті наукового дослідження класифіковано основні функції пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі. Функція повідомлення пісенно-драматичної інформеми полягає в емоційному передаванні інформації, її експресивна функція забезпечується проявом у складі метонімії, уособлення, оксюморона, порівняння. Функцією інформативного модусу сприйняття інформації є інтерпретація пісенно-драматичних інформем під впливом екстралінгвальних факторів, емотивна функція діє на основі вербальних виражальних засобів спілкування комунікантів завдяки тлумаченню інформації. Сполучуваність основних функцій пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу обумовлює діалогізм і драматизм британського пісенно-драматичного дискурсу у на основі категорії інформативності.

Проаналізовано модусні смисли пісенно-драматичних інформем у комунікативних елементах пісенно-драматичного тексту (об'єктах та суб'єктах пісенно-драматичної ситуації, умовно-реальних подіях, процесах, станах та уявних фактах, сценічному просторі і сценічному часі, суб'єктивній оцінці). Під

час формування контекстуальних значень пісенно-драматичні інформеми всіх комунікативних елементів пісенно-драматичного дискурсу мають емоційну інтерпретацію слухачем драматичної пісні, значно відмінну від інтерпретації автором і виконавцем через суб'єктивне сприйняття підтекстової інформації.

Основними засобами позначення суб'єктів є займенники першої та другої особи однини, які диференціюють комунікантів пісенно-драматичного дискурсу. Об'єкти позначаються здебільшого іменниками, які належать до різних тематичних груп при описі персонажів драматичних пісень. Актуалізація інформації досягається особовими та неособовими формами дієслів, які описують умовно-реальні події, процеси й стани. Особливістю пісенно-драматичного тексту є те, що головним чином він містить уявні факти, які вводяться предикатом головного речення у складнопідрядному реченні або у приєднувальній конструкції із вказівкою на розумову діяльність, властивості пам'яті, емоції персонажів, сенсорність дій, процес говоріння. Факти уяви в пісенно-драматичному тексті зображено здебільшого як такі, що відбулися, відбувалися в минулому, або такі, що є результатом здійснювання в минулому.

Умовно-реальний сценічний простір, що описаний із використанням різних перспектив руху (лінійної, кругової, перехресної, панорамного зображення), передано за допомогою пісенно-драматичних інформем, переважно з іменниками. Умовно-реальний сценічний об'єктивним час описується шляхом уживання сюжетних і несюжетних дієслів. Циклічний сценічний час, що виражається дієсловами, іменниками та прикметниками, описуючи різноманітні явища природи та етапи життя персонажа, здатний формувати найнесподіваніші модусні смисли. Психологічний сценічний час наділений додатковими засобами вираження оцінки для передання підтекстової інформації. Ірреальний сценічний простір і час у пісенно-драматичному дискурсі більш залежні від внутрішнього світу персонажа. Астральний сценічний простір відображає безмежність світового простору, астральний час

— нескінченність протікання дії. Чарівному сценічному простору і часу властива навмисна неправдоподібність. Час і простір задзеркалля відображають паралельний світ існування персонажа в минулому, якщо межа розділяє час, і в теперішньому при розділі простору.

У сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі всі види суб'єктивної оцінки формуються емоціями автора й виконавця та контекстуально інтерпретуються емоціями слухача. Велику роль у створенні емоційності відіграють пісенно-драматична інформема, виражена різними частинами мови, та інформативний модус, який осмислює підтекстову інформацію. Аксіологічні оцінки сприяють створенню епітетів у сполученні з метонімією, уособленням й оксюмороном, входять до складу порівняння. Кількісна оцінка у складі гіпербол і літот, передбачає суб'єктивне сприйняття кількісних показників об'єкту. Приватні емоційні, естетичні, етичні, сенсорні оцінки (слухові, зорові, тактильні, смакові, одоративні) відображають відчуття та емоції персонажа. Різноманітність мовних засобів експлікації суб'єктивної оцінки є пріоритетом сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу.

Перспективи подальшого дослідження категорії інформативності вбачаємо в її детальному, всебічному аналізі в інших типах інституційного та неінституційного дискурсів, у виявленні функцій категорії інформативності в сучасних жанрах англomовного пісенно-драматичного дискурсу.

Результати дослідження можуть знайти застосування у лекційних курсах та семінарах із стилістики англійської мови (розділ «Стилiстика тексту»), лексикології (розділ «Лексична семантика»), теоретичної граматики (розділ «Прагматичний синтаксис: комунікативні інтенції»), лінгвокраїнознавства (розділ «Культура Великої Британії»). Можливо використання матеріалів дисертації в спецкурсах з інтерпретації тексту, теорії дискурсу, дискурс-аналізу; при складанні підручників, навчально-методичних посібників; також при написанні курсових, дипломних, магістерських і дисертаційних робіт.

**Ключові слова:** діалогізм, драматизм, драматична пісня, інформативний модус, категорія інформативності, підвищена дискурсивність, пісенно-драматична інформема, пісенно-драматичний дискурс, пісенно-драматичний текст, оцінка, простір і час, подія, факт уяви, функціонально-комунікативна стилістика тексту.

## ABSTRACT

**Bieliayeva O. Yu. Category of Information Value in Modern British Song and Dramatic Discourse.** — Qualification scholarly paper: a manuscript.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in Humanities by speciality 035 — Philology. — V. N. Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2020.

The dissertation deals with the study of Modern British song and dramatic discourse in the vocal and instrumental space of Great Britain. It is represented by the corpus of dramatic songs, concert performances, and video clips from thirty-two albums of the well-known British pop-groups *THE RUBETTES*, *ABC*, *5IVE*, *LUCKY SOUL*, *HURTS*, *LONDON GRAMMAR*, *YEARS AND YEARS*.

The introduction substantiates the relevance of the dissertation; defines the object, subject, methods, aim and objectives of the research; reveals scientific novelty, theoretical and practical significance of the obtained results; formulates theses for the defense; presents approbation of the work, and scientific publications.

In the first chapter of the work "Information value in Communicative Space of Song and Dramatic Discourse" in the process of studying the category of information value, the feasibility of using methodology of functional and communicative stylistics of the text is proved; scientific and theoretical basis of the research is stated; the categorical-conceptual apparatus of the dissertation is presented. For the first time, song and dramatic discourse is singled out by the principle of increased discursiveness

due to intense dramatism and polyphonic dialogism. The basic concepts of the research "song and dramatic discourse", "dramatic song", "song and dramatic text", "song and dramatic situation", "song and dramatic informeme", "informative modus" are defined. The content of the terms "category of information value", "dramatism", "dialogism" is specified in respect to the object-matter of the research.

The second chapter "Information value of Modern British Song and Dramatic Discourse" is the analysis of functioning category of information value in song and dramatic discourse. It is based on text-discursive categories of discreteness, coherence, completeness, intentionality, intertextuality. In the chapter the degree of information value of verbal, non-verbal and extra-verbal components of Modern British song and dramatic discourse of pop-genre is researched, the combination of functions of song and dramatic informeme and informative modus is considered.

The third chapter "Communicative Elements of Text of Modern British Song and Dramatic Discourse" is devoted to linguistic representation of communicative elements of song and dramatic text (objects and subjects of song and dramatic situation, conditionally real events, processes, states and facts of imagination, stage space and time, subjective estimation), namely – emotional creative interpretation by informative modus of song and dramatic informemes in their composition.

General conclusions of the work present the main results and outline prospects of the scientific research.

The results of the scientific research can be summarized in the following conclusions.

Dissertation for the first time singles out song and dramatic discourse by the principles of dramatism as its spectacular presentation and polyphonic expression of dialogism. Song and dramatic discourse within functional-communicative paradigm is defined as a symbiosis of verbal means of song and dramatic text, non-verbal (music, plastic, video plot) and extra-verbal (stage image of the singer) communication manifested in the process of creating conditions for actualization of text of dramatic

song — verbal-instrumental unit in song and dramatic situation. Song and dramatic discourse is distinguished by the principle of increased discursiveness due to dramatism that consists in emotional experiences of communicants, worldview of the personages of dramatic songs, and polyphonic dialogism as their contradictions, communicants' sympathy for them. Song and dramatic discourse functions due to the interaction of song and dramatic informeme and informative modus. Dramatism, dialogism, song and dramatic informeme and informative modus are defined in the research as the main conditions of increased discursiveness creation.

Features of language, music and visual play of song and dramatic informeme and informative modus reflected in interpretative activity of communicants are considered. It is established that functioning song and dramatic discourse is provided by verbal, non-verbal, extra-verbal components, their informativeness is found out.

Success of functioning song and dramatic discourse depends on the category of information value defined as a form of organization of communicative space of song and dramatic discourse, principle of information distribution in it, the ability of communicants to interpretation. The realization of the category of information value in communicative elements of song and dramatic text (objects and subjects, conditionally real events, processes, states and facts of imagination, stage space and stage time, subjective estimation) is possible due to the common activity of text-discursive categories of discreteness, coherence, completeness, intentionality, intertextuality. The category of discreteness provides informativeness of compositional elements of song and dramatic text: verse and chorus. The category of coherence constructs the plot of dramatic song, the category of completeness finishes it for further interpretation, and the category of intentionality contributes to emotional impact of intentions of the author on the listener with the help of the performer in the process of realization of the category of informative value. The category of intertextuality saturates song and dramatic discourse with unexpected implicit information due to the interaction of precedent and song and dramatic texts.

The category of information value in Modern British song and dramatic discourse is realized on the basis of the close interaction of song and dramatic informeme and informative modus. Song and dramatic informeme is considered as an expressive, actualized unit of the informative-semantic level of song and dramatic discourse, represented by different parts of speech. Informative modus in the scientific research is defined as an interpretive-semantic unit of song and dramatic discourse, contextual, mental interpretative unit of song and dramatic informemes under the influence of extra-lingual factors in song and dramatic situation.

As a result of the scientific research the main functions of song and dramatic informeme and informative modus in Modern British song and dramatic discourse are classified. Song and dramatic informeme's function of message consists in emotional transmission of information, its expressive function is provided by manifestation as a part of personification, metonymy, oxymoron, simile. Function of informative modus of perceiving information means emotional interpretation of song and dramatic informemes under the influence of extra-lingual factors, emotional function acts on the basis of verbal expressive means of communication in song and dramatic discourse through interpretation of information. The combination of functions of song and dramatic informeme and informative modus determines dialogism and dramatism in the process of realization of the category of information value.

Contextual meanings of song and dramatic informemes in communicative elements of song and dramatic text are analyzed (objects and subjects of song and dramatic situation, conditionally real events, processes, states and facts of imagination, stage space and stage time, and subjective estimation).

During the formation of contextual meanings, song and dramatic informemes of all communicative elements of song and dramatic discourse have emotional interpretation by the listener of dramatic song, significantly different from the author's interpretation because of their subjective perception of implicit information.

The main means of denoting subjects are pronouns of the first and second

person singular, which differentiate the communicants of song and dramatic discourse. Objects are mostly denoted by nouns belonging to different thematic groups when describing personages of dramatic songs. Actualization of information is achieved by finite and non-finite forms of verbs that describe conditionally real events, processes and states. The peculiarity of song and dramatic text is that it mainly contains imaginary facts, which are introduced by predicate of the main sentence in a compound sentence, or in the connective construction with indication to mental activity, memory properties, personages' emotions, perception actions, speech process. Facts of imagination in song and dramatic text are mostly depicted as those that happened, were happening in the past, or are the result of action in the past.

Conditionally real stage space described by using different perspectives of movement (linear, circular, cross, panoramic image) is conveyed with the help of song and dramatic informemes, mostly with nouns. Conditionally real stage time is described by using plot and non-plot verbs. Cyclic stage time expressed by verbs, nouns and adjectives, when describing various phenomena of nature and stages of personage's life, is able to form the most unexpected contextual meanings. Psychological stage time is endowed with additional means of expression of estimation for transferring implicit information. Surreal stage space and time in song and dramatic text are more dependent on the inner world of the personage. Astral stage space reflects the infinity of world space, astral stage time — the infinity of action. Magical stage space and time are characterized by deliberate improbability. Stage time and space of the mirror reflect parallel world of the personage's existence in the past if the boundary divides time, and in the present when space is divided.

In Modern British song and dramatic discourse, all kinds of subjective estimation are formed by the author and performer's emotions and contextually interpreted by the listener's emotions. Song and dramatic informeme, expressed by different parts of speech, and informative modus that comprehends implicit information, play an important role in creating a high level of emotionality.

Axiological estimations contribute to the creation of epithets in the combination with personification, metonymy and oxymoron. They are part of simile. Quantitative estimation as part of hyperboles and litotes assumes subjective perception of quantitative indicators of object. Private emotional, aesthetic, ethical, perception estimations (auditory, visual, tactile, taste, odour) reflect the personage's feelings and emotions in dramatic songs. The variety of linguistic means of explicating subjective estimation is a priority of Modern British song and dramatic discourse.

Prospects for further researching the category of informative value provide its detailed analysis in other types of institutional and non-institutional discourses, the identification of the main functions of the category of informative value in modern genres of English-speaking song and dramatic discourse.

The results of the scientific research can find application in lectures and seminars on English Stylistics (Section "Stylistics of the Text"), Lexicology (Section "Lexical Semantics"), Theoretical Grammar (Section "Pragmatic Syntax: Communicative Intentions"), Culture-oriented Linguistics (Section "Culture of Great Britain"). Dissertation materials can be also used in special courses on text interpretation, discourse theory, discourse analysis; when compiling textbooks and manuals; when writing term, diploma, master's papers, and dissertation papers.

**Key words:** category of information value, dialogism, dramatic song, dramatism, estimation, event, fact of imagination, functional-communicative stylistics of text, increased discursiveness, informative modus, song and dramatic discourse, song and dramatic informeme, song and dramatic text, space and time.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:  
публікації у фахових виданнях України:*

1. Беляєва О. Ю. Експлікація категорії інформативності в об'єктах пісенно-драматичного дискурсу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Methodика викладання іноземних мов»*. 2017. Вип. 85. С. 116–121.

URL: <https://periodicals.karazin.ua/foreignphilology/issue/view/652/772>

2. **Беляєва О. Ю.**, Самохіна В. О. Інтерпретативне вираження категорії інформативності у британському пісенно-драматичному дискурсі. *Філологічні трактати*. 2017. Вип. 9, № 3. С. 7–13.

URL: <https://tractatus.sumdu.edu.ua/index.php/journal/article/view/185/159>

*(Особистий внесок здобувачки: досліджено способи вираження категорії інформативності в тексті драматичних пісень сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу).*

3. Самохіна В. О., **Беляєва О. Ю.** Інформема як засіб вираження підтекстової інформації в категорії простору пісенно-драматичного дискурсу. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2018. №1. С. 24–28. URL:

[https://web.znu.edu.ua/cms/index.php?action=category/browse&site\\_id=5&lang=ukr&category\\_id=1331&path=ves-arkhiv/2018/1330/filologichni-nauki-----1--2018-r-&category\\_code=filologichni-nauki-----1--2018-r-](https://web.znu.edu.ua/cms/index.php?action=category/browse&site_id=5&lang=ukr&category_id=1331&path=ves-arkhiv/2018/1330/filologichni-nauki-----1--2018-r-&category_code=filologichni-nauki-----1--2018-r-)

*(Особистий внесок здобувачки: вивчення мовних засобів вираження сценічного простору британського пісенно-драматичного дискурсу на основі категорії інформативності).*

***Публікація у виданні іншої держави, яка входить до Організації  
економічного співробітництва та розвитку й Європейського Союзу  
(Республіка Польща):***

4. Самохіна В. О., **Беляєва О. Ю.** Інтерпретація імпліцитної інформації категорії часу в пісенно-драматичному дискурсі // *Development of Philological Sciences in Countries of the European Union taking into account the challenges of XXI century : collective monograph.* Lublin, 2018. P. 321–338. (*Особистий внесок здобувачки: опис пісенно-драматичних інформем інформативного компоненту сценічного часу в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі з точки зору інтерпретативної діяльності інформативного модусу*).

***Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

5. Беляєва О. Ю. Англомовний комічний пісенний дискурс // *Сучасна англістика і романістика: перший рубіж нового тисячоліття : матеріали V Міжнародного наукового форуму, 18 вересня 2013 р., Харків, 2013.* С. 187–189.

6. Беляєва О. Ю. Сучасний пісенний дискурс Великої Британії // *Германістика у ХХІ столітті: когнітивна, соціо- та прагмалінгвістика : матеріали III Всеукраїнської наукової конференції германістів з міжнародною участю, 5 квітня 2014 р., Харків, 2014.* С. 118–120.

7. Беляєва О. Ю. Драматическая песня как жанр песенно-драматического дискурса // *Сучасна англістика: до 85-річчя кафедри англійської філології : матеріали VI Міжнародного наукового форуму, 23 вересня 2015 р., Харків, 2015.* С. 14–16.

8. Беляєва О. Ю. Драматизм — основная черта песенно-драматического дискурса // *Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016-й — рік англійської мови : XV Наукова конференція з міжнародною участю, 5 лютого 2016 р. : тези доп. Харків, 2016.* С. 14–15.

9. Беляєва О. Ю. Виды информации в песенно-драматическом тексте *Road*

современной британской поп-группы *Hurts* // Гуманитарная образовательная среда технического вуза : материалы Международной научно-методической конференции, 11–13 мая 2016 г., Санкт-Петербург, 2016. С. 285–287.

10. Беляєва О. Ю. Інформативність сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу // Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал : матеріали VII Міжнародного наукового форуму, 23 листопада 2016 р., Харків, 2016. С. 22–24.

11. Беляєва О. Ю. Функції вербальних і невербальних засобів спілкування в пісенно-драматичному дискурсі // Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноземних мов на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ : матеріали IX Міжнародної науково-методичної конференції, 28 квітня 2017 р., Харків, 2017. С. 24–25.

12. Беляєва О. Ю. Типи ситуацій комунікації в пісенно-драматичному дискурсі // Актуальні наукові дослідження в сучасному світі : збірник наукових праць XXXII Міжнародної наукової конференції, 26–27 грудня 2017 г., Переяслав-Хмельницький. Вип. 12(32). Ч. 2. Переяслав-Хмельницький, 2017. С. 121–124.

13. Беляєва О. Ю. Точки відліку художнього часу в пісенно-драматичному дискурсі // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали XVII наукової конференції з міжнародною участю, 2 лютого 2018 р., Харків, 2018. С. 20–21.

14. Беляєва О. Ю. Єдність категорій простору та часу в пісенно-драматичному дискурсі // Лінгвосоціокультурні аспекти комунікації : збірник наукових праць Всеукраїнської науково-практичної конференції національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна», 15 березня 2018 р., Острог. Вип. 11. Острог, 2018. С. 13–17.

15. Беляєва О. Ю. Імпліцитне вираження емоційної оцінки у британському пісенно-драматичному дискурсі // Сучасна германістика: наукові дискусії :

матеріали VIII Міжнародного наукового форуму, 23 жовтня 2018 р., Харків, 2018. С. 20–23.

16. Беляєва О. Ю. Інформативний модус як спосіб інтерпретації пісенно-драматичної інформеми // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали XVIII наукової конференції з міжнародною участю, 1 лютого 2019 р., Харків, 2019. С. 21–23.

17. Беляєва О. Ю. Ірраціональна оцінна діяльність комунікантів пісенно-драматичного дискурсу // Іноземна мова у полікультурному просторі: досвід та перспективи : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції, 10 квітня 2019 р., Кам'янець-Подільський, 2019. С. 12–16.

18. Беляєва О. Ю. Креолізованість пісенно-драматичного дискурсу // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (Міжкультурний діалог) : матеріали V Міжнародної наукової конференції, 12–13 квітня 2019 р., Харків, 2019. С. 17–18.

19. Беляєва О. Ю. Актуалізація подій, процесів і станів в пісенно-драматичному дискурсі // Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноземних мов на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ : матеріали XI Міжнародної науково-методичної конференції, 18 квітня 2019 р., Харків, 2019. С. 23–25.

20. Samokhina V. O., **Bieliayeva O. Yu.** Communicative Properties of Song and Dramatic Informeme // Topical Issues of the Development of Modern Science : IV International Scientific and Practical Conference, 11–13 December 2019, Bulgaria, Sofia, 2019. P. 650–659. (*Особистий внесок здобувачки: аналіз пісенно-драматичних інформем у тексті драматичних пісень сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу з точки зору реалізації їх функцій*).

21. Беляєва О. Ю. Пісенно-драматичні інформеми — оцінні мовні засоби підвищення драматизму // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація :

матеріали XIX Наукової конференції з міжнародною участю, 7 лютого 2020 р., Харків, 2020. С. 14–16.

22. Bieliayeva O. Yu. Orientation Sociale du Discours Chanson et Dramatique // Artistic Phenomena in History and Modernity ("Memory and Identity") : VI International Scientific Conference, 3–4 April 2020. : abstr. Kharkiv, 2020. P. 14–15.

***Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:***

23. Беляева О. Ю. Британский песенно-драматический дискурс как музыкально-коммуникативное событие. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. Вип. 78, № 1124. С. 116–120.

24. Беляева О. Ю. Индивидуализация персонажа в тексте песен современного британского песенно-драматического дискурса. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2016. Вип. 83. С. 143–148.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....                                                                                                  | 22 |
| ВСТУП.....                                                                                                                      | 23 |
| РОЗДІЛ 1 ІНФОРМАТИВНІСТЬ У КОМУНІКАТИВНОМУ<br>ПРОСТОРИ ПІСЕННО-ДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ.....                                       | 34 |
| 1.1 Поняття категорії інформативності у дискурсі та тексті.....                                                                 | 34 |
| 1.1.1 Поняття дискурсу і тексту.....                                                                                            | 34 |
| 1.1.2 Категорія інформативності.....                                                                                            | 37 |
| 1.1.3 Категорія інформативності у складі<br>текстово-дискурсивних категорій.....                                                | 42 |
| 1.2 Пісенно-драматичний дискурс: сутнісні ознаки.....                                                                           | 44 |
| 1.2.1 Феномен пісенного дискурсу.....                                                                                           | 44 |
| 1.2.2 Драматизм і діалогізм у пісенно-драматичному дискурсі                                                                     | 49 |
| 1.2.3 Пісенно-драматична інформема як когнітивна діяльність<br>у свідомості мовця .....                                         | 59 |
| 1.2.4 Інформативний модус у пісенно-драматичному дискурсі                                                                       | 63 |
| 1.2.5 Умови створення підвищеної дискурсивності.....                                                                            | 66 |
| 1.3 Методологія вивчення категорії інформативності<br>пісенно-драматичного дискурсу.....                                        | 69 |
| 1.3.1 Підходи, методи та етапи аналізу.....                                                                                     | 69 |
| 1.3.2 Науково-теоретичне підґрунтя дослідження.....                                                                             | 72 |
| 1.4 Засади дослідження пісенно-драматичного тексту.....                                                                         | 76 |
| 1.4.1 Принципи аналізу комунікативної організації тексту у<br>сучасній лінгвістиці.....                                         | 76 |
| 1.4.2 Класифікація комунікативних елементів<br>пісенно-драматичного тексту.....                                                 | 79 |
| Висновки до розділу 1.....                                                                                                      | 84 |
| РОЗДІЛ 2 ІНФОРМАТИВНІСТЬ СУЧАСНОГО БРИТАНСЬКОГО<br>ПІСЕННО-ДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ.....                                           | 87 |
| 2.1 Роль базових текстово-дискурсивних категорій у реалізації<br>категорії інформативності в пісенно-драматичному дискурсі..... | 87 |
| 2.1.1 Категорія дискретності.....                                                                                               | 87 |
| 2.1.2 Категорія зв'язності.....                                                                                                 | 89 |

|                                                                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.1.3 Категорія завершеності.....                                                                              | 92         |
| 2.1.4 Категорія інтенціональності.....                                                                         | 94         |
| 2.1.5 Категорія інтертекстуальності.....                                                                       | 95         |
| 2.1.6 Категорія інформативності.....                                                                           | 99         |
| 2.2 Ступінь інформативності базових компонентів сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу.....      | 102        |
| 2.2.1 Інформативність пісенно-драматичного тексту як вербального компоненту пісенно-драматичного дискурсу..... | 102        |
| 2.2.2 Підвищення інформативності пісенно-драматичного тексту екстралінгвальними засобами спілкування.....      | 108        |
| 2.2.2.1 Невербальні засоби комунікації.....                                                                    | 108        |
| 2.2.2.2 Надвербальні засоби комунікації.....                                                                   | 117        |
| 2.3 Функції пісенно-драматичної інформи й інформативного модусу.....                                           | 119        |
| Висновки до розділу 2.....                                                                                     | 124        |
| <b>РОЗДІЛ 3 КОМУНІКАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ ТЕКСТУ СУЧАСНОГО БРИТАНСЬКОГО ПІСЕННО-ДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ.....</b>        | <b>127</b> |
| 3.1 Суб'єкти пісенно-драматичної ситуації.....                                                                 | 127        |
| 3.2 Об'єкти пісенно-драматичної ситуації.....                                                                  | 131        |
| 3.3 Фактуальна інформація в тексті британського пісенно-драматичного дискурсу.....                             | 138        |
| 3.3.1 Актуалізація умовно-реальних подій, процесів, станів....                                                 | 138        |
| 3.3.2 Факти уяви.....                                                                                          | 141        |
| 3.4 Сценічний простір у тексті британського пісенно-драматичного дискурсу.....                                 | 143        |
| 3.4.1 Умовно-реальний сценічний простір.....                                                                   | 143        |
| 3.4.2 Ірреальний сценічний простір.....                                                                        | 148        |
| 3.5 Сценічний час у тексті британського пісенно-драматичного дискурсу.....                                     | 150        |
| 3.5.1 Умовно-реальний сценічний час.....                                                                       | 150        |
| 3.5.2 Ірреальний сценічний час.....                                                                            | 157        |
| 3.6 Види суб'єктивної оцінки у тексті пісенно-драматичного дискурсу.....                                       | 159        |

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.6.1 Аксіологічна оцінка.....                                                            | 160 |
| 3.6.2 Кількісна оцінка.....                                                               | 162 |
| 3.6.3 Приватна оцінка.....                                                                | 165 |
| Висновки до розділу 3.....                                                                | 174 |
| ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....                                                                    | 177 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....                                                           | 182 |
| СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....                                                         | 214 |
| СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....                                                      | 216 |
| Додаток А СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ<br>ДИСЕРТАЦІЇ.....                        | 243 |
| ДОДАТОК Б Творчо-біографічний опис сучасних британських<br>поп-гуртів.....                | 248 |
| ДОДАТОК В Класифікація приватних суб'єктивних оцінок у текстах<br>драматичних пісень..... | 249 |
| ДОДАТОК Г Скриншоти відеокліпів.....                                                      | 250 |

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

|            |   |                              |
|------------|---|------------------------------|
| <b>ІМ</b>  | — | інформативний модус          |
| <b>ПДД</b> | — | пісенно-драматичний дискурс  |
| <b>ПДІ</b> | — | пісенно-драматична інформема |
| <b>ПДТ</b> | — | пісенно-драматичний текст    |

## ВСТУП

У сучасному комунікативному просторі глобальна інформативність охоплює всі культурні явища суспільства, найбільш вагомим з яких є пісня. Едгар Харбург, всесвітньо відомий американський драматург і поет-пісняр, ще минулого тисячоліття сказав: "Words make you think a thought. Music makes you feel a feeling. A song makes you feel a thought" [292]. Слова пісні спонукають до роздуму, музика – до глибокого почуття. Пісня має великий інформаційний потенціал. Дисертація присвячена вивченню категорії інформативності у британському пісенно-драматичному дискурсі, який вирізняється надзвичайною виразністю вербальних, музичних, пластичних, візуальних засобів спілкування. Категорія інформативності досліджується лінгвістами у лінгвокогнітивному (Рябова О. С. [178]), та дискурсивному (Нечепоренко Н. М. [145]) аспектах.

Дисертаційна робота спирається на фундаментальні розвідки у руслі когнітивно-дискурсивних досліджень (Безугла Л. Р. [17], Белехова Л. І. [18], Бехта І. А. [40], Бондаренко Є. В. [46], Жаботинська С. А. [80], Кобякова І. К. [95], Мартинюк А. П. [126], Морозова О. І. [134], Приходько А. М. [167], Солощук Л. В. [208], Фролова І. Є., Омецинська О. В. [230], Хазагеров Г. Г. [231], Чрділелі Т. В. [244], Шевченко І. С. [250], Шляхов В. І. [253]), які спрямовані на пояснення характеру взаємодії між мовою і мисленням. Інтерпретація інформації полягає у взаємодії комунікантів за допомогою вербальних і невербальних засобів спілкування (Білюк І. Л. [43], Солощук Л. В. [208]). Серед невербальних засобів комунікації дослідники виділяють музику, вказуючи на її тісний взаємозв'язок із мовою та мовленням (Браун С. [272], Лердал Ф. [308], Перец І. [322], Томпсон-Шилл С. [338], Черемісін О. М. [240], Чернишов О. В. [242]). Мову і музику сприймають як універсалії людини (Патель А. [319, 320]). Функціонально-комунікативний напрям сучасної лінгвістики (Болотнова Н. С. [345], Кожина М. М. [97],

Самохіна В. О. [184, 185, 186]) передбачає аналіз тексту і дискурсу, концентруючи увагу на людській суб'єктивності, пов'язаній із роботою свідомості, яка орієнтована на досягнення й інтерпретацію змісту [184].

У лінгвістичній літературі багато наукових праць присвячено типам дискурсу: гумористичного (Самохіна В. О. [189]); художнього (Куліш В. С. [114], Фролова І. Є., Омецинська О. В. [230]); публіцистичного (Мартинюк А. П. [126], Мосейчук О. М. [135]); суспільно-політичного (Мізецька В. Я. [129]); наукового (Маслова Т. Б. [127]); педагогічного (Сорокіна Ю. В. [210]); дипломатичного (Кащишин Н. Є. [92]); мас-медійного (Лютянська Н. І. [122]); рекламного (Македонова О. Д. [124]); інтернет-дискурсу (Набок А. І. [141]). В аспекті креолізованості інформаційно-комунікативного простору (Алімурадов О. А. [1], Анісімова Є. Є. [4], Кузнецова О. В. [307]), як феномен сучасної комунікації виділяють пісенний дискурс (Плотницький Ю. Є. [160], Шевченко О. В. [251]).

Категорія інформативності розглядається науковцями з точки зору мовного (Єщенко Т. А. [79]), прагмалінгвістичного (Рибакова Л. В. [176]) вираження; аналізу її експресивного потенціалу (Рябова О. С. [177]); належності до інформаційних понять: інформації (Гальперін І. Р. [61], Кухаренко В. А. [115], Хрушкова О. М. [236], Швець Г. Д. [248]), інформаційної насиченості та інформативності (Валгіна Н. С. [54], Величко М. О. [56]), інформеми (Болотнова Н. С. [345, 346], Морковкін В. В. [133]). Категорія інформативності пов'язана з поняттями суб'єктивної модальності (Верліх Е. [340], Колосова Т. О. [99], Мюррей Дж. [313], Савельєва Н. О. [181]) та оцінки (Вольф О. М. [58], Калита А. А. [88], Крищук В. Л. [111], Приходько Г. І. [170], Самохіна В. О. [186], Туранська В. Л. [220], Чекулай І. В. [239], Швачко С. О. [247]). Дослідження категорії інформативності значно поглиблює уявлення про діалогізм Бахтіна М. М. [13, 14, 15] та його послідовників (Амвросова С. В. [2], Дуффа Х. [279], Робінсон А. [328], Самохіна В. О. [187],

Селіванова О. О. [196, 197], Холквіст М. [299]). Теорія діалогізму Бахтіна М. М. тісно пов'язана з поліфонією, яку визначають як багатоголосся (Афанасьєва О. М. [8], Херманс Г. [295, 296]). Уваги лінгвістів заслуговує поняття «самість» (Баторі А. [12], Сальгадо Дж. [329], Скіннер Д. [334]), що проявляється в емоційних внутрішніх діалогізованих монологів мовця.

**Обґрунтування вибору теми дослідження** обумовлено застосуванням методології функціонально-комунікативної стилістики тексту до аналізу сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу і пов'язаних із ним основних понять: драматичної пісні, пісенно-драматичного тексту, пісенно-драматичної ситуації, пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу. Своєчасним є розгляд лінгвальних та екстралінгвальних факторів як прояву мовленнєвої сценічної поведінки комунікантів пісенно-драматичного дискурсу під час емоційної інтерпретації підтекстової інформації у процесі реалізації категорії інформативності.

**Об'єктом дослідження** є сучасний британський пісенно-драматичний дискурс, **предметом дослідження** визначено виражальні вербальні, невербальні та надвербальні засоби реалізації провідної текстово-дискурсивної категорії інформативності у поп-жанрі пісенно-драматичного дискурсу.

**Мета** роботи передбачає аналіз специфіки реалізації категорії інформативності в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі; способів інтерпретації модусної інформації в пісенно-драматичних інформемах, які складають комунікативні елементи пісенно-драматичного тексту.

Досягнення мети потребує вирішення таких **завдань дослідження**: 1) обґрунтувати теоретико-методологічні засади вивчення категорії інформативності в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі; 2) встановити базові параметри пісенно-драматичного дискурсу; 3) визначити інформативність вербальних, невербальних і надвербальних компонентів пісенно-драматичного дискурсу; 4) у взаємозв'язку з текстово-дискурсивними

категоріями дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності, інтертекстуальності дослідити функціонування категорії інформативності; 5) класифікувати функції пісенно-драматичної інформеми й інформативного модусу; 6) розглянути комунікативні елементи пісенно-драматичного тексту (об'єкти і суб'єкти, умовно-реальні події, процеси, стани і факти уяви, сценічний час та простір, суб'єктивну оціну); 7) проаналізувати смисли пісенно-драматичних інформем у пісенно-драматичному дискурсі.

Завдання дисертації передбачають використання низки взаємопов'язаних **методів дослідження**: загальнонаукових методів аналізу і синтезу (визначення ступеня вивчення об'єкта і предмета, актуальності дослідження; формулювання висновків); гіпотетико-дедуктивного методу (формулювання положень та виклад основних результатів дослідження); суцільної вибірки (формування корпусу фактичного матеріалу); лінгвістичних методів дискурс-аналізу (розгляд функціонування текстово-дискурсивних категорій пісенно-драматичного дискурсу з огляду на категоріальні ознаки); контекстуально-інтерпретативного методу (аналіз способів емоційної інтерпретації комунікантами пісенно-драматичних інформем у вигляді модусних смислів); інтертекстуального методу (осмислення пісенно-драматичного тексту на підґрунті включення в його склад прецедентних феноменів).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що у роботі вперше виокремлено пісенно-драматичний дискурс за принципами драматизму, діалогізму, процесуальності. Особливим проявом діалогізму визначено самість як розкриття емоційного стану персонажа під час його внутрішнього діалогу. Обґрунтовано поняття «драматична пісня», «пісенно-драматичний текст», «пісенно-драматична ситуація». Виявлено функції пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу, розглянуто ознаки їх мовної, музичної і візуальної гри. Установлено, що функціонування пісенно-драматичного дискурсу забезпечується вербальними, невербальними і надвербальними компонентами,

з'ясовано їх інформативність. Доведено, що провідною категорією пісенно-драматичного дискурсу є категорія інформативності, яка забезпечує високу інформативність усіх його комунікативних елементів. Категорія інформативності тісно пов'язана з категоріями дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності та категорією інтертекстуальності.

**Особистим внеском здобувачки** є дослідження реалізації категорії інформативності в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі поп-гуртів *THE RUBETTES*, *ABC*, *5IVE*, *LUCKY SOUL*, *HURTS*, *LONDON GRAMMAR*, *YEARS AND YEARS* з огляду на категорії дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності, інтертекстуальності; визначення ступеня інформативності пісенно-драматичного тексту, невербальних та надвербальних засобів комунікації як його базових компонентів пісенно-драматичного дискурсу; вивчення основних функцій пісенно-драматичної інформи (повідомлення інформації, експресивна функція) та інформативного модусу (сприйняття інформації, емотивна функція) з урахуванням цілей спілкування комунікантів; аналіз модусних смислів пісенно-драматичних інформем у комунікативних елементах пісенно-драматичного тексту: об'єктах і суб'єктах пісенно-драматичної ситуації, умовно-реальних подіях (процесах, станах) і фактах уяви, сценічному часі та сценічному просторі, суб'єктивній оцінці.

Положення, що виносяться на захист, відбивають наукову новизну отриманих результатів дослідження та особистий внесок здобувачки:

1. Пісенно-драматичний дискурс є соціально спрямованою інтегрованою вербалізованою вокально-інструментальною подією сучасного мистецтва, що відзначається високою інформативністю, функціональністю, комунікативністю. Принцип його виокремлення – підвищена дискурсивність, тобто сценічний прояв драматизму і поліфонічного діалогізму як механізмів інтерпретації інформації. Спілкування комунікантів відбувається завдяки суперечливій взаємодії пісенно-драматичної інформи й інформативному модусу.

2. Текстово-дискурсивна категорія інформативності як провідна категорія пісенно-драматичного дискурсу є умовою його функціонування, способом організації інформативного простору, забезпечення емоційної контекстуальної інтерпретації інформації, дискурсивної діяльності комунікантів, підґрунтям інформативного взаємообміну, емоційного спілкування між ними. Категорія інформативності – механізм підвищення інформативності тексту драматичних пісень під впливом екстралінгвальних чинників. Вона доповнюється іншими текстово-дискурсивними категоріями: категорія дискретності підвищує інформативність композиційних елементів пісенно-драматичного тексту; категорія зв'язності сприяє його з'єднанню; категорія завершеності оформлює смисл; категорія інтенціональності гарантує тлумачення інтенцій автора драматичної пісні у процесі реалізації категорії інформативності; категорія інтертекстуальності значно підвищує інформативність пісенно-драматичного дискурсу шляхом залучення прецедентних текстів до процесу смислотворення.

3. Інформативно-смісловий рівень пісенно-драматичного дискурсу ґрунтується на пісенно-драматичних інформемах – експресивних мовних одиницях з урахуванням екстралінгвальних чинників. Інформативний модус є проявом суб'єктивної інтерпретації інформації у наслідку оцінної діяльності комунікантів на основі їх дискурсивної поведінки. Інтерпретативна складова інформативного модусу являє собою продукування смислів пісенно-драматичних інформем, узагальнених в емоційно забарвлених оцінках слухача драматичної пісні, що породжує підвищену дискурсивність.

4. Основною функцією пісенно-драматичної інформи є функція повідомлення інформації, яка запезпечена стилістичними прийомами метонімії, уособлення, оксюморона, порівняння. Суть інформативного модусу її сприйняття полягає в інтерпретуванні комунікантами мовних виражальних засобів комунікації. Фатична функція, спільна для пісенно-драматичної інформи та інформативного модусу, активізує спілкування комунікантів.

5. Автор в особі виконавця драматичної пісні і слухач як головні суб'єкти пісенно-драматичної ситуації представлені займенниками першої та другої особи. Об'єкти виражені пісенно-драматичними інформемами переважно у формі іменників. Із позиції персонажів, зображених третьою особою однини та множини, умовно-реальні події, процеси і стани стають фактами уяви.

6. Зміст пісенно-драматичного тексту формують сценічний простір і сценічний час. Пісенно-драматичні інформеми умовно-реального простору зображують рух об'єктів. Умовно-реальний циклічний час відбиває природні явища та етапи життя персонажа драматичної пісні. Ірреальні простір і час (астральний, чарівний, задзеркалля) насичують пісенно драматичний дискурс неправдоподібною інформацією, яку інтерпретує інформативний модус.

7. Суб'єктивна оцінка включає аксіологічну оцінку у складі епітетів із уособленням, метонімією, оксюмороном, порівнянням; кількісну оцінку на основі гіпербол і літот; приватну емоційну (вираження пісенно-драматичними інформемами позитивних та негативних емоцій персонажа), естетичну (представлену опозицією *beautiful – ugly*), етичну (основану на заповідях, нормах моралі суспільства), сенсорну (слухову, зорову, тактильну, смакову, одоративну) оцінки. Оцінна діяльність комунікантів оформлює драматизм і діалогізм з огляду на смислову різницю інтерпретації інформації, що створює умови функціонування сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу.

**Зв'язок роботи з науковими темами.** Завдання дисертації відповідають профілю наукових досліджень, що проводяться на факультеті іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна в рамках теми «Когнітивно-дискурсивні дослідження мови та перекладу» (номер державної реєстрації 0114U004320), 2014 р. та наукової теми кафедри англійської філології «Лінгвокогнітивні, функціонально-комунікативні та соціолінгвістичні аспекти дослідження англomовного дискурсу», затвердженої вченою радою факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна,

від 27 лютого 2019 р. протокол № 3 (здобувач — виконавець).

**Матеріалом** дослідження послужили тексти 2074 драматичних пісень із аудіозаписами загальною тривалістю звучання 7532 хвилини; 78 відеокліпів (тривалістю перегляду 255 хвилин); 104 концертних виступи – 376 хвилин (із 32 альбомів сучасних британських поп-гуртів *THE RUBETTES*, *ABC*, *5IVE*, *LUCKY SOUL*, *HURTS*, *LONDON GRAMMAR*, *YEARS AND YEARS*) у період їхньої творчої діяльності з 1974 р. по 2020 р.; коментарі музичних критиків на сайтах (Allmusic. The Rubettes; ABC: Awards; 5ive Sean Conlon; Lucky Soul på MySpace; BBC Sound of 2010: Hurts; Introducing London Grammar; YEARS & YEARS. *Official Charts Company*); інтерв'ю з виконавцями драматичних пісень досліджуваних поп-гуртів, відгуки слухачів на веб-сайті *YouTube*.

**Теоретико-методологічна база** дослідження категорії інформативності в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі охоплює праці, присвячені проблемам когнітивно-дискурсивного аналізу (Безугла Л. Р. [17], Белєхова Л. І. [18], Бехта І. А. [40], Бондаренко Є. В. [46], Борисов О. О. [48], Жаботинська С. А. [80], Кобякова І. К. [95], Мартинюк А. П. [126], Морозова О. І. [134], Нагибіна І. Г. [142], Приходько А. М. [167, 168], Солощук Л. В. [208], Фролова І. Є., Омецинська О. В. [230], Чрділелі Т. В. [244], Шевченко І. С. [250]); функціонально-комунікативної стилістики тексту (Самохіна В. О. [185, 186]); комунікативної лінгвістики (Бацевич Ф. С. [16], Денисенко С. Н. [73], Левицький А. Е. [117]); теорії дискурсу (Бльоммерт Я. [267], Вьюркова К. В. [60], Лінк Дж. [310], Міллз С. [312], Піхтовнікова Л. С. [158], Поттер Дж. [325]); співвідношенню понять дискурсу і тексту (Богранд Р. А. [262], Гарнхем А. [287], Одинцова І. В. [148], Самохіна В. О. [184], Ферклоф Н. [282], Чернявська В. Є. [243], Чилтон П. [274]); аналізу підходів до інтерпретації тексту і дискурсу (Бехта Т. О. [41], Золян С. Т. [84], Кубрякова О. С. [112], Кухаренко В. А. [115]). Дисертація базується на наукових працях, що виділяють текстово-дискурсивні категорії:

дискретності (Селіванова О. О. [195], Сидоренко Т. М. [201]), зв'язності (Валгіна Н. С. [54], Кочан І. М. [106], Кухаренко В. А. [115], Сидоренко Т. М. [201]), завершеності (Гальперін І. Р. [61], Кочан І. М. [106]), інтенціональності (Селіванова О. О. [195]) та інтертекстуальності (Арнольд І. В. [5], Васильєв О. Д. [55], Самохіна В. О. [190], Селіванова О. О. [195]).

**Теоретичне значення** дисертації полягає у поглибленому вивченні категорії інформативності в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі. Дослідження робить внесок у розвиток теорії діалогізму Бахтіна М. М.; розширює межі функціонально-комунікативної стилістики тексту (з'ясування функцій виражальних засобів спілкування), дискурсології (виокремлення пісенно-драматичного дискурсу), лінгвістики тексту (виявлення глибинних смислів пісенно-драматичного тексту), інтертекстуальності (розгляд прецедентних феноменів, що зумовлюють підвищену дискурсивність).

**Практичне значення отриманих результатів** визначається можливістю використання результатів дослідження у лекційних курсах із стилістики англійської мови (розділ «Стилiстика тексту»); лексикології англійської мови (розділ «Лексична семантика»); теоретичної граматики англійської мови (розділ «Прагматичний синтаксис: комунікативні інтенції»); лінгвокраїнознавства (розділ «Культура Великої Британії»). Матеріали також можуть бути використані в спецкурсах з інтерпретації тексту, теорії дискурсу, дискурс-аналізу; при складанні підручників, навчальних посібників; написанні дисертацій і магістерських, дипломних і курсових робіт.

**Апробація матеріалів дисертації.** Основні теоретичні положення і висновки дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри англійської філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (2015–2020 рр.); на *Міжнародних наукових форумах* (V Міжнародний науковий форум «Сучасна англiстика і романістика: перший рубіж нового тисячоліття» (Харків, 2013 р.); VI Міжнародний науковий форум

«Сучасна англїстика: до 85-річчя кафедри англійської філології» (Харків, 2015 р.); VII Міжнародний науковий форум «Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал» (Харків, 2016 р.); VIII Міжнародний науковий форум «Сучасна германїстика: наукові дискусії» (Харків, 2018 р.); *Всеукраїнських науково-практичних конференціях* (Всеукраїнська науково-практична конференція «Лінгвосоціокультурні аспекти комунікації» (Острог, 2018 р.); I Всеукраїнська науково-практична конференція «Іноземна мова у полікультурному просторі: досвід та перспективи» (Кам'янець-Подільський, 2019 р.)); *Міжнародній науково-практичній конференції* (IV International Scientific and Practical Conference "Topical Issues of the Development of Modern Science" (Bulgaria, Sofia, 2019)); *наукових конференціях з міжнародною участю* (III Всеукраїнська наукова конференція германїстів з міжнародною участю «Германїстика у XXI столітті: когнітивна, соціо- та прагмалінгвістика» (Харків, 2014 р.); XV Наукова конференція з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016-й — рік англійської мови» (Харків, 2016 р.); XVII Наукова конференція з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація (Харків, 2018 р.); XVIII Наукова конференція з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація (Харків, 2019 р.); XIX Наукова конференція з міжнародною участю «Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація (Харків, 2020 р.)); на *Міжнародних науково-методичних конференціях* (I Международная научно-методическая конференция «Гуманитарная образовательная среда технического вуза» (г. Санкт-Петербург, 2016 г.), IX Міжнародна науково-методична конференція «Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноземних мов на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ» (Харків, 2017 р.); XI Міжнародна науково-методична конференція «Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноземних мов на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ» (Харків, 2019 р.); *Міжнародних наукових*

конференціях (XXXII Международная научная конференция «Актуальные научные исследования в современном мире» (Переяслав-Хмельницький, 2017 р.), V Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» («Міжкультурний діалог») (Харків, 2019 р.), VI International Scientific Conference "Artistic Phenomena in History and Modernity ("Memory and Identity")" (Kharkiv, 2020)).

**Публікації.** Зміст наукового дослідження відображено у 24 працях авторки: 1 статті у колективній монографії у виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку Європейського Союзу (Республіка Польща); 5 статтях, з яких 3 опубліковано у фахових виданнях України; 18 публікаціях апробаційного характеру. Одноосібних статей – 3; статей у співавторстві – 2.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається з переліку умовних позначень, вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, 4 додатків. Список використаних джерел містить 341 найменування, список довідкової літератури — 22 найменування, список ілюстративного матеріалу — 452 найменування. Робота ілюстрована 5 таблицями, 5 рисунками, з яких — 3 скриншота відеокліпів. Обсяг загального тексту дисертації становить 252 сторінки (11,5 друкованих аркушів), основний текст складає 164 сторінки (7,6 друкованих аркушів).

## РОЗДІЛ 1

### ІНФОРМАТИВНІСТЬ У КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРІ ПІСЕННО-ДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ

#### 1.1 Поняття категорії інформативності у дискурсі та тексті

##### 1.1.1 Поняття дискурсу і тексту

Сучасні лінгвісти надають важливого значення поняттю «дискурс» [60; 101; 158; 273; 310; 312; 325]. Однак, з огляду на багатоаспектність змісту і форм, навіть серед лінгвістів не існує єдиної думки щодо його трактування, оскільки, оперуючи цим поняттям, дослідники часто виходять із полярних позицій [165, с. 124]. Дискурс, з точки зору Арутюнової Н. Д., є мовленням, що розуміється як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, який бере участь у взаємодії людей і механізмах їх свідомості; це мовлення, «занурене у життя» [360, с. 136]. Дискурс трактується Шевченко І. С. та Морозовою О. І. як мовлення в контексті соціальної та мисленнєвої діяльності, що є вербалізованою діяльністю людини й описується як процесуальна категорія. Як інтегральний феномен, як мисленнєво-комунікативна діяльність, яка відбувається у широкому соціокультурному контексті, дискурс є сукупністю процесу та результату, характеризується континуальністю та діалогічністю [249, с. 28]. Дискурс також розуміють як будь-яке використання мови [283, с. 65; 332, с. 31]. Услід за більшістю дослідників, у цій науковій роботі дискурс вважаємо «живим» процесом спілкування, обумовленим соціальними чинниками мовленнєвої поведінки комунікантів, що проявляється у їх мисленні та вчинках.

Дискурс розглядають у багатьох лінгвістичних дослідженнях у співвідношенні до тексту [9; 130; 243; 262; 282; 326; 331]. Термін «дискурс», стверджує Хасанова Д. М., близький за змістом до поняття «текст». Але дослідниця підкреслює динамічний характер мовленнєвого спілкування у його розгортанні у часі; на противагу цьому, текст – це переважно статичний об'єкт,

результат мовленнєвої діяльності. Хоча текст виникає під час перебігу певного процесу, він вивчається саме у своїй завершеній формі, що відрізняє його від дискурсу як явища, досліджуваного у поточному режимі й часі, під час своєї появи і розвитку [234, с. 318-319]. Текст, на думку Колегаєвої І. М., являє собою ціліснооформлене вербальне повідомлення, комунікативний феномен, що циркулює у комунікативному просторі [98, с. 70]. За твердженням Демьянкова В. З., дискурс — ім'я, а текст — ім'я предмета, тому актор на сцені може забути слова тексту, але не дискурс своєї ролі, що включає характеристики дійових осіб, об'єктів, часу, обставин, подій тощо [72, с. 27]. Дискурс розуміють як «текст плюс ситуація», а текст — «дискурс мінус ситуація» [315, с. 240]. Згідно з цим визначенням, текст та дискурс різняться за принципом наявності чи відсутності мовленнєвої ситуації, або ситуації спілкування. У функціонально орієнтованих сучасних лінгвістичних дослідженнях помітна тенденція до протиставлення дискурсу і тексту за низкою протилежних критеріїв: функціональність — структурність, процес — продукт, динамічність — статичність, актуальність — віртуальність [123, с. 57]. Дослідники відмежовують поняття «структурний текст-як-продукт» і «функціональний дискурс-як-процес» [297, с. 25]. Дискурс, як зазначає Черемісін А. М., являє собою організацію та реалізацію комунікативного процесу, тоді як текст — завершений і значущий результат, продукт комунікації [240, с. 100]. Дослідники єдині в тому, що дискурс є динамічним процесом комунікації, а текст — статичним наслідком його функціонування.

У наукових працях останніх років дискурс вивчають з урахуванням етнопсихологічних [91; 164], лінгвокультурних [207; 341] та соціолінгвістичних чинників [199; 202; 219; 281; 300; 336]. Лінгвісти звертають увагу на взаємодію мови з культурою, оскільки мова і культура перебувають у стані прямого взаємозв'язку. Культура та мова існують у діалозі між собою. Суб'єкт культури чи мови — це завжди індивід, соціум, особистість, суспільство [215, с. 52]. При

аналізі функціювання мови, згідно з концепцією ван Дейка Т. А., слід ураховувати певні соціальні чинники (думки й настанови мовців, соціальний та етнічний статус) [71, с. 45]; особистісні якісні риси носіїв мови з їхніми намірами, почуттями, емоціями [278, с. 214]. Соціолінгвістичний підхід до дослідження дискурсу, за словами В. І. Карасика, передбачає аналіз учасників спілкування як представників тієї чи іншої соціальної групи та аналіз обставин спілкування у широкому соціокультурному контексті [90, с. 5]. Дослідники вказують на соціальну спрямованість дискурсу як соціально і культурно визначеної традиції людського спілкування [202, с. 98] (цит. за [264]). У такому розумінні дискурс є соціокультурним явищем, спрямованим на комунікацію.

Дискурс вивчають у руслі функціонально-комунікативної стилістики тексту як нового напрямку у сучасній лінгвістиці, якому притаманне дослідження функціювання мови в умовах реальної комунікативної діяльності, тобто в умовах спілкування [185; 186; 318]. Однією з проблем функціонально-комунікативної стилістики тексту, на думку Самохіної В. О., є вивчення дискурсивного потенціалу текстових одиниць, їхньої ролі в організації мовленнєвої та змістовно-сміслової структури тексту [184, с. 21]. На підґрунті відмежування від тексту за ознакою процесуальності, дискурс розуміють як систему комунікації, що охоплює, крім лінгвальних чинників, екстралінгвальні чинники. Результатом дискурсу постає текст як матеріальний знак, логічно оформлена думка, яка фіксується свідомістю, містить ідею і виражається в реалізації зв'язності та відносної завершеності [183, с. 12].

Дискурс визначаємо як креолізовану, діалогізовану взаємодію комунікантів, спрямовану на інформаційний обмін між ними, безперервну інтерпретацію комунікації, матеріалізованої у тексті, відмінними рисами якого постає завершеність, послідовна зв'язність мовних знаків. При вивченні дискурсу ми враховуємо не тільки обставини спілкування, а й соціальний контекст, в умовах якого текст функціонує. Вслід за Самохіною В. О.,

методологією дослідження дискурсу обираємо функціонально-комунікативну стилістику тексту, що забезпечує урахування соціокультурного компонента та етнокультурних факторів поряд із мовними засобами комунікації, які впливають на його розвиток. Для розуміння дискурсивного процесу вважаємо необхідним аналіз умов ситуацій спілкування комунікантів як дискурсивних особистостей.

### **1.1.2 Категорія інформативності**

Дискурс і текст вивчають з огляду на *категорію інформативності* [79; 108; 125; 132; 145; 176]. Шевченко І. С. визначає категорію інформативності як смисли, що передаються в ході комунікації [250, с. 8]. При дослідженні категорії інформативності зіставляють поняття «інформаційна насиченість» та «інформативність» тексту. Інформаційну насиченість слід розуміти не стільки як кількість мовних одиниць, скільки як обсяг їхньої інформативності [56, с. 9]. Загальна кількість інформації, що міститься в тексті, є його інформаційною насиченістю. Однак цінністю наділена нова, корисна інформація. Інформаційна насиченість є абсолютним показником якості тексту, а інформативність — його відносним показником, оскільки ступінь інформативності повідомлення залежить від потенційного читача. Інформативність тексту залежить від ступеня його смислозмістової новизни для читача, яка вкладена в темі й авторській концепції, системі авторських оцінок предмета думки [54, с. 141]. Інформативність розуміють не лише як насиченість тексту інформацією, а як предметно-змістовну новизну повідомлення [139, с. 62]. Інформативність тексту, на думку Хрушкової О. М., є його основною ознакою, яка закладена в змістовному повідомленні будь-якого текстового носія інформації [236, с. 124]. Вслід за науковцями, поняття «інформаційна насиченість» відокремлено від поняття «інформативність». Інформативність у цьому дослідженні вважаємо визначальним фактором реалізації категорії інформативності в тексті/дискурсі, але при цьому не заперечуємо вагомість загального показника насиченості їх інформацією для

забезпечення ефективного процесу спілкування комунікантів.

Більшість дослідників сприймає текст із погляду автора, тобто тієї інформації, яку він прагне передати читачеві. Далеко не завжди реципієнт здатний адекватно зрозуміти задум автора, бо кожна людина має свою поняттєву і мовну картину світу. Інформаційна насиченість — загальна кількість інформації, закладеної автором, інформативність тексту передбачає його новизну, несподіваність і корисність для читача [177, с. 711–714]. Під інформативністю розуміють ступінь новизни і несподіваності в елементах тексту для аудиторії [106, с. 42]. Інформативність пов'язують з процесом комунікації, що є цілеспрямованим обміном інформацією в межах соціальної діяльності людини [156]. За твердженням Кушніної Л. В., інформативність постає комунікативним ядром, навколо якого формуються інші смисли, що доповнюють основний [116, с. 47–48]. Інформативність дискурсу/тексту розуміють як новизну та несподіваність інформації, закладеної у повідомленні адресанта, яку сприймає адресат у процесі їхньої комунікативної діяльності.

Ступінь інформативних якостей тексту, як слушно стверджує Валгіна Н. С., може знижуватися або підвищуватися. Інформативність зменшується, якщо інформація повторюється, і, навпаки, зростає, якщо текст несе максимально нову інформацію [54, с. 141]. Дослідницею пропонується два способи посилення інформативності: інтенсивний та екстенсивний, які пов'язані відповідно з економією та надмірністю мовних засобів. Інтенсивний спосіб підвищення інформативності тексту передбачає «згортання» інформації за рахунок скорочення обсягу текстового простору при збереженні обсягу самої інформації. Це досягається посиленням структурного напруження тексту. Екстенсивний спосіб полягає у підвищенні інформативності шляхом збільшення обсягу інформації. Його застосування приводить до максимальної деталізації викладу, що дає змогу глибше проникнути в сутність явища, розкрити зв'язки й відносини досліджуваного об'єкта із зовнішнім світом [54, с. 145–146].

Інформативність досліджують у різних типах текстів. Як зауважує Кочан І. М., інформативним є будь-який текст (науковий, публіцистичний, художній). Фактор інформативності пов'язаний з типом інформації. У художньому тексті переважає естетична інформація (у поезії на щабель вища), у науковому — семантична, у публіцистичному — ідеологічна (інформація про політичні події завжди має ідеологічний відтінок). Крім того, інформативність вивчають як те соціально-культурне тло, яке характеризує зміст мовлення. Інформативність у художньому тексті вважають різновидом способу організації тексту (опис, розповідь, роздум), у публіцистичному і науковому вона пов'язана із жанровими особливостями (стаття, інтерв'ю, повідомлення, тези, доповідь, монографія тощо) [106, с. 42]. Інформативність газетного тексту убачають у забезпеченні реалізації жанрової специфіки тексту-репортажу і тексту-коментаря шляхом залучення додаткових мовних засобів, які роблять ці тексти експресивними [177, с. 715]. Ступінь інформативності залежить від немовних засобів спілкування. Наприклад, підкреслюють важливість музики у процесі комунікації [240; 242; 269; 305]. Інформативність обумовлена різними факторами (типом тексту/дискурсу, способом їх організації, жанровою специфікою, сукупністю видів інформації). Рушійною силою підвищення інформативності є сприйняття комунікантами вербальної інформації при її передаванні адресантом адресату під впливом екстралінгвальних факторів.

Інформація як нові дані про предмети, явища, відносини, події, які виражають авторську картину світу, розділяють за способом вираження (експліцитна, імпліцитна), впливу (логічна, естетична) [248, с. 196]. До інформації відносять поняття «інформема» як динамічну текстову одиницю, що має лінгвістичну й екстралінгвістичну сутності [345, с. 159]; інформаційну цілісність, однією з важливих властивостей якої є векторність [133, с. 22-24].

Науковці приділяють увагу розподілу інформації в тексті/дискурсі на змістовно-фактуальну, змістовно-концептуальну і змістовно-підтекстову

[61, с. 28–30; 115, с. 75–77]. Виділяють передтекстову інформацію як лінгвістичну пресупозицію, у структуру інформації включають затекст, оскільки підтекст може бути запланований автором, і може виявитися непередбаченим [153, с. 327–328, 330]. Підтекст, що потребує дешифрування на основі емотивності як емотивної спрямованості авторських стратегій та емотивної налаштованості інтерпретатора, формує значну частину інформаційного простору дискурсу [195, с. 108–112]. Під час інтерпретації тексту ураховують фонові знання як окрему інформацію, що занурена в культуру, відому більшості носіїв мови [174, с. 212]. На важливість фонових знань при сприйнятті інформації також звертає увагу Валгіна Н. С., яка ділить їх на соціальні, відомі учасникам мовленнєвого акту ще до початку повідомлення; індивідуальні, якими володіють тільки учасникам діалогу до початку спілкування; і колективні, відомі членам певного колективу [54, с. 6–8]. Незважаючи на значущість усіх видів інформації, головною у цьому дослідженні вважаємо підтекстову інформацію, яку адресанту найскладніше закласти у текст, і що найважче піддається інтерпретації адресатом.

Проблемі інтерпретації інформації в тексті/дискурсі, яку вважають реалізацією категорії інформативності, присвячено праці сучасних науковців [68; 75; 77; 84; 173; 241]. Інтерпретація тексту, за словами Бехти Т. О., є процесом виявлення смислів [41, с. 31–34]. Для сприйняття тексту, на думку Дармодехіної А. М., важливо відібрати технології та методики інтерпретації так, щоб побачити й прочитати в ньому, спираючись на лінгвістичні факти, увесь явний і прихований обсяг інформації [68, с. 355]. Розглядаючи категорію інформативності, Швець Г. Д. стверджує, що про адекватне сприйняття інформації адресанта тексту можна говорити за умови розуміння адресатом не лише значень лінгвістичних одиниць, а й змісту тексту як завершеного мовленнєвого твору [248, с. 195]. Тому підтекстову інформацію слід убачати в цілісному творі й уловлювати її не лише в настановах автора, а й у кінцевому

вираженні, яке воно справляє на читача [153, с. 327]; тобто у взаємодії з читачем, який має здатність прочитати й осмислити поетичний текст [84]. Інтерпретація, за твердженням Бахтіна М., постає головною умовою здійснення діалогу, який є активно-відповідним, оскільки визначити свою позицію без співвіднесення її з позицією інших неможливо [13, с. 271]. Цінність інформації, таким чином, полягає не тільки у її вираженні адресантом, а головне — в інтерпретації адресатом, тобто в отриманні ним нових знань на основі підтексту.

Сучасні лінгвісти пов'язують інтерпретацію тексту із суб'єктивною модальністю, яка за словами Кресса Г. Р., є вираженням ставлення особи мовця до повідомлюваного [306], тобто «приписується» адресанту. Суб'єктивну модальність утворює модус і модальний суб'єкт [10, с. 46]. Модус визначають як мовне вираження психічного переживання, яке пов'язане з об'єктивною реальністю [99, с. 23], комплексну категорію, «спосіб бачення» фактів і явищ навколишньої дійсності [340, с. 54]. Модус передає смисл за допомогою тексту, звуку, відеоряду [343, с. 139]. Сукупність модусів породжує мультимодальність, яка описує комунікацію щодо текстових, аудіальних, лінгвальних, просторових і візуальних модусів, використовуваних для складання повідомлень (цит. за: [258; 313]). Модус як один із видів суб'єктивної модальності, в структуру якого входять різнопланові компоненти, на теренах поетичного тексту постає емоційним, ментально вираженим сприйняттям умовної реальності.

До суб'єктивної модальності відносять поняття оцінки [175, с. 6–7]. Оцінка, за твердженням Степаненка М. І. та Дейної Л. В., залежить від суб'єкта. Одні й ті ж явища об'єктивної дійсності неоднаково оцінюють різні суб'єкти, а один і той самий суб'єкт — у різні періоди життя [212, с. 49]. Поняття оцінки, що належить до комунікативного аспекту діяльності людини [49, с. 281], охоплює не тільки логічну кваліфікацію повідомлюваного, але й різні види емоційної реакції. Об'єктом факультативної оцінки може виявитися не лише предикативна основа, а й будь-який інформативно значущий фрагмент

повідомлюваного [360, с. 312]. Оцінка, к вважає Квашина В. В., за своєю природою пов'язана з людською свідомістю, її інтерпретувальною функцією, відображає інтерпретативну модель світу, об'єктивучи способи інтерпретації знань людиною та закріплюючи механізми інтерпретації в системі мови у вигляді певного формату знань [93, с. 255]. Отже, реалізація категорії інформативності як базової категорії дискурсу та тексту обумовлена сукупністю таких понять: інформація, інформема, інформативність, інформаційна насиченість, інтерпретація, суб'єктивна модальність, модус та оцінка.

### **1.1.3 Категорія інформативності у складі текстово-дискурсивних категорій**

Категорія інформативності дискурсу є правилом розподілу інформації, її дія підвищує інформаційну насиченість тексту новою інформацією, обумовлює інтерпретацію. Важливість категорії інформативності полягає у тому, що вона сприяє створенню діалогу, інтерпретативної діяльності комунікантів, визначає роль інших текстово-дискурсивних категорій у забезпеченні дискурсивного процесу, уможливлює їх функціонування на основі взаємодії. Реалізація категорії інформативності в різних типах дискурсу залежить від наповнюваності текстово-дискурсивними категоріями, що обумовлює необхідність їх розгляду.

Категорії дискурсу схожі з текстовими категоріями у тому, як вони виявляють себе у процесі комунікації. Виділенню категорій тексту присвячено багато робіт [54; 82; 100; 106; 115; 201]. Лінгвістика описує такі категорії тексту: цілісність, зв'язність, членованість, лінійність, інформативність, завершеність, модальність, інтерсуб'єктивність [106, с. 33–45]. Першою категорією тексту називають членованість, яка перебуває в нерозривній діалектичній єдності з категорією зв'язності [115, с. 70, 77]. Серед усіх категорій тексту, Валгіна Н. С. виділяє цілісність і зв'язність як його основні, конструктивні ознаки [54, с. 6–10]. Багато досліджень присвячено категоріям цілісності, зв'язності, дискретності, інформативності [201, с. 20–21]. При

визначенні тексту частіше йдеться про дві його властивості — зв'язність і цілісність. В англomовній термінології це властивості когезії і когерентності. У реальності творення речень когезія (зв'язність) виступає як план вираження когерентності (цілісності) [82, с. 13]. У межах комунікативного підходу Копитов О. М. звертає увагу на те, що серед категорій тексту інформативність посідає перше місце [100, с. 6]. Категорію інформативності у цьому дослідженні вважаємо провідною категорією, оскільки автор творить текст заради залучення адресата до цільової комунікації шляхом інтерпретації інформації.

Дослідники звертаються до поняття «текстово-дискурсивна категорія» [92; 107; 149; 151; 195; 218; 250]. Текстово-дискурсивну категорію визначають як об'єктивну істотну властивість, зумовлену функціонуванням тексту в комунікаційному процесі, як засіб узгодження діяльностей комунікантів, пов'язаних відносинами взаємодії — мотивованого, активного процесу прийому і/або передавання повідомлення, організованого соціально відпрацьованими засобами (мова) і способом (мовлення) формування й формулювання думки в спілкуванні людей одне з одним. Текстово-дискурсивні категорії установлюють на підставі цілеспрямованої взаємодії всіх складників дискурсу, вони спрямовані на досягнення корисного результату комунікації [218, с. 13].

Визначаючи категорії дискурсу, Шевченко І. С. поділяє їх на когнітивні і комунікативні. До числа когнітивних належить інформативність як смисли, що передаються в ході комунікації. Комунікативні категорії охоплюють інтенціональність й адресованість, тобто соціально-прагматичні властивості окремих ситуацій спілкування, а також ситуативність — співвіднесеність їх вербальних та невербальних аспектів [250, с. 8]. Класифікація Селіванової О. О. представлена такими текстово-дискурсивними категоріями, як цілісність, дискретність, інформативність, зв'язність, континуум, референційність, антропоцентричність, інтерактивність, інтертекстуальність [195, с. 189–239]. Ці класифікації доповнюються категоріями жанру, дискурсивної особистості,

процесуальності, синергетичності, контекстуальності, заданості домінантними дискурсами, в усному дискурсі — категорією зміни комунікативних ролей [107]. Слідом за Селівановою О. О., надаємо класифікацію текстово-дискурсивних категорій таким чином: *дискретність, зв'язність, завершеність, інтенціональність, інтертекстуальність* та *інформативність*.

Узаємодія текстово-дискурсивних категорій сприяє перебігу спілкування комунікантів. Категорія дискретності полягає в інтерпретації інформації в окремих композиційних елементах тексту. Зв'язність є цілісністю тексту, завершеність забезпечує оформлення сюжету, інтенціональність сприяє вираженню інтенцій адресанта, спрямованих на адресата. Категорія інтертекстуальності наповнює дискурс несподіваною інформацією шляхом проникнення в нього прецедентних текстів, що сприяє підвищенню його інформативності. Категорія інформативності як маніфестація суб'єктивної модальності домінує у різних типах дискурсу над іншими категоріями, які залежать від неї, доповнюють її під час інтерпретації інформації.

## **1.2 Пісенно-драматичний дискурс: сутнісні ознаки**

### **1.2.1 Феномен пісенного дискурсу**

Сучасна лінгвістика традиційно виділяє пісенний дискурс, який вважають креолізованим феноменом сучасної комунікації за ознакою синтезу пісенного тексту і музики [159; 160; 251; 252]. Пісенний дискурс, за словами Плотницького Ю. Є., постає креолізованим, оскільки він об'єднує в собі вербальний і невербальний компоненти [160, с. 6]. На думку Шевченко О. В., пісенний дискурс є комбінацією вербального тексту пісні, оформленого в писемній або усній формі, і музичного компонента, що є продуктом соціально і ситуативно обумовленої комунікації з урахуванням впливу екстралінгвальних параметрів ситуації спілкування [251, с. 5]. З огляду на викладені твердження, пісенний дискурс визначається як комбінований тип дискурсу, вокально-музичне явище сучасної комунікації, що поєднує пісенний текст і

музику. До пісенного дискурсу належать різні жанри (опера/оперета, арія/арієта, романс, пісня), останній — найпопулярніший у світі (цит. за: [20; 21]).

Пісня є основною одиницею пісенного дискурсу, яку у класичному словнику Ожегова С. І. визначено як віршований музичний твір для виконання голосом, голосами [355, с. 505]. У словнику Хорнбі А. це поняття позначає віршований твір, призначений для виконання під музику; музика для вокалу й сам процес виконання [361, с. 624]. За словником Уебстера, пісня — це музика й лірична поезія для співу та сам процес виконання [364, с. 770]. Система виражальних засобів пісні, окрім мовних одиниць, охоплює звук, ритм і мелодію [356]. У цій дисертації пісня розглядається як популярний і поширений вербально-інструментальний жанр пісенного дискурсу, виразний поетичний твір, призначений для виконання на сцені у супроводі музики. Актуалізація тексту пісні постає необхідною умовою функціонування пісенного дискурсу.

На єдність мови і музики вказують сучасні дослідники [89; 161; 263; 265; 286; 311; 339]. Текст пісні містить віршований вербальний текст та музичний текст, до складу якого входять ноти або акорди, тобто його складають мовні й музичні знаки. Пісня може бути фольклорною — жанром писемної поезії та авторською як самостійним вокально-музичним твором, що породжується у думках і твориться автором слів й автором музики або автором слів і музики. Пісні охоплюють весільні, застільні, шкільні, дитячі; пісні, що призначені для виконання під час святкування днів народження, урочистого відкриття спортивних змагань, проведення молодіжних форумів; відомі пісні до кінофільмів, мультфільмів і телепередач; сумні й смішні, жартівливі та серйозні тощо з відповідним музичним супроводженням (повільним, спокійним або ритмічним). Від типу пісні безпосередньо залежить ступінь її інформативності.

Основними частинами тексту пісні є куплет і приспів. Куплет має сюжет, що містить тематичну історію. Найчастіше куплет нараховує вісім рядків. Приспів, мета якого висловити ідею пісні, є мелодійно і словесно

повторюваною частиною пісенного тексту. Слова приспівів тематично пов'язані з куплетами. Обсяг у чотири рядки є стандартним, строгим і витриманим патерном побудови приспіву. У більшості пісень автор використовує одну з таких структур: куплет — куплет — приспів — куплет — куплет — приспів; куплет — приспів — куплет — приспів — приспів — куплет — приспів [362].

Смисл, вербалізований у пісні, на думку Халізева В. Є., підлягає інтерпретуванню. Його виводить адресат, виходячи зі своїх загальнокультурних знань. Художня цінність пісні різних соціальних верств не однакова, бо різняться їхні естетично-художні принципи на всіх щаблях історичного розвитку суспільства, у чому виявляється естетична функція пісні [233, с. 61]. У самій природі пісні, за словами Андронакі Г. Д., є настанова на негайне привласнення її соціумом за допомогою багаторазової інтерпретації. Сучасна пісня генетично сходить до народної ліричної пісні [3]. На відмінність від фольклорної, естрадна професійна пісня масово спрямована на слухача, що посилює її соціальну роль. У сучасному суспільстві пісня виконує естетичну, розважальну, емоційну, а головне — інформативно-комунікативну функцію.

Пісенний текст є вербальною складовою пісенного дискурсу. Дискурсивний підхід до поетичного тексту [18; 19; 120] сприяє вивченню пісенного тексту як його різновиду [138; 211; 246]. У другій половині минулого століття сформувалися та утвердилися нові підходи до аналізу пісенних текстів. Сучасний пісенний текст розуміють як компонент культурного простору, який має сильний вплив на своїх адресатів, здатний позначатися на їхніх мовних смаках, мовленнєвій поведінці й мисленні. При розгляді ролі текстів у вихованні носіїв мови, лінгвісти привертають увагу до поняття лінгвістичної екології [162, с. 6–8] (також цит. за: [285; 294]). За ступенем концентрованості, стислості й недискретності смислу жоден вид тексту не можна зрівняти з поетичним [104, с. 59]. За змістом поетичний текст постає, насамперед, фасцинативним твором. Фасцинативність є сукупністю певних рис тексту, які

перетворюють його на об'єкт тяжіння для адресата. На відміну від інформативного тексту, фасцинативний текст набуває більшої ваги в разі повторного звернення до нього [53, с. 84–85]. Пісенний текст вважаємо фасцинативним, оскільки у музичному супроводі він стає привабливішим для слухача з кожним прослуховуванням, що підвищує його інформативність.

Невербальним компонентом пісенного дискурсу служить музика — один із аспектів комунікативної діяльності людини [50; 102; 163; 266; 270; 277; 288]. Музику розглядають як музично-мовленнєвий потік, занурений у ситуацію музичного спілкування [240, с. 141], соціальне явище [47, с. 174–218]. Музика як феномен не лише естетичний, а й соціальний, за словами Биховського К. Б., може бути цілком проінтерпретована у просторі соціальності. Існує двобічний зв'язок, який виявляється у взаємодії між музикою й суспільством, оскільки музика відображає соціальні зміни в суспільстві в процесі його розвитку, і водночас вона впливає на різні відносини в суспільстві [51, с. 3–6]. Підкреслюючи зв'язок мовних засобів спілкування із людиною і процесами у суспільстві, та визнаючи схильність музики до впливу людини й суспільства, лінгвісти наголошують на тому, що соціальний аспект пісенного тексту у музичному оформленні визначає культуру мовлення адресанта — автора пісні. Пісенний текст і музичний як основні компоненти пісенного дискурсу змінюють свідомість адресата — слухача, формуючи його світогляд.

Мову і музику сучасні науковці вважають майже ідентичними, крім їх формальних структурних відмінностей [304, с. 3], оскільки вони мають багато спільних властивостей [259, с. 14–15; 327, с. 3–4]. Уважають, що схожість між ними не поверхова: мова і музика можуть бути двома вираженнями однієї і тієї ж компетенції для спілкування із людьми [301, с. 195]. На основі ієрархічності вербальної і музичної знакових систем Калити А. А. [89, с. 4–6], яка підтверджує їхню схожість і відповідність, у дослідженні виділяємо рівні мовних знаків і музичних знаків пісенного дискурсу, що подано в Табл. 1.1.

Таблиця 1.1

**Рівні мовних і музичних знаків пісенного дискурсу**

| Рівень | Мовний знак                                           | Музичний знак                      |
|--------|-------------------------------------------------------|------------------------------------|
| I      | речення як структурно-сміслова та інтонаційна єдність | речення як завершена музична думка |
| II     | словосполучення/синтагма                              | синтагма                           |
| III    | лексична одиниця                                      | мотив                              |
| IV     | морфема                                               | стійка інтонаційна форма           |
| V      | фонема                                                | окремий музичний звук              |

Поп-жанр пісенного дискурсу, найпоширеніший у світі, є об'єктом деяких досліджень з лінгвістики [78; 182; 222–224] і музикознавства [275; 302; 337]. У пісенному дискурсі структура стосунків між комунікантами, що виражена моделями «автор – виконавець – слухач» або «автор (виконавець) – слухач», доповнена такими особистостями: продюсером, мелодистом, аранжувальником, звукорежисером, балетмейстером, стилістом, гримером тощо. Сучасну пісню, основна мета якої полягає в емоційно-естетичному впливі на слухача, зазвичай, виконують на сцені окремі професійні вокалісти і музиканти. Адресатом може бути особа і група осіб, які слухають пісню через десятки років, сприймаючи її від адресанта за допомогою аудіо- і відеотехніки на відстані від виконавця. Під час концертних виступів – це аудиторія, що нараховує дуже велику кількість слухачів. Вони перебувають доволі близько до виконавця/виконавців, але при цьому немає прямого звернення адресанта до адресата. Автор пісні (автор пісенного тексту і автор музичного тексту) має можливість спілкуватися із слухачами опосередковано, тобто за участю емоційно налаштованого виконавця під час функціонування пісенного дискурсу або сам виконувати пісню.

### 1.2.2 Драматизм і діалогізм у пісенно-драматичному дискурсі

У межах функціонально-комунікативної стилістики тексту, виокремлюємо пісенно-драматичний дискурс, що постає інтегрованою соціально-комунікативною подією, яка займає великий простір у драматичному сценічному мистецтві Великої Британії. Пісенно-драматичний дискурс відмітний підвищеною дискурсивністю, тобто драматизмом як напруженістю сценічної дії, видовищністю, що означає поліфонічний діалогізм як сполучуваність підтекстової інформації з концептуальною на основі синкретичної єдності мовних та екстралінгвальних факторів його реалізації. *Драматизм* пісенно-драматичного дискурсу як переживання, схвилюваність почуттів комунікантів, емоційне виконання драматичної пісні, внутрішній стан слухачів через напруженість конфлікту буття персонажів, проявляється за допомогою виразних мовних засобів спілкування (повторів, уособлення, метонімії, оксюморона, порівняння); невербальних (музики, пластики, відеосюжету); надвербальних (оформлення сцени, іміджу виконавців). *Діалогізм*, який полягає у зіткненні думок, поглядів персонажів, пристрастності їх взаємин, мовленнєвій взаємодії та емоційності стосунків комунікантів, обумовлених особистісними переживаннями автора, емоційною сценічною поведінкою виконавця драматичних пісень, піднесеним настроєм слухачів, що викликає у них дуже глибокі співчуття, співпереживання персонажам.

*Пісенно-драматичний дискурс* (далі — ПДД) як драматичне театральне дійство є соціально спрямованою вербалізованою вокально-музично-візуальною подією сценічного мистецтва з визначною особливістю ефективного функціонування — підвищеним драматизмом на підґрунті напруженого діалогізму, за яким виокремлюється у самостійний тип дискурсу. Пісенно-драматичний дискурс являє собою інформативно-комунікативне явище за рахунок синтезованого взаємозбагачення, взаємовпливу експресивного поетичного тексту драматичної пісні, музики, пластики. Суть ПДД полягає в

емоційній інтерпретації інформації комунікантами в ситуації сценічного спілкування завдяки їхнім загальним фоновим знанням, життєвому досвіду. ПДД функціює на підґрунті інтегрованої взаємодії додаткових категоріальних ознак, що вміщують пісенно-драматичну інформему та інформативний модус як основні складові категорії інформативності — його провідної категорії, реалізації якої сприяють текстово-дискурсивні категорії дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності та інтертекстуальності.

Драматизм є основою сучасної драматургії (цит. за: [22]), яку визначено у словниках як мистецтво побудови й сюжетно-образну концепцію драматичних творів [350, с. 407]; систему виражальних засобів і прийомів утілення драматургічної дії [352, с. 103], сценічну дію, у центрі якої — конфлікт, неподоланна суперечність, що тримає глядача в напрузі, змушує переживати сильні емоції [351]. Сучасні драматургічні тексти є мовленнєвими творами, які мають тісні й різноманітні зв'язки з різними сферами, у яких виявляють себе драматургічні персонажі разом з їхньою комунікативною діяльністю, що реалізується в діалогах, позначених зрослим взаємовпливом елементів, які беруть участь у передаванні естетичної інформації [83, с. 21–23, 28]. Поняття «драматургія», у розумінні Лессинга Г., постає не лише теорією драми, мистецтвом постановки на сцені, а й усім сценічним мистецтвом [118, с. 278].

Визначення у роботі поняття драматургії як посиленої дискурсивності відповідає сутності пісенно-драматичного дискурсу. Драматургія походить від давньогрецького «драма» (δράμα), що означає «дія» [360, с. 112]. В основі ПДД лежить сценічна дія, діалог на сцені, що створює драматичність — поняття, тотожне драматизму. Драматизм ПДД базований на системі виражальних засобів і прийомів утілення драматургічної дії в драматичну пісню, яка сюжетно і композиційно побудована за правилами сценічного мистецтва, тобто в основі якої — загострений конфлікт взаємин персонажів. Передумовою виникнення драматизму є діалогізм/діалогічність як емоційність стосунків комунікантів, що

є втіленням образу автора в образ персонажів, емоційне виконання драматичної пісні, яка передає емоції автора і, впливаючи на емоційно-чуттєву сферу слухача, здатна пробуджувати асоціації, сприяти зміні психологічного стану.

З естетичної точки зору, діалогізм є для Бахтіна М. М. показником «живого у тексті» і тому має самостійну художню цінність [256, с. 112]. Діалогізм ПДД у такому тлумаченні — інструмент емоційного інтерпретування. При перенесенні на сцену пісенно-драматичний текст миттєво перетворюється в діалог, стрімко набуваючи драматичності завдяки виконавцеві драматичної пісні. Будь-який найскладніший психологічний рух душі виконавця стає дією, оскільки направлений на глядача, на зміну ситуації спілкування. Діалогізм в естетичній площині веде до значного розширення палітри постановочних драматичних прикладів, створює методологічні основи для процесу творчої інтерпретації і дискурсивного посилення тексту драматичної пісні, яка повністю підпорядкована законам сучасної драматургії.

Пісенно-драматичний дискурс у процесі функціонування реалізує три види діалогу: 1) заданий автором сюжетний діалог драматичної пісні, що виражений у взаємодії спілкування персонажів; 2) формальний діалог виконавця або виконавців із слухачами — це в основному, нереалізований/«монологізований» діалог; 3) діалог «спів-буття» адресанта й адресата (існування мінімум двох голосів, двох різних інтерпретацій), у якому будь-яка точка зору затверджується або заперечується повноправною свідомістю партнера (автор, глядач) та опонента (автор — глядач). Усі види діалогу зумовлюють драматизм у ПДД.

Науковці вважають, що успішність діалогу персонажів залежить від конфлікту, який є його передумовою. Діалог у п'єсі, з точки зору Еґрі Л., є головним засобом, який доводить посил, розкриває характери і просуває конфлікт. Вельми важливо, щоб діалог був хорошим, оскільки це та частина п'єси, яка найпомітніша глядачам. Але драматург, визнаючи, що з негарним діалогом п'єса не може бути хорошою, має також визнати, що по-справжньому

хороший діалог неможливий, якщо він не впливає ясно і сильно з характерів, що вимовляють його. Хороший діалог є продуктом ретельно вибраних і діалектично зростаючих характерів, зростаючих, поки конфлікт, що поступово розвивається, не доведе будь-який посил автора [255, с. 85–89].

*Драматична пісня* як особливий вербально-інструментальний жанр пісенно-драматичного дискурсу у сучасному сценічному мистецтві (цит. за: [23, с. 14]), є достатньо стислим мовленнєво-музичним твором, «витвором мистецтва» з єдиною сюжетною лінією життя й кохання. До специфічних рис драматичної пісні належить загострення взаємин персонажів на основі проникливості, зворушливості, патетичності почуттів, особистісних переживань, зіткнення поглядів, інтересів, що виражено в ефектності мовленнєвої поведінки виконавця драматичної пісні під час її актуалізації. Текст драматичної пісні, музика й манера виконання спрямовані на те, щоб розкрити певний драматичний образ виконавцем під час створення напруженого конфлікту буття персонажів через їхні переживання, прагнення любити. Сучасна драматична пісня є емоційним сценічним мисленням виконавця, виявом якого є напружені, проникливі діалоги із глядачами, що викликає драматизм на основі діалогізму комунікантів як емоційності, співчуття, співпереживання персонажеві у процесі реалізації категорії інформативності в пісенно-драматичному дискурсі. Отже, сутність драматичної пісні полягає у її належності до сучасного сценічного мистецтва.

Сучасна драматична пісня забезпечує успішність комунікативних процесів у пісенно-драматичному дискурсі, функціонування якого викликає спалах, маніфестацію почуттів та емоцій виконавця, «провокує» комунікативну спрямованість як комунікацію глядача, його реакцію на сприйняття емоційно-естетичної інформації. Інформативність драматичної пісні значно залежить від текстово-дискурсивних категорій дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності, інтертекстуальності. Дискретність надає

інформативності окремим композиційним елементам тексту драматичної пісні: куплету та приспіву. Зв'язність здатна забезпечувати конструювання сюжету, завершеність дозволяє закінчити сюжет, інтенціональність сприяє емоційному впливу інтенцій автора за допомогою виконавця драматичної пісні на слухача у процесі реалізації категорії інформативності. Категорія інтертекстуальності у ПДД насичує пісенно-драматичний дискурс додатковою підтекстовою інформацією на основі взаємодії прецедентних і пісенно-драматичних текстів.

Драматичність у пісенно-драматичному дискурсі закладається автором, насамперед, автором пісенно-драматичного тексту під час його породження. *Пісенно-драматичний текст* (далі — ПДТ) як вербальний складник пісенно-драматичного дискурсу є особливим видом поетичного тексту, який може бути актуалізований за умови музичного супроводу і пластики тільки в момент виконання драматичної пісні. За ознакою пояснення думок персонажа на основі його життєвого досвіду і спостережень, ПДТ наближений до розповіді (з елементами роздумів, міркувань). З погляду вираження і впливу на виконавця й слухача, головною у пісенно-драматичному тексті є підтекстова естетична інформація. Сюжет тексту драматичної пісні залежить від особистості автора як її творця. Згідно любовної тематики, пісенно-драматичні тексти присвячені таким емоціям, як любов, смуток, радість, щастя тощо, емоційний потенціал яких міститься в тому, що любити по-справжньому — нелегко, шлях до любові лежить через страждання і переживання. Емоційне вираження суперечливості почуттів та емоцій персонажів драматичної пісні є чинником посилення драматизму стосунків комунікантів пісенно-драматичного дискурсу.

Для інформативності ПДД важлива роль виконавця, за допомогою якого драматична пісня під час емоційного виконання перетворюється на театральне дійство на сцені. Драматичні ознаки комунікативного процесу визначає акторська гра, в якій вокально-інструментальний простір ПДД з'єднаний з простором, вчинками актора-виконавця як найбільш емоційного комуніканта,

якому належить головна роль у підвищенні драматизму (цит. за [24, с. 14]). Оформленню драматизму сприяє дискурсивна поведінка слухачів, які тлумачать інформацію відповідно до своїх емоцій, настрою. Пісенно-драматичний дискурс забезпечує спілкування комунікантів, моделі якого передбачають взаємини між автором драматичної пісні, виконавцем/виконавцями та слухачем або автором, який є виконавцем, та слухачем, що відображено на Рис. 1.1.

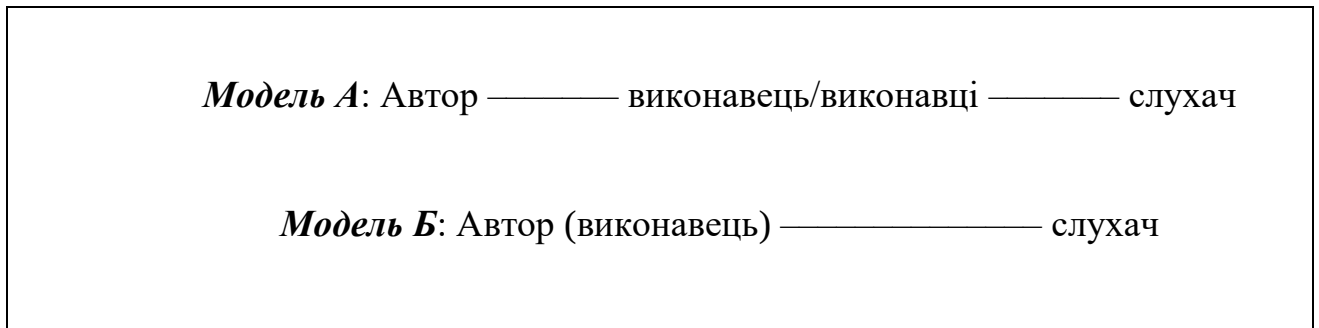


Рисунок 1.1 Моделі спілкування комунікантів ПДД

Умовою комунікації постає *пісенно-драматична ситуація*, що є сценічним спілкуванням між комунікантами пісенно-драматичного дискурсу як мовленнєвими особистостями, яких називають дискурсивними особистостями [80, с. 8; 209, с. 200]. Вона виникає під час діалогу автора в особі виконавця і слухача драматичної пісні (цит. за: [31, с. 123]). У ній автор розкриває психологічний стан персонажів під час вияву емоцій насамперед виконавця, який сценічним образом, манерою виконання, взаєминами із слухачем відіграє вирішальну роль у створенні драматичності на основі категорії інформативності. Пісенно-драматична ситуація включає вербальні, невербальні та надвербальні засоби спілкування; усний дистантний спосіб спілкування; місце (відкриті концертні майданчики, спортивні стадіони, молодіжні клуби, кіноконцертні зали). Пісенно-драматична ситуація — поняття більш вузьке, ніж ПДД, до якого вона належить, яка є підґрунтям його функціонування.

Виразність діалогічних стосунків комунікантів у пісенно-драматичній

ситуації є показовою ознакою діалогізму пісенно-драматичного дискурсу. В основі вчення про діалогізм, як стверджує Самохіна В. О., лежить принцип діалогу, духовного контакту суб'єктів спілкування [188, с. 123]. Актуалізація пісенно-драматичного тексту означає діалогічний процес автора, виконавця і слухача драматичної пісні. Концепція безперервного діалогу Бахтіна М. М. пов'язана з герменевтикою як наукою й мистецтвом інтерпретації тексту, осягнення думки й індивідуальності іншої людини. За словами вченого, діалог — це не просто обмін висловлюваннями, а й обмін позиціями, де слухач, сприймаючи смислове значення мовлення, одночасно займає по відношенню до цього мовлення активну позицію у відповідь, що забезпечує цілісне розуміння [13, с. 259–260]. Бахтін М. М. розглядає поняття «ненавмисна діалогічність», яке полягає у тому, що два зіставлених чужих висловлювання, які не знають нічого один про одного, якщо вони тільки хоч окрайцем належать до однієї і тієї самої теми (думки), неминуче вступають у діалог, відносини, стикаючись один з одним на теренах загальної теми, загальної думки [15, с. 313]. Діалогізм ПДД у широкому сенсі, з нашої точки зору, передбачає врахування багатьох суперечливих думок, поглядів і позицій усіх слухачів драматичної пісні.

Важливим чинником створення діалогізму в ПДД видається емоційне діалогічне мовлення автора й виконавця в особі персонажа, відповідна емоційна реакція слухача на виконання драматичної пісні та осмислення автором реакції слухачів. Діалогізм як характеристика спілкування персонажів, що базований на діалогічному принципі реалізації мовленнєвого матеріалу драматичної пісні, набуває особливого змісту в пісенно-драматичному дискурсі під впливом екстралінгвальних факторів і зводиться в драматизм — художній принцип, стаючи відмінною рисою творчості комунікантів. Драматичні пісні як емоційні, діалоги, сповнені напруженням драматизмом, мають потужний комунікативний вплив, спрямований і на автора, і на виконавця, і на слухача драматичних пісень. Показники драматизму і діалогізму ПДД представлені у Табл. 1.2.

Таблиця 1.2

## Драматизм і діалогізм пісенно-драматичного дискурсу

| Діалогізм                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Драматизм                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– зіткнення думок, поглядів, прагнень персонажів;</li> <li>– пристрасність взаємин головних персонажів;</li> <li>– мовленнєва взаємодія комунікантів на сцені;</li> <li>– напружена емоційність стосунків комунікантів;</li> <li>– загальні фонові знання, життєвий досвід;</li> <li>– глибокі особистісні переживання автора; і настрої слухачів;</li> <li>– емоційна мовленнєва поведінка виконавця;</li> <li>– співпереживання комунікантів персонажеві драматичної пісні</li> <li>– поліфонія як взаємодія когнітивної і підтекстової інформації</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>– почуття та емоції автора;</li> <li>– проникливе, емоційне виконання драматичної пісні виконавцем;</li> <li>– емоційна сценічна поведінка виконавця;</li> <li>– емоційний стан слухачів;</li> <li>– схвильованість комунікантів;</li> <li>– виразні мовні засоби ПДТ (повтори, уособлення, метонімія, оксюморон, порівняння);</li> <li>– невербальні засоби (музика, пластика, відеосюжет);</li> <li>– надвербальні засоби спілкування (оформлення та освітлення сцени; костюми виконавців; прикраси, макіяж; мовленнєва поведінка та сценічна роль);</li> <li>– напруженість конфлікту буття персонажів</li> </ul> |

Специфіка ПДД полягає в тому, що автор драматичної пісні постає перед слухачем як цілісний образ, до складу якого входить поет — автор ПДТ та композитор — автор музики (далі — автор). Термін «образ автора» ввів В. В. Виноградов, відокремлюючи його від поняття «образ письменника» [57, с. 103]. Мова образу автора пов'язана із поняттям авторської мови як внутрішньотекстовим утіленням образу автора [359]. У ПДД близьким до поняття «образ автора» є поняття «образ персонажа», тому що персонаж, який безпосередньо звернений до слухача в особі виконавця драматичної пісні, висувається на перший план за умови актуалізації тексту драматичної пісні. Образ автора, в основному, експлікований у пісенно-драматичному тексті

займенником першої особи однини (цит. за: [25]). Функціонально-комунікативна стилістика тексту дозволяє проаналізувати функції особових займенників першої особи в тексті (цит. за: [185, с. 130–135]). Образ автора об'єднаний з образом виконавця за допомогою займенника першої особи множини, що виконує функцію узагальнено-особового суб'єкта (про узагальнено-особові суб'єкти також цит. за: [152, с. 28]). Автор в образі персонажа пісенно-драматичної ситуації, вираженого третьою особою однини (що можливо у пісенно-драматичному дискурсі), описаний як такий, що начебто існує в іншій просторовій площині, в іншому часовому вимірі. Уживання форм третьої особи множини при описі автора в пісенно-драматичному тексті полягає в узагальненості його образу на основі образів персонажів, що розглядають як «віднесеність суб'єкта до певної категорії осіб» [217, с. 385].

Внутрішнє мовлення автора здійснюється виконавцем в особі персонажа. Внутрішнє мовлення, на думку Дегтярьової Є. О., є однією з тих форм відображення мовленнєво-розумової діяльності мовця в художньому творі, що віддзеркалює у художньо опрацьованому вигляді пізнавальний досвід суб'єкта мовлення, тобто персонажа або автора художнього твору [70, с. 47]. Внутрішній монолог — це мова, звернена до самого себе, не розрахована на словесну реакцію співрозмовника [343, с. 230]. Адресат і адресант повідомлення збігаються у випадку акта автокомунікації, яку Фатєєва Н. О. вважає способом розгортання ліричного тексту [227]. Проте будь-який уривок монологічного мовлення «діалогізований», тобто містить показники діалогу (звертання, риторичні питання), прагнення мовця підвищити активність адресата, тобто самого себе [360, с. 310]. Внутрішній діалог є формою мовлення, спрямованою до співрозмовника, коли співрозмовником є сам мовець [343, с. 127]. Прояв внутрішнього монологу/діалогу, згідно з теорією Бахтіна М. М., являє собою самість як комунікативний процес в цілях розкриття внутрішнього світу персонажів, що обумовлює високу емоційність їхніх почуттів. Внутрішнє

мовлення у ПДД підвищує драматизм пісенно-драматичної ситуації.

Образ автора в особі персонажа у ПДД зображено займенником другої особи. Гнатишина І. І. називає подібне явище двоголоссям, базованим на присутності «двох голосів» у мовця, що виявляється, коли персонаж при включенні автором до монологу окремих елементів діалогічного мовлення представляє читачеві/глядачеві розмову із самим собою. Діалогізація ґрунтована на вкрапленні в монолог цілих діалогів або їхніх фрагментів, тобто цитуванні «чужого мовлення» [63, с. 105]. Це створює співзвучність кількох голосів, багатоголосся — мовну поліфонію, якій присвячена низка робіт [2, с. 53–61; 103, с. 108–111]. За твердженням Бахтіна М. М., безперервний діалог передбачає постійне включення в нього нових голосів. Це — багатоголосся, яке позначає співіснування безлічі позицій, доступних читачеві, діалог із досліджуваним суб'єктом, спрямований на максимально можливе сприйняття його життєвих переживань [13, с. 297–326]. Діалогізм, що заснований на поліфонії, підвищує ступінь інформативності пісенно-драматичного дискурсу.

Підвищена дискурсивність пісенно-драматичного дискурсу, яка обумовлена драматизмом і діалогізмом, підтримує неперервний зворотний процес емоційної інтерпретації підтекстової інформації автором, виконавцем та слухачем драматичної пісні, що сприяє процесу їх спілкування із цілим світом, тобто вираженню ними ідей, почуттів та прагнень усього людства. Ознаки драматизму і діалогізму, що закладені в сценічній постановці драматичної пісні, а саме у конфлікті буття персонажів пісенно-драматичної ситуації, виражальних засобах спілкування комунікантів пісенно-драматичного дискурсу, їхньому емоційно-психологічному стані, забезпечують реалізацію категорії інформативності на основі співіснування і взаємодії пісенно-драматичної інформеми — мовної одиниці, на яку впливають екстралінгвальні чинники, та інформативного модусу як способу її емоційного сприйняття. Отже, визначальними складниками виникнення підвищеної дискурсивності як

передумови успішного функціювання пісенно-драматичного дискурсу постають драматизм, діалогізм, пісенно-драматична інформема, інформативний модус.

### **1.2.3 Пісенно-драматична інформема як когнітивна діяльність у свідомості мовця**

Однією із основних складових текстово-дискурсивної категорії інформативності, яка бере активну участь у її реалізації, є *пісенно-драматична інформема* (далі – ПДІ). Пісенно-драматичну інформему в дослідженні визначаємо на підґрунті поняття «інформема». З огляду на той факт, що текстову діяльність адресанта й адресата досліджують у тексті з урахуванням специфіки мовної особистості, сфери спілкування, Болотнова Н. С. виділяє інформеми як динамічні текстові одиниці, що, маючи лінгвістичну й екстралінгвістичну природу, вирізняються функціонально й комунікативно [345, с. 159]. Іншими словами, при визначенні інформеми, ознаками якої є функціональність і комунікативність, окрім мовного компоненту, дослідниця ураховує її екстралінгвістичні компоненти. Болотнова Н. С. розглядає інформеми на фонетичному, морфологічному, лексичному й синтаксичному рівнях мови як одиниці інформативно-сміслового рівня тексту, пов'язуючи велику кількість інформем з актуалізацією змістовно-інформативного аспекту тексту [346, с. 74–75]. Морковкіним В. В. поняття інформеми трактується як інформаційна цілісність, однією з важливих властивостей якої є векторність. Виділена в когнітивній діяльності у свідомості мовця як певне інформаційне згущення, інформема неодмінно прагне до самовиявлення з метою вийти у світлу зону свідомості і таким чином заявити про своє існування. Але для цього, вона має пройти через означування, перетворення на знак [133, с. 22–24].

Прагматичним призначенням інформеми, з нашого погляду, постає інтенція й інтенціональність. У лінгвістиці інтенцію вважають ментальним станом спрямованості свідомості на об'єкт, інтенціональність є властивістю свідомості, що має бути спрямованою на об'єкт, або властивістю тексту, що

виникає під час комунікації [81, с. 172]. Приходько Г. І. слушно зазначає, що інтенційному аспекту мови, де відтворення картини світу у свідомості мовця ускладнено цілою низкою чинників, належить оцінка. Породження оцінного висловлювання зумовлене тим, що під час комунікації в людини є потреба висловити своє ставлення до дійсності, яке водночас є оцінним і прагматичним [169, с. 11–13]. Оцінка, на думку Чрділелі Т. В., слугує вирішальним чинником у здійсненні комунікативно-прагматичної мети впливу [244, с. 250–251].

Під інформемою як інформаційним згущенням у цьому дослідженні розуміємо її високий ступінь інформативності за рахунок скупчення великої кількості нової, часто несподіваної інформації, що зумовлює ефективність емоційного впливу адресанта на адресата. На нашу думку, інформативність інформеми зростає під час передавання закладеної в ній інформації від адресанта (автора і виконавця драматичної пісні) до адресата (слухача).

Пісенно-драматична інформема являє собою експресивну інформативно-комунікативну мовну одиницю інформативно-смислового рівня пісенно-драматичного тексту, актуалізовану шляхом опису, вираження, акцентування інформації у контекстному оточенні. Особливістю пісенно-драматичних інформем є те, що у пісенно-драматичному тексті їх оформлюють мовні знаки, а на інтерпретацію комунікантами значно впливають екстралінгвальні чинники: невербальні (музичні елементи — мотив, мелодія, інтонація, ритм; пластичні елементи — рухи, жести, постава; відеозображення) і надвербальні (оформлення сцени — декорації, освітленість, спецефекти; сценічний образ виконавця — костюми, прикраси, зачіски). Смысл пісенно-драматичних інформем доповнюють і посилюють фонові знання комунікантів, вік, спосіб життя, соціальний статус, особливо — їхній піднесений стан під час емоційного прослуховування драматичних пісень.

Пісенно-драматичні інформеми є важливими засобами створення напруженого драматизму стосунків персонажів драматичних пісень на основі

діалогізму емоцій, що обумовлює драматизм дискурсивної поведінки комунікантів з погляду їхніх співпереживань персонажам. Пісенно-драматичні інформеми, що у цьому дослідженні розглядаються переважно як лексеми, виражені різними частинами мови в ПДТ (здебільшого — іменниками). Вони стають символами на основі глибокого осмислення комунікантами пісенно-драматичного дискурсу їхніх додаткових конотативних значень.

Цінність пісенно-драматичної інформеми, без сумніву, полягає у її декодуванні: відхилення від «звичайного» забезпечує додаткову підтекстову інформацію. Інтерпретація пісенно-драматичних інформем передбачає трансформування первинного смислу шляхом привнесення допоміжних смислів у контексті, який є їхнім емоційно наповненим середовищем. Контекстуальність є обов'язковою умовою функціонування пісенно-драматичних інформем у пісенно-драматичному дискурсі при створенні напружених діалогічних взаємин комунікантів, що приводить до підвищення драматизму їхньої дискурсивної поведінки. Пісенно-драматична інформема як одиниця визначення культури в цілому відмітна значною варіативністю, зумовленою лінгвістичним, соціальним та життєвим досвідом слухачів, емоційною інтерпретацією у контексті драматичних пісень з урахуванням основного і конотативних значень.

Емоційне наповнення пісенно-драматичної інформеми вважаємо визначальним чинником її існування і прояву у контексті. Сучасні науковці підкреслюють важливість емоційності у процесі комунікації [64; 284]. Емоційність, з погляду швейцарського психолога Піаже Ж., є передумовою функціонування мислення, вирішальною умовою розвитку інтелекту в спілкуванні [323]. Емоційність у дослідженні виокремлено в самостійний компонент пісенно-драматичної інформеми, який створює підвищений драматизм і на основі поліфонічного діалогізму у пісенно-драматичному дискурсі. Основні компоненти пісенно-драматичної інформеми (мовні, невербальні, надвербальні та емоційність) представлені в Табл. 1.3.

Таблиця 1.3

**Компоненти пісенно-драматичної інформи**

| Мовні        | Невербальні               | Надвербальні                 | Емоційність                  |
|--------------|---------------------------|------------------------------|------------------------------|
| 1            | 2                         | 3                            | 4                            |
| фонетичні    | музичні                   | сценічні декорації           | відчуття                     |
| морфологічні | пластичні                 | освітлення сцени             | почуття                      |
| лексичні     | візуальні                 | спецефекти                   | емоції виконавця             |
| синтаксичні  | кінесичні<br>(мімічні)    | сценічний образ<br>виконавця | стан закоханості,<br>настрій |
| текстуальні  | проксемичні,<br>такесичні | костюми виконавця            | емоційна реакція<br>глядачів |
| підтекстові  | просодичні                | зачіска, макіяж              | життєвий досвід              |
| конотаційні  | сценічні<br>поведінкові   | прикраси                     | скупчення<br>глядачів        |

Категорія інформативності реалізується у пісенно-драматичній інформемі під час розгортання складного процесу емоційної інтерпретації підтекстової інформації комунікантами, що підтримує діалог їх почуттів, ідей, вчинків. Тлумачення драматичної пісні є багаторазовою модифікацією смислу пісенно-драматичних інформем, з огляду на їхні інформативні властивості. Смисл ПДІ інтерпретує автор при створенні пісенно-драматичного тексту. Виконавець варіює смисл при утіленні сценічного образу персонажа. Інформативність пісенно-драматичної інформи як творчого задуму автора та виконавця зумовлена інформативною значущістю драматичної пісні під час виконання. Слухач, сприймаючи інформацію пісенно-драматичної інформи, створену автором, і видозмінену виконавцем, переосмислює її, формулюючи свою ідею драматичної пісні. Саме на цьому процесі інтерпретації ґрунтується *діалогізм* спілкування комунікантів пісенно-драматичного дискурсу.

Смисловий «зазор» між авторським задумом і сприйняттям реципієнтів, які володіють різним рівнем культури, ерудиції, різною здатністю до

інтерпретації, за твердженням Барта Р., часто обертається конфліктом сприйняття смислів [11, с. 389–390]. Смысл ПДІ, створений автором, стрімко нарощується виконавцем й слухачем під час актуалізації ПДТ, у результаті чого відбувається його значні зсуви. Конфлікт смислів пісенно-драматичних інформем полягає в тому, що фіксуючись у свідомості комунікантів, вони оформлюються у трансформовані смисли, іноді навіть протилежні від задуму автора у процесі інтерпретативної діяльності, що обумовлює функціонування, значне смислове збагачення пісенно-драматичного дискурсу.

Пісенно-драматична інформема формує модифіковані смисли у контексті драматичної пісні, згідно із закладеною в ній підтекстовою інформацією, але з погляду емоційного стану комунікантів. На основі конотації пісенно-драматична інформема створює багатопланові образи персонажів драматичної пісні. Властивість пісенно-драматичної інформеми втілювати категорію інформативності в процес створення, передавання та інтерпретації смислів у пісенно-драматичному дискурсі впливає на його інформативність.

#### **1.2.4 Інформативний модус у пісенно-драматичному дискурсі**

Важливим складником категорії інформативності, яка відіграє роль у створенні діалогізму і драматизму в ПДД, поряд із пісенно-драматичною інформемою, є *інформативний модус* (далі — ІМ). У роботі ІМ визначаємо з огляду на ментальний модус, ступінь прояву якого, як стверджує Кремер І. Ю., обумовлена багатьма факторами, серед яких першочерговими є особистість автора, комунікативні інтенції тексту [109, с. 90, 95]. Визначення ІМ ґрунтоване на понятті смислового модусу, смисли якого, на думку Копитова О. М., розповсюджені по тексті. Послідовності пропозицій, контекст і текст дають змогу точніше визначити і якість кожного окремого модусного смислу висловлення [100, с. 6–10]. Модус є найбільш важковловимим мовним феноменом, тому що він часто є імпліцитним, не має прямих відповідностей плану вираження до плану змісту. Головними в ньому є смисли, а не форми.

Один із головних текстотвірних механізмів модусу полягає в тому, що він здатний створювати складні модусні перспективи, логічні, емоційні та виражальні лінії, за якими з окремого висловлення поширюються певні модусні смисли на певні дистанції тексту, вирішуючи завдання втілення авторських інтенцій: оцінки предметів і явищ, їх достовірності чи недостовірності. Модус на просторі тексту має синтагматичну природу: він складається в тексті в певні перспективи як послідовності елементів модусів висловлень заради єдиної мети, створення ефекту, який у процесі сприйняття буде раціонально чи інтуїтивно зафіксований адресатом [там само, с. 137–138]. З урахуванням понять ментального модусу та смислового модусу, визначаємо інформативний модус, що постає ментальним, мисленнєвим оформленням смислу пісенно-драматичних інформем у пісенно-драматичному дискурсі.

Інформативний модус являє собою смисл пісенно-драматичних інформем, виведений у наслідку їхнього індивідуального емоційного сприйняття, контекстуального тлумачення на основі інтерпретативної діяльності комунікантів ПДД відповідно до можливостей та бажань за допомогою виражальних засобів спілкування з метою оформлення образів. Сутністю ІМ є сформована модифікована підтекстова інформація, яку забезпечує категорія інформативності у процесі створення підвищеної дискурсивності на основі драматизму і діалогізму в пісенно-драматичному дискурсі.

Як творчий емоційний умовивід комунікантів пісенно-драматичного дискурсу у процесі осмислення та переосмислення інформації, інформативний модус постає результатом суб'єктивного бачення комунікативної ситуації слухачем, яке лише певною мірою збігається з баченням автора й виконавця драматичної пісні. В основі інформативного модусу лежить інтенціональність, що вважають ієрархією смислів автора [213, с. 41–45]. Інформативний модус проявляється у суб'єктивній спрямованості смислової структури, що екстраполюється на всіх комунікантів пісенно-драматичного дискурсу.

В інтерпретації враховано зворотний зв'язок, що дуже важливо, оскільки «комунікація людей — двобічний процес, мовленнєво-мисленнєва діяльність адресанта й адресата в динаміці творення спільних смислів. Комунікація стає неможливою, якщо з якихось причин адресат ухиляється від спілкування, перестає сприймати й інтерпретувати повідомлення адресанта» [16, с. 97].

Інформативний модус підкріплюють суб'єктивні інтерпретації комунікантів, яким властиве ірраціональне мислення: автора під час породження драматичних пісень, виконавця та слухача в пісенно-драматичній ситуації, з огляду на емоційність почуттів. ІМ є узагальненням їх схожих і відмінних суб'єктивних позицій, втіленим в ідеї драматичної пісні. Інформативний модус, з позиції різниці суб'єктивних оцінок автора, виконавця і слухача, створює передумови драматизму і діалогізму на основі категорії інформативності. Суб'єктивна оцінка має підвищену емоційність, яку можна пояснити тим, що автору й виконавцеві важливо не стільки передати інформацію, скільки висловити своє ставлення до неї. Крім того, суб'єктивну оцінку формують викликані у слухача емоції як його відповідь на інформацію, закладену автором і виконавцем. Інформативний модус являє собою результат позитивного або негативного оцінювання об'єкта слухачем. Емоційний вплив оцінки автора й виконавця на слухача драматичної пісні та емоційне сприйняття оцінки слухачем є умовою функціонування пісенно-драматичного дискурсу.

Пісенно-драматична інформема та інформативний модус мають ознаки гри: мовної (актуалізовані мовні засоби комунікації), музичної (ритм, мелодія, тональність) і візуальної (відеоряд), яка знаходить відбиття в дискурсивній діяльності комунікантів. Творчий діалог пісенно-драматичної інформи та інформативного модусу проявляється на інформаційно-смысловому рівні ПДД. Діалогізм створює драматизм завдяки розбіжності смислів: емоційно задуманого автором драматичної пісні та емоційно розгаданого слухачем під час інтерпретації підтекстової інформації, що представлено на Рис. 1.2.

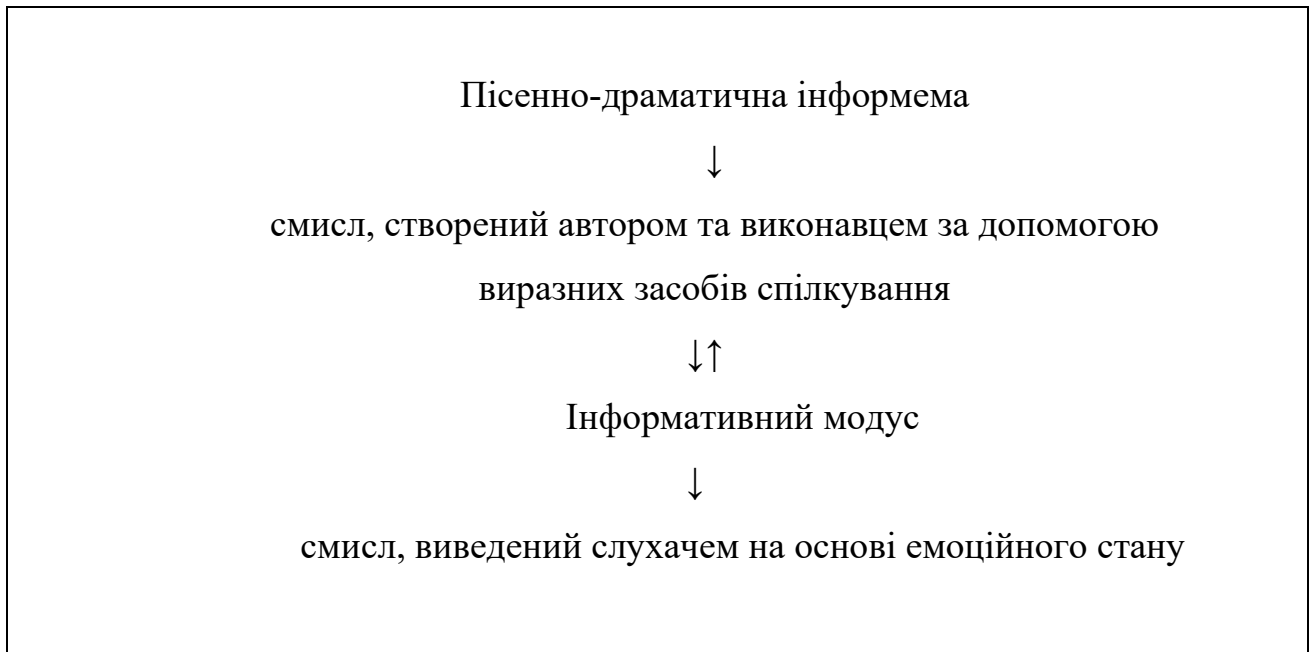


Рисунок 1.2 Дискурсивна діяльність комунікантів ПДД

Інформативний модус — зумовлений контекстом емоційний мисленнєвий висновок щодо оцінної діяльності автора, виконавця в образі персонажа і слухача, результат емоційної, творчої інтерпретації пісенно-драматичних інформем на основі підтексту, узагальнені смисли пісенно-драматичних інформем, що формують ідею драматичної пісні. Інформативний модус є утіленням суб'єктивного ірраціонального мислення слухача драматичної пісні за рахунок мовних та екстралінгвальних засобів комунікації, тісна взаємодія яких впливає на підвищення дискурсивності пісенно-драматичного дискурсу.

### 1.2.5 Умови створення підвищеної дискурсивності

З точки зору постмодерністської філософії, *дискурсивність* є спеціальним терміном, уведеним для фіксації автохтонної процесуальності дискурсивних практик, які демонструють, будучи не обмеженими соціокультурними нормативами і заборонами, безкрайній креативний потенціал щодо феномена смислопородження. Користуючись мовою сучасної концепції нелінійних динамік, дискурсивність може бути інтерпретована як іманентна здатність нерівноважного середовища дискурсу до самоорганізації, процесуальність якої

реалізується в якості нелінійної. У контексті філософської рефлексії постмодернізму акцент роблять саме на дискурсивності як спонтанної самоорганізації дискурсивного середовища, що має креативний потенціал по відношенню до сфери смислу [354]. У філософській науці дискурсивність розуміють як властиву дискурсу процесуальність, що знаходиться поза зоною соціокультурних обмежень, творче джерело спонтанного продукування смислів.

Поняття дискурсивності сучасної філософії означає креативний Хаос, Хюбріс дискурсу. Як аналог дискурсивності, Хюбріс (давньогрецьке *ὕβρις* «неприборканість», «нестриманість», «свавілля») — термін західної філософії, що позначає форми стихійних процесів, які задають нестійкі параметри функціонування певної системи і відкривають можливості нових форм її буття. У контексті парадигмальних установок античної культури, чие значення актуалізоване етимологією терміна, Хюбріс демонструє очевидні конотації, пов'язані з семантично ізоморфними поняттями «безмежного» [там само].

Креативність дискурсивності, що породжує смисли, практично не знає меж: пісенно-драматичний дискурс розгортається як гра не за правилами, а всупереч їм. У результаті такої мимовільної, зухвалої, сміливої, самовпевненої гри виникає нелінійне мислення — безліч смислів, які неможливо вкласти в канон як такий: автор формує смисли, а слухач сприймає їх в залежності від свого емоційного стану. Нелінійне мислення таким чином відкриває нові можливості парадоксальної інтерпретації смислів тексту драматичної пісні для безмежності збільшення у контексті ПДД, що приводить до його «розростання».

Текст, у розумінні Гаспарян Г. Р. і Чернявської В. Є., є вербальною формою мисленнєвої діяльності з особливим характером іманентної діалогічності і процесуальності. Внутрішня системність і структурованість тексту зумовлюють можливість смислової взаємодії елементів різних рівнів, продовженої у дискурсі [62, с. 44]. Дискурсивність слід розглядати як ознаку тексту, що визначає відкритість в широкий дискурсивний простір [62, с. 46].

Підвищену/посилену дискурсивність сучасні лінгвісти убачають у тісному дилзв'язку текстового матеріалу з екстралінгвальними сферами комунікативної діяльності персонажів мовленнєвих творів, що реалізується у їхніх діалогах (цит. за: [83, с. 21–23, 28]). Підвищена дискурсивність пісенно-драматичного дискурсу являє собою підвищену інформативність смислів. Оскільки ПДД функціює головним чином заради адресата, адресант вступає з ним у певні взаємини. І автор драматичної пісні, і виконавець, і слухач укладають у систему смислів ПДТ своє особисте бачення в залежності від історичної епохи, соціальних умов, індивідуальної психології, душевного стану. Авторський і реципієнтський смисли не можуть бути адекватними як по відношенню один до одного, так і до інваріантних мовних значень компонентної структури ПДТ. На цьому підґрунті, з огляду на екстралінгвальні чинники, виникає можливість численних інтерпретацій слухачів, у тому числі і тих, які не були передбачені автором і виконавцем. Відкритість дискурсивності враховує історичні, психологічні, ідеологічні, соціальні екстралінгвальні чинники. Екстралінгвальність дає змогу автору, виконавцю і слухачеві драматичної пісні розширювати, додумувати смисли, які приводять до значного «розростання» дискурсивності (флуктуації змісту пісенно-драматичних інформем), що характерно для функціонування пісенно-драматичного дискурсу.

Інтерпретація ПДТ автором, виконавцем і слухачами часто означає протилежність їх незліченних смислів. Скільки існує різних людей, стільки й генеровано позицій, думок, інтенцій. Діалогічність і процесуальність — це внутрішньо закладені ознаки ПДД. Процесуальність передбачає створення додаткових смислів до властивостей мовного знака, тобто ПДІ. Ідея текстового цілого, інтенція ПДТ під впливом екстралінгвальних факторів дають можливість наростання конфлікту смислів слухачів, суперечливості яких є діалогізмом. На основі діалогізму виникає драматизм пісенно-драматичної ситуації як напруженість спілкування комунікантів, що виражено у різниці

інтерпретацій ними пісенно-драматичних інформем. Результат — поява безлічі інформативних модусів, відмінності в інтерпретації текстів драматичних пісень. Необхідними умовами створення підвищеної дискурсивності є висока інформативність пісенно-драматичних інформем, інтерпретативна контекстуальна діяльність автора, виконавця і слухача драматичної пісні, пов'язана з виявленням їх розбіжних думок, тобто інформативних модусів з урахуванням екстралінгвальних чинників. Підґрунтям стрімкого підвищення дискурсивності постає напружений драматизм, обумовлений суперечливим діалогізмом умовиводів комунікантів пісенно-драматичного дискурсу.

### **1.3 Методологія вивчення категорії інформативності пісенно-драматичного дискурсу**

#### **1.3.1 Підходи, методи та етапи аналізу**

Об'єктом цього дослідження є пісенно-драматичний дискурс, виокремлений за принципами драматизму та діалогізму, а значить, підвищеної дискурсивності виразних мовних засобів спілкування у поєднанні з музикою, пластикою, відеосюжетом, що посилює ступінь інформативності.

Вивчення категорії інформативності охоплює кілька етапів, які відповідають меті роботи: визначення пісенно-драматичного дискурсу, ступеня інформативності його основних компонентів, опис діалогізму та драматизму як основних ознак; класифікація функцій пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу як складників категорії інформативності; розгляд комунікативних/інформативних елементів пісенно-драматичного тексту із залученням пісенно-драматичних інформем шляхом аналізу їх інтерпретації інформативним модусом. Попередній і заключний етапи вивчення категорії інформативності спираються на загальнонаукові методи індукції та дедукції, аналізу й синтезу. В основних етапах дослідження використано лінгвістичні методи дискурсивного аналізу пісенно-драматичного дискурсу й контекстуально-інтерпретативного аналізу пісенно-драматичного тексту.

На попередньому етапі за допомогою методів *аналізу* й *синтезу* у процесі інформаційного пошуку визначено ступінь вивчення об'єкта наукового дослідження та його складників. На основі суцільної вибірки сформовано корпус фактичного матеріалу, що містить тексти драматичних пісень, у яких об'єктивовано категорію інформативності в пісенно-драматичному дискурсі.

На першому етапі дослідження, в межах функціонально-комунікативного підходу [97; 185; 186; 318], виокремлено пісенно-драматичний дискурс, уточнено його сутність і розглянуто визначальні категоріальні ознаки: діалогізм і драматизм. Вивчено ступінь інформативності пісенно-драматичного тексту на підґрунті аналізу використання вербальних, музичних, пластичних, візуальних та надвербальних засобів комунікації. У дослідженні проаналізовано мовленнєву поведінку комунікантів пісенно-драматичного дискурсу, умов й обставин комунікативного процесу між ними у пісенно-драматичній ситуації.

Другий етап дисертаційного дослідження передбачає застосування методу *дискурс-аналізу* [157; 200; 271; 293; 317; 321; 333], що робить можливим залучення дослідження текстово-дискурсивних категорій, виокремлених Селівановою О. О. [195, с. 189–239]. До низки текстово-дискурсивних категорій пісенно-драматичного дискурсу, які доповнюють категорію інформативності, приймають безпосередню участь у її реалізації, належать такі: дискретність, зв'язність, завершеність, інтенціональність та інтертекстуальність.

Категорія дискретності пісенно-драматичного дискурсу передбачає розділеність процесів створення й інтерпретації пісенно-драматичного тексту, його членимість на куплети та приспиви з метою сприйняття інформації в композиційних елементах. Категорія зв'язності обумовлена вживанням мовних засобів зв'язності тексту драматичних пісень, інтерпретацією інформації на підґрунті системи фонових знань комунікантів, що сприяє реалізації категорії інформативності. Категорія завершеності у пісенно-драматичному дискурсі полягає у можливості сформулювати ідею драматичної пісні після її сюжетного

завершення у процесі реалізації категорії інформативності. Категорія інтенціональності, яка доповнює категорію інформативності, визначається бажанням автора драматичної пісні спілкуватися шляхом тлумачення своїх комунікативних інтенцій слухачем. Категорія інтертекстуальності, яка значно впливає на інформативність пісенно-драматичного тексту, є способом його сприйняття, базованим на текстовому діалогізмі, що виявляється у діалогізмі творчого мислення комунікантів пісенно-драматичного дискурсу.

Текстово-дискурсивна категорія інформативності як провідна категорія пісенно-драматичного дискурсу є обов'язковою умовою його функціонування, способом організації інформативного простору, надзвичайним насиченням новою, головним чином, підтекстовою інформацією, здатністю і бажанням комунікантів її інтерпретувати, тобто інструментом регуляції процесу комунікації. Категорія інформативності забезпечує емоційну цілеспрямовану комунікацію, тобто інтерпретацію у процесі емоційного сприйняття й тлумачення інформації автором, виконавцем та слухачем драматичної пісні під час їх діалогу з огляду на почуття, прояв емоцій, настроїв, душевний стан.

Інформативність пісенно-драматичного дискурсу, що залежить від унікальної здатності комунікантів емоційно інтерпретувати інформацію, полягає у значній різниці цієї інтерпретації. Категорія інформативності в ПДД наділена безмежними можливостями осмислювати і переосмислювати текст драматичної пісні у різний спосіб завдяки невідповідності інформації, закладеної автором в пісенно-драматичних інформемах та інтерпретованої виконавцем й слухачем драматичної пісні у вигляді інформативного модусу. У досліджуваному типі дискурсу, як у жодному іншому, невідповідність інформації настільки відчутна, що її сприйняття слухачем драматичної пісні буває протилежним задуму автора з огляду на їх підвищену емоційність.

Подальший етап передбачає розгляд основних функцій пісенно-драматичної інформеми й інформативного модусу; дослідження

комунікативних елементів пісенно-драматичного тексту на основі методу *текстового аналізу*, визначення рівня їх інформативності. Комунікативні елементи пісенно-драматичного тексту виділено згідно з класифікацією Папіної А. Ф. [153, с. 13]. До них належать об'єкти та суб'єкти пісенно-драматичної ситуації; умовно-реальні події (процеси, стани) і факти уяви; сценічний час та сценічний простір; ірраціональна суб'єктивна оцінка. За допомогою методу *компонентного аналізу* у дослідженні виявлено семантичні ознаки пісенно-драматичних інформем, що оформлюють інформативний модус, і визначено особливості їх тісної взаємодії в пісенно-драматичному тексті.

Останнім етапом є застосування *контекстуально-інтерпретативного аналізу*, за допомогою якого в пісенно-драматичному тексті проаналізовані способи інтерпретації пісенно-драматичних інформем. У дослідженні контекстуально-інтерпретативний аналіз здійснено з огляду на засоби актуалізації інформації, передусім, різні види повторів: анафоричні і катафоричні, парадигматичні, дериваційні, синонімічні, антонімічні тощо.

На заключному етапі дисертаційного дослідження були використані загальнонаукові методи *індукції* та *дедукції* у процесі викладу основних результатів і формулювання положень. Методи *аналізу* й *синтезу* сприяли оформленню висновків до трьох розділів й загальних висновків роботи.

### **1.3.2 Науково-теоретичне підґрунтя дослідження**

Напрямок функціонально-комунікативної стилістики тексту [185; 186; 318], у руслі якого проведене дослідження, розглядає дискурсивний потенціал текстових одиниць [184, с. 21], функціонування мови у різних комунікативних ситуаціях з огляду на екстралінгвальні фактори, тобто в умовах реальної комунікації. Комунікативна ситуація являє собою систему чинників, що взаємодіють, спонукаючи учасників до спілкування і визначаючи їхню мовленнєву поведінку [353, с. 278], яку Бялик О. Є. та Кобякова І. К. називають комунікативною поведінкою [52, с. 34; 95, с. 50]. Комунікативну ситуацію у

лінгвістиці розуміють як структурну організацію ситуації спілкування, що охоплює стосунки між адресантом та адресатом, мету, засіб, спосіб, місце спілкування [349, с. 157]. Комунікація у дискурсі розуміється як складний процес інтерпретації інформації, різноманітні проблеми якої висвітлюють роботи багатьох сучасних дослідників [41; 75; 77; 84; 228; 241].

Особливість пісенно-драматичного дискурсу полягає у здатності автора в особі персонажа за допомогою виконавця драматичної пісні емоційно передавати підтекстову інформацію, а слухача — емоційно інтерпретувати її шляхом емоційного оцінювання у пісенно-драматичній ситуації у процесі реалізації категорії інформативності. Сучасний британський пісенно-драматичний дискурс функціює на основі значної розбіжності оцінок комунікантів завдяки своїй емоційній сутності, що приводить до напруженого драматизму як його визначальної відмінної риси, яка зумовлена головною ознакою — поліфонічним діалогізмом (мовним, музичним, пластичним).

*Драматизм* сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу досягається виразністю текстового, музичного та пластичного оформлення, сценічною акторською майстерністю. Виразальні засоби тексту драматичної пісні, основними з яких є різні види повторів, складні співзвуччя мелодій, емоційні рухи душі і тіла виконавця забезпечують високу інформативність пісенно-драматичного дискурсу. *Діалогізм* [137; 188; 191; 206; 279; 328] спирається на концепцію Бахтіна М. М. [13; 14; 15], яка полягає в тому, що опанувати, побачити й зрозуміти внутрішній світ людини можна лише шляхом спілкування з нею, у діалогічній формі [13, с. 27]. Діалогом ПДД є складний емоційний комунікативний процес, у якому на перший план висувається образ персонажа як образ автора драматичної пісні в особі виконавця. Поняття «самість» вважається діалогом, під час якого людина розкриває свій внутрішній світ, позиціонуючи себе неоднаково у різних комунікативних ситуаціях [12; 329; 334]. У сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі

самість є емоційним спілкуванням персонажа з самим собою, що насправді є спілкуванням автора в особі виконавця із слухачем драматичної пісні.

Драматизм й діалогізм пісенно-драматичного дискурсу проявляють себе у підвищеній дискурсивності, яку забезпечує емоційна інтерпретація комунікантами пісенно-драматичних інформем, узагальнена у їх численних модусних смислах. Значна різниця в інтерпретації інформації автором, виконавцем й слухачем драматичної пісні залежить від інформативності текстово-дискурсивних категорій, провідна з яких – категорія інформативності.

До складу текстово-дискурсивної категорії інформативності входить поняття «інформація» як комунікація [116; 156]. Дослідники приділяють увагу розподілу інформації в тексті [61; 115; 153; 174]. У процесі вивчення категорії інформативності розмежовують поняття «інформаційна насиченість» та «інформативність» тексту. Інформаційну насиченість вважають загальною кількістю інформації в тексті, а інформативність — ступенем новизни для адресата [54; 56]. У пісенно-драматичному дискурсі категорія інформативності проявляється в емоційному суперечливому діалозі пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу, які є її основними складовими.

Інформема, з точки зору сучасних лінгвістів, є динамічною текстовою одиницею, що має лінгвістичну й екстралінгвістичну сутності [345; 346]; інформаційною цілісністю, інформаційним згущенням [133]. У дослідженні пісенно-драматична інформема постає емоційно зарядженою мовною одиницею, актуалізованою у різний спосіб – невербальними і надвербальними засобами спілкування, здатним до інтерпретування підтекстом. Інформативний модус, з огляду на ментальний модус, виокремлений Кремером І. Ю. [109], і смисловий модус, представлений Копитовим О. М. [100], являє собою спосіб емоційної інтерпретації пісенно-драматичних інформем, результат оцінювання підтекстової інформації, її особистісне сприйняття комунікантами, що обумовлює успішну комунікацію в пісенно-драматичному дискурсі.

Інформативний модус задає інтерпретацію пісенно-драматичних інформем у певному контексті, який є умовою осмисленого вживання в мовленні мовної одиниці в соціокультурному оточенні [290], в мовному оточенні з урахуванням ситуації спілкування [357] та мовленнєвої поведінки комунікантів [316]. У лінгвістиці контекст співвідносять із ситуацією для позначення оточення, середовища існування об'єкта або сукупності обставин вчинення дії [134, с. 100]. У пісенно-драматичному дискурсі контекст виявляється у мисленнєвій діалогічній діяльності автора, виконавця та слухача драматичної пісні у процесі творчої інтерпретації інформації. Пісенно-драматичні інформеми мимоволі сприймаються емоційними комунікантами пісенно-драматичного дискурсу на основі конотації, яка розглядається у низці наукових досліджень [65; 150; 171; 260; 268; 298]. Конотація визначається лінгвістами як додаткові до основного значення семантичні, стилістичні, емоційно-експресивні, національно-культурні відтінки значень слова, фразеологізму, словосполучення, висловлення, тексту (дискурсу), які надають їм особливого, неповторного забарвлення у спілкуванні [344, с. 86]. Конотативний компонент, з точки зору сучасних науковців, характеризує ситуацію, учасників спілкування, відношення до предмету мовлення, включаючи експресивний, емоційний і оцінний елементи [87, с. 21] та забезпечуючи таким чином ефективну мовленнєву взаємодію [96, с. 2].

Категорія інформативності під час спілкування комунікантів розширюється та активізується текстово-дискурсивними категоріями дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності та інтертекстуальності. Текстово-дискурсивні категорії є предметом аналізу багатьох сучасних дослідників: категорія дискретності [61; 195; 201], категорія зв'язності [54; 82; 106; 115], категорія завершеності [61; 106], категорія інтенціональності [195; 250]; категорія інтертекстуальності [119; 172; 235; 291; 309; 324; 335]. Реалізація категорії інформативності в пісенно-драматичному

дискурсі сприяє функціюванню решти його текстово-дискурсивних категорій.

#### **1.4 Засади дослідження пісенно-драматичного тексту**

##### **1.4.1 Принципи аналізу комунікативної організації тексту у сучасній лінгвістиці**

У лінгвістичних дослідженнях вивчаються категорії тексту, пов'язані із його комунікативною організацією [71; 74; 153; 201]. Вважають, що визначальними категоріями тексту в його організації є категорії: подійності (основу кожного тексту становить певна подія, що розгортається в часі та просторі), суб'єктності (текст створює той чи інший суб'єкт), об'єктності (текст завжди має свого адресата), часу (в тексті все відбувається в певному часі) та місця (кожний текст пов'язаний з конкретним місцем) [201, с. 20]. В основі породження і розуміння тексту, зауважує ван Дейк Т. А., лежать схеми, моделі соціальних ситуацій, представлених в епізодичній пам'яті продуцента, які відбивають знання, переконання, думки носіїв мови. Моделі соціальних ситуацій є категоріальними, в них присутні такі категоріальні елементи, як Обстановка, Обставини, Учасники, Подія, Дія [71, с. 185]. Ситуацію розуміють як комплекс взаємопов'язаних подій, що відбуваються у місці і часі. Подієва структура ситуації включає склад її учасників і їхні ролі у взаємодії [74, с. 92].

Термін «учасник ситуації», згідно Кобозевій І. М., означає об'єкти (матеріальні та ідеальні), що безпосередньо взаємодіють в ситуації або виступають в якості носія ознаки або стану [94, с. 223]. Подія, як вважає Силантьєв І. В., є результатом особистісного і суспільного залучення до певного факту, результатом причетного осмислення і аксіологізації певного факту [203, с. 139]. Подія, на думку Арутюнової Н. Д., позначена повною номіналізацією, оскільки подієвий предикат має бути зрозумілим у прямому сенсі, а факт відрізняється неповною номіналізацією [6, с. 103–105]. Будь-яка подія може зближуватися з фактом, перетворюватися на факт [6, с. 155]. Факти не можуть бути об'єктом спостереження: можна бути свідком події, але не

можна бути свідком факту. Хоча про факти знають, і ці знання є результатом досвіду, сам факт побачити не можна. Подія орієнтована на потік того, що відбувається в реальному просторі й часі. Факт орієнтований на світ знання, на логічний простір, організований координатою істини і хибі [6, с. 168].

Простір та час у сучасній лінгвістиці постають взаємопов'язаними поняттями [69; 121; 143; 146; 187; 238]. Ці категорії, на думку Двініної С. Ю., прийнято вивчати невід'ємно, як частини просторово-часового континууму [69, с. 91]. Категорію простору В. О. Самохіна пов'язує із категорією часу, оскільки вони є частиною семіосфери [187, с. 23]. Людське життя, культура, за словами Лотмана Ю. М., організовує себе у формі певного «простору — часу» і поза такою організацією існувати не може [121, с. 259]. Лінгвісти розглядають простір й час у структурі мовної картини світу [238]. Художній простір і час не лише значущі, а найчастіше — визначальні компоненти літературного твору [146, с. 182]. Простір і час, що пов'язані із сюжетом, системою образів і мотивів, забезпечують композиційну будову художнього твору [143, с. 1391]. Існують дослідження, присвячені сценічному простору, який установлює зв'язки між адресантом й адресатом та може передавати знаковий посил автора [225, с. 99]. Часовим виміром сценічного простору вважають сценічний час [257, с. 257].

Простір, відображений у мові, на думку Селіверстової О. М., можна витлумачити як щось, у межах чого може перебувати об'єкт або відбутися дія чи подія [198, с. 10]. Виділяють три види відкритого простору: нижчий від рівня землі, на рівні землі та над рівнем землі [216, с. 39]. Замкнутий простір є середовищем усього сущого, в якому все відбувається та трапляється, яке заповнене об'єктами й людьми, яке має певні об'єм і протяжність [113, с. 26]. Категорія простору — спосіб вираження підтекстової інформації [155, с. 12].

Категорію часу досліджують як лінгвокогнітивний феномен у картині світу, що реалізується як лексико-семантична категорія в системі мови [46, с. 27], тобто з погляду вербального вираження [179, с. 94]. Точкою

орієнтації для часового виміру, як зазначає Іоанесян Є. Р., слугує час вимовляння висловлювання, для просторового — місце вимовляння, для особистого є мовець [85, с. 34-35]. Під об'єктивним сюжетним часом розуміють час, у якому реалізовує себе сюжетна лінія твору. Його головною рисою є розвиток, який містить в собі реалізацію основної ідеї автора твору [232, с. 11]. Суб'єктивний час у сучасній лінгвістиці описують як перцептуальний, оскільки категорія часу в ще більшому ступені, ніж інші мовленнєво-розумові категорії, що відбивають атрибути дійсності, пов'язана з тим суб'єктом, який переживає час, з його оцінкою, з його «відчуттям» часу. Час перцептуальний відноситься до сфери сприйняття зовнішнього світу індивідумом, представником того або іншого етносу, тієї або іншої культури. Внутрішній світ людини залежить від емоційного, психологічного сприйняття часу на рівні почуття [131, с. 302].

У комунікативну структуру тексту включають оцінку, яка в загальному сенсі є багатозначним поняттям, що позначає спосіб встановлення значущості чогось для суб'єкта [347]. У лінгвістичному розумінні, оцінка — своєрідний феномен, який виявляють на різних рівнях мови та дослідження якого доводить те, що питання вибору мовних засобів, їх організації у текстах різних функціональних стилів, інтерпретації у процесі сприйняття, а також вербалізації певних емоційних станів реципієнтів набувають зараз все більшого значення [110, с. 4]. Класифікація оцінок Шарля Баллі розмежовує об'єктивні та суб'єктивні оцінки як диктум і модус. Диктум, роль якого полягає у вираженні ставлення мовця до дійсності з точки зору реальності або нереальності того, що відбувається, на думку науковця, співвідноситься із синтаксичним й морфологічним способом формування предиката пропозиції [10, с. 44]. Модус утворюють модальність і модальний суб'єкт у своїй спільності [10, с. 46]. Суб'єктивна оцінка, на думку лінгвістів, вміщує раціональну оцінку, яка відбиває відносну стійкість норм, стандартів духовної і матеріальної діяльності, прийняті всіма членами спільноти цінності [358, с. 384–385].

Аксіологічні значення ірраціональної суб'єктивної оцінки представлені у мові двома основними типами: загальнооцінним та приватнооцінним. Перший тип виражає голістичну оцінку й реалізується прикметниками «хороший» і «поганий» та їх синонімами з різними стилістичними й експресивними відтінками. Другий тип дає оцінку одному з аспектів об'єкта з певної точки зору [6, с. 75]. Аксіологічна оцінка може бути основою епітета в поєднанні з уособленням, алегорією, оксюмороном, порівняннями [348, с. 443]. Емоційна оцінка належить не лише до суб'єктивного оцінювання, супроводжуваного почуттями, емоціями, але й об'єктивного оцінювання певного психичного стану, наприклад, сумний, радісний, веселий, печальний [205, с. 150–151]. Естетична оцінка є судженням про естетичну цінність (красу) предмета [140, с. 231]. Етична оцінка передає морально-етичні норми суспільства [76, с. 154]. Сенсорну оцінку розглядають як особливий вид емоційної оцінки [147, с. 31]. Серед сенсорних значень найбільш розвинені й тонко диференційовані поняттєві еквіваленти зорових відчуттів [7, с. 42, 304]. Кількісна оцінка своїм предметом має релевантні для предметної та комунікативної діяльності людини об'єктивні відмінності сфери кількісної визначеності [110, с. 43]. У лінгвістичному плані кількісна оцінка є універсальною категорією, яка виражає позитивне чи негативне ставлення мовця до змісту мовлення [221, с. 190]. Кількісна оцінка визнається сучасними дослідниками суб'єктивною ірраціональною оцінкою з аксіологічною цінністю.

#### **1.4.2 Класифікація комунікативних елементів пісенно-драматичного тексту**

При визначенні ступеня інформативності пісенно-драматичного тексту ми спиралися на розроблену проф. Папіною А. Ф. методологію аналізу тексту, запропоновану в її монографії «Текст: его единицы и глобальные категории» [153]. Робота досліджує комунікативну організацію одиниць тексту (дискурсу), його комунікативну будову, комунікативні функції адресанта і реципієнта,

типи ситуацій комунікації, види інформації; проблематику виділення текстових категорій. Методологія Папіної А. Ф. відповідає цілям вивчення категорії інформативності в сучасному британському ПДД, на її основі у цій роботі ПДТ аналізується з погляду інформативності та комунікативної спрямованості.

У роботі Папіною А. Ф. виділяються такі глобальні категорії комунікативної організації тексту: учасники комунікативного акту і ситуації; подія, процес, факт; час; простір і місце; оцінка [153, с. 13]. Категорії тексту вважаємо комунікативними елементами ПДТ, відмежованими від категорій дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності, інтертекстуальності та провідної з них – категорії інформативності, реалізація якої уможливорює функціонування пісенно-драматичного дискурсу. У цьому дослідженні не розділяються поняття «комунікативний елемент» та «інформативний елемент» з тієї причини, що всі інформативні елементи мають здатність забезпечувати спілкування комунікантів в пісенно-драматичному дискурсі.

Класифікація Папіної А. Ф. вміщує об'єкти ситуацій — істоти, неістоти та явища, необхідні для наповнення художнього простору [153, с. 108]. Категорія події є організацією структури і змісту тексту, що описує різного роду дії суб'єкта й об'єкта в просторі і часі. Видова категорія подій близька за значенням до процесу, стану і протиставлена факту [там само, с. 134–136]. Факти, на думку Папіної А. Ф., зазвичай не спираються на реально спостережувані об'єкти, вони є чимось, підказаним силою творчої уяви, містять нібито побачений у мріях якийсь уявний предмет, особу — все те, що було колись спостережене в минулому, пережите або вигадане [там само, с. 151–152].

Категорія художнього простору являє собою два основні типи: реального (об'єктивного і суб'єктивного), та ірреального [153, с. 223]. Відкритий простір описаний у тексті вертикальними та горизонтальними перспективами руху: лінійною *уперед — назад, угору — вниз, ліворуч — праворуч*; круговою, яка передбачає звуження просторових планів спостереження до центру зображення;

перехресною, що указує на сторони світу, географічні чи геометричні параметри: *на півночі — на півдні — на сході — на заході; праворуч — ліворуч, спереду — ззаду*. Панорамна перспектива є розміченістю об'єктів *зверху — вниз* чи *здалеку — перед ним* [153, с. 223–230]. Суб'єктивний художній простір є реальним світом, зумовленим суб'єктивністю зображуваного [153, с. 241].

Категорія художнього часу представлена реальним (об'єктивним, суб'єктивним) та ірреальним часом із трьома точками відліку: часовою, просторовою, вектором особистого виміру [153, с. 163–164]. Об'єктивний художній час виявляється у перспекції, спрямованості з минулого в сьогодення і в майбутнє; або ретроспективі як руху в минуле, що передує теперішньому. Час зображений як сюжетний або дискретний, описує послідовність дії одного або кількох об'єктів, та несюжетний, що позначає тривалість, процесуальність у минулому, теперішньому, майбутньому [153, с. 168–176]. Об'єктивно представлений циклічний час позначає явища природи та пов'язаний з етапами життя людини. Суб'єктивному художньому часу притаманна оцінність, виражена епітетами, порівняннями. На його основі формується психологічний час, який спрямований у глибини психологічного світу людини й підкреслює особливу емоційність індивідуальних переживань мовця [153, с. 181–196].

Ірреальний світ, за словами Папіної А. Ф., порушує основні властивості категорій простору й часу створюється з настановою на зображення нереальних явищ, неправдоподібності. Ірреальний простір може бути описом астрального простору, що є сферою з позаземними об'єктами. Чарівному простору властиве несподіване перетворення. Задзеркалля — це таємничий антисвіт, що існує паралельно з реальним світом, населений загадковими істотами. Астральний час позначений безмежністю, безперервністю та нескінченністю. Властивостями чарівного часу є постійна мінливість, нестабільність, здатність до перетворень. Час задзеркалля розділяє реальний та ірреальний світи [153, с. 199–257].

Оцінка, що входить в склад категорій, обґрунтованих Папіною А. Ф., є

безпосередньою або опосередкованою реакцією мовця на спостережувані, уявні, сприймані органами його чуття дії, ознаки, ознаки ознак реальних об'єктів, об'єктів його внутрішнього та зовнішнього світів. Раціональна суб'єктивна оцінка виражає реакцію не почуття, а розуму, логіки міркувань мовця. До ірраціональних суб'єктивних оцінок відносяться аксіологічні загальнооцінні типи, основою яких є опозиція «поганий — хороший». Кількісна суб'єктивна оцінка, що указує на міру, об'єм, величину описуваного предмета, ознаку дії, ознаку ознаки, є основою творення гіперболи й літоти, які втілюють перебільшення або применшення певних ознак предмета [153, с. 267–322].

Серед приватних суб'єктивних оцінок Папіна А. Ф. виділяє емоційну, естетичну та етичну оцінки. Емоційна оцінка називає позитивні і негативні почуття мовця, викликані об'єктом, його діями, станом. Естетична відображає безпосередню реакцію мовця на різні стимули об'єктивної дійсності, етична оцінка співвідноситься із заповідями, нормами моралі, прийнятими в суспільстві [153, с. 271–274]. Приватні сенсорно-смакові оцінки виражають відчуття, фіксуючи реакції на різноманітні об'єкти дійсності органів чуття людини. Ефект синергії — поєднання несумісних, різнорідних сутностей при сполученні слухових сенсорних оцінок з їх іншими видами, наприклад, із зоровими оцінками, що поділяються на ахроматичні, які називають безбарвні предмети; дихроматичні оцінки, репрезентовані двоколірною лексикою; та хроматичні, що позначають багатобарвність [153, с. 275–290].

Розгляд глобальних категорій тексту, класифікованих Папіною А. Ф., відіграє важливу роль у його вивченні. Проте, деякі положення цієї класифікації видаються нам дискусійними, наприклад, виділення у художньому тексті так званих «реальних фактів», ґрунтованих на реальних подіях у минулому, тобто подіях, які можуть уводитися у реальний світ (цит. за: [153, с. 135, 152]). На наш погляд, це твердження є не зовсім правомірним: реальна подія є подією, що сталася в реальній дійсності, а в художньому тексті, як всім відомо, діють

вигадані персонажі. Тому вважаємо, що поняття «реальна подія» потрібно замінити у дослідженні на поняття «умовно-реальна подія». Дійсно, у художньому тексті на реальність навколишнього світу завжди впливає творча уява, у кожного автора художнього твору виникає свій образ реальності, події та особи, вельми далекий від образу, що закріпився у колективній свідомості. Факт на основі умовно-реальної події (процесу, стану) в уявному пісенно-драматичному тексті осмислюється як мова можливого, вигаданого світу, тому вважаємо, що доречно використовувати термін «факт уяви». Отже, уявний факт у пісенно-драматичному дискурсі як уявний світ автора драматичної пісні, без сумніву, є відмінним від реального світу, а умовно-реальна, вигадана подія, процес або стан є фактом творчої уяви.

Щодо належності реального простору та часу до категорій художнього твору (цит. за: [153, с. 223, 163]), просторове і часове вираження мовленнєвої поведінки персонажів так само залежить від уяви автора художнього твору. Саме тому у цьому дисертаційному дослідженні вважаємо доречним уживати такі терміни, як «умовно-реальний сценічний простір» і «умовно-реальний сценічний час», тому що просторово-часова організація текстів пісенно-драматичного дискурсу є особистим, своєрідним баченням автора драматичної пісні, результатом його безмежної творчої уяви. Сценічний простір і сценічний час у пісенно-драматичному дискурсі тісно пов'язані з фактами уяви, що базуються на умовно-реальних подіях, процесах і станах.

На підґрунті класифікації Папіної А. Ф. категорій тексту (дискурсу) з метою вивчення необхідних умов реалізації текстово-дискурсивної категорії інформативності у тексті пісенно-драматичного дискурсу сучасних британських поп-гуртів, у цьому дисертаційному дослідженні виділені комунікативні елементи, що забезпечують його комплексний аналіз. До них належать об'єкти і суб'єкти пісенно-драматичної ситуації; умовно-реальні події, процеси, стани та факти уяви; сценічний простір; сценічний час; суб'єктивна оцінка.

## Висновки до розділу 1

1. З точки зору функціонально-комунікативної стилістики тексту, сучасний британський пісенно-драматичний дискурс досліджуваних поп-гуртів як вагома частина драматичного мистецтва є соціально обумовленим інформативним феноменом сценічного вокально-інструментального простору Великої Британії. Ефективне функціонування пісенно-драматичного дискурсу стає можливим лише завдяки синтезу традиційних способів презентації інформації (вербальні засоби пісенно-драматичного тексту як жанру поп-поезії, музичні, пластичні) та сучасних (візуальні засоби комунікації). Пісенно-драматичний дискурс, що маніфестує емоції виконавця як актора та провокує миттєву емоційну реакцію глядача на творчий задум автора драматичної пісні, виокремлений за принципом підвищеної дискурсивності.

2. Функціонування пісенно-драматичного дискурсу ґрунтується на інтерпретації інформації комунікантами в пісенно-драматичній ситуації, їх сценічному мовленнєвому спілкуванні з урахуванням загальних фонових знань. Основною одиницею поп-жанру пісенно-драматичного дискурсу постає драматична пісня як драматичний мовленнєво-музичний твір, призначений для сценічного виконання. Пісенно-драматичний дискурс відзначається підвищеною дискурсивністю, тобто сукупністю мовних та екстралінгвальних засобів комунікації. Підвищена дискурсивність, обумовлена напруженим драматизмом, що передбачає поліфонічний діалогізм, створюється взаємодією додаткових категоріальних ознак — пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу як складових категорії інформативності.

3. Драматизм пісенно-драматичного дискурсу досягається мовними виразними засобами подання інформації автором та способами її емоційної інтерпретації слухачем під впливом екстралінгвальних факторів. Драматизм полягає в емоційності переживань, схвильованості комунікантів та емоційному світовідчутті персонажів. Драматизм пісенно-драматичного дискурсу створює

сценічна мовленнєва поведінка актора у процесі виконання тексту драматичної пісні, яка тримає слухача у підвищеній напрузі, змушуючи його перейматися емоціями виконавця драматичної пісні, співчувати автору в образі персонажа, що є вираженням діалогізму комунікантів в пісенно-драматичній ситуації. Діалогізм персонажів драматичної пісні полягає у суперечливості їх буття на основі багатоголосся, створеного мовною, музичною, пластичною видами поліфонії, що є передумовою функціонування пісенно-драматичного дискурсу.

4. Категорія інформативності постає провідною текстово-дискурсивною категорією пісенно-драматичного дискурсу, успішній реалізації якої сприяє емоційна інтерпретація комунікантами підтекстової інформації за умови підвищеної дискурсивності. Це – надзвичайна інформаційна насиченість пісенно-драматичного дискурсу, що має спроможність регулювати процес емоційного спілкування комунікантів. Категорію інформативності доповнюють категорії дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності та інтертекстуальності, які залежать від неї, забезпечують її функціонування. Інтерпретативна діяльність комунікантів в пісенно-драматичному дискурсі здійснюється на основі категорії інформативності у процесі мовної, музичної і візуальної гри пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу.

5. Пісенно-драматична інформема та інформативний модус є важливими базовими складовими текстово-дискурсивної категорії інформативності у пісенно-драматичному дискурсі, тісна взаємодія яких гарантує успішність процесу комунікації. Пісенно-драматична інформема являє собою експресивну, комунікативну, актуалізовану мовну одиницю інформативно-сміслового рівня пісенно-драматичного тексту, що має велику здатність передавати підтекстову інформацію під впливом різноманітних екстралінгвальних чинників. Пісенно-драматичні інформеми здійснюють функціонування у текстовому інформаційно-комунікативному просторі драматичних пісень, і широко інтерпретуються всіма комунікантами пісенно-драматичного дискурсу.

6. Інформативний модус постає суб'єктивним способом сприйняття смислів пісенно-драматичних інформем, їхнім особистісним осмисленням та переосмисленням автором, виконавцем і слухачем драматичної пісні на підґрунті підтексту. Модусне розкриття змістовної сутності інформації у пісенно-драматичному дискурсі забезпечується вербальним, музичним, пластичним, візуальним оформленням процесу спілкування комунікантів у пісенно-драматичній ситуації, що зумовлює мультимодальність. Інформативний модус є результатом різних версій емоційної інтерпретації підтекстової інформації з урахуванням оцінки, яка міститься у конотації з огляду на переживання, хвилювання комунікантів пісенно-драматичного дискурсу.

7. Висока інформативність виражальних мовних засобів спілкування у пісенно-драматичному дискурсі сприяє його тлумаченню завдяки емоційності автора, виконавця і слухача драматичної пісні під час породження та актуалізації пісенно-драматичного тексту. Запорукою емоційної інтерпретації комунікантами підтекстової інформації у процесі реалізації категорії інформативності у пісенно-драматичному дискурсі постає підвищена дискурсивність, підґрунтям якої є напружений драматизм взаємин персонажів драматичної пісні на основі поліфонічного діалогізму, тісна взаємодія пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу як значне розширення контексту невербальними і надвербальними способами, контекстуальне наповнення смислу драматичних пісень в пісенно-драматичній ситуації. Результат поєднання різних типів комунікації в пісенно-драматичному дискурсі виявляється у створенні нової синтетичної інформаційної культури у сучасному вокально-інструментальному просторі Великої Британії.

Основні положення цього розділу дисертації викладено у таких роботах авторки: [20; 21; 22; 23; 24; 25; 31; 264].

## РОЗДІЛ 2

### ІНФОРМАТИВНІСТЬ СУЧАСНОГО БРИТАНСЬКОГО ПІСЕННО-ДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ

#### 2.1 Роль базових текстово-дискурсивних категорій у реалізації категорії інформативності в пісенно-драматичному дискурсі

Текст є умовою і результатом спілкування, дискурс — комунікативним процесом. Щоб зрозуміти ці взаємопов'язані феномени, у дослідженні розглянуто основні текстово-дискурсивні категорії: дискретність [61; 195; 201], зв'язність [54; 82; 106; 115; 195; 201], завершеність [61; 106; 195], інтенціональність [195; 250], інтертекстуальність [59, 136; 154; 195; 303; 314], які є підґрунтям *категорії інформативності* [61; 100; 106; 195; 201; 250].

##### 2.1.1 Категорія дискретності

Дискретність є текстово-дискурсивною категорією, що виражає як розділеність процесів породження й сприйняття навіть у випадку спонтанного усного дискурсу, так і членимість текстової форми організації комунікативної ситуації [195, с. 206]. Категорія інформативності основана на категорії дискретності, оскільки ступінь інформативності текстів драматичних пісень досліджуваних сучасних британських поп-гуртів залежить від їх структури, основними композиційними елементами якої є куплет і приспів.

В основному, композиційно пісенно-драматичні тексти структуровані за такою схемою: куплет — приспів — куплет — приспів — куплет — приспів [*The Look of Love (Part 4)*, *THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC*]. Структура може бути іншою: приспів — куплет — приспів — куплет — приспів — приспів [*Everybody Get Up*, *FIVE 1998, FIVE*]. Коли драматична пісня починається з приспіву, подається підсумкована інформація, сфокусованість якої оформлює діалогізм взаємин персонажів, підвищуючи драматизм їх спілкування. Наприклад, ПДІ *together* за допомогою гіпонімічного повтору *your, mine — we*,

на основі мовної поліфонії, виражає загальний смисл про те, що персонаж подолає всі перепони з коханою, саме тому *він* емоційно благає *її* бути разом:

*Add your light to mine, baby.*

*Together we could shine*

[*Add Your Light to Mine, Baby, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL*].

У приспіві наступної драматичної пісні, який є її початком, автор в особі персонажа/виконавця, використовуючи ПДІ *get up* з ПДІ *singing*, закликає слухача співати. У межах пісенно-драматичного тексту виявляється прихований смисл. Інформація, сконцентрована у приспіві, є закликом до рішучої дії:

*Everybody get up singing*

*1, 2, 3, 4, Five will make you get down now ...*

*Time for some action*

[*Everybody Get Up, FIVE 1998, FIVE*].

Куплети, зазвичай, нараховують сім, вісім або дванадцять рядків. Іноді кількість куплетів перед першим приспівом (і відповідно кількість рядків) перевищує загальну кількість рядків після наступних приспівів. Наприклад, у перших куплетах кількість рядків — дванадцять, а після приспіву — шість рядків в одному куплеті, що дає змогу визначити тематику ПДТ (бажання персонажа повернутися додому), підвищує його інформаційну насиченість. Реалізація категорії інформативності у тексті драматичної пісні здійснюється завдяки інтерпретації пісенно-драматичних інформем *heart* та *soul*:

*A northwind blows*

*And carries me home*

*Carries my heart, carries my soul*

[*North, UP 1989, ABC*].

Але частіше — навпаки: куплети перед приспівом нараховують меншу кількість рядків, ніж куплети, що слідує за приспівом. Наприклад, перший куплет містить чотири рядки, а у двох куплетах після приспіву — десять. Така

композиційна побудова ПДТ дозволяє автору заінтригувати слухача, що оформлює діалогічні стосунки між ними. Інтригу містить третій рядок першого куплету, який натякає на ймовірність спалаху кохання перед його згасанням:

*Don't go thinking you're cool, don't you, don't you.*

*Dont' go thinking we're through, don't you, don't you.*

*You need a flame before you fizzle out.*

*So it don't matter much anyhow, anymore.*

[*One Kiss Don't Make a Summer, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL*].

Зазвичай приспів містить від чотирьох до восьми. Приспиви із двох рядків надають надзвичайної виразності ПДТ. Наприклад, приспів із залученням ПДІ *new way of loving* вміщує сконцентровану інформацію про неймовірне захоплення персонажа, про те, що кохану неможливо любити більше. Концентрація інформації здійснює реалізацію категорії інформативності:

*There's no peace of mind, until I can find*

*A New Way Of Loving You (loving you)*

[*New Way of Loving You, MAKING LOVE IN THE RAIN 1995, THE RUBETTES*].

Висока інформативність драматичних пісень досліджуваних поп-гуртів обумовлена високим ступенем інформативності їхніх композиційних елементів, що приводить до підвищеної дискурсивності пісенно-драматичного дискурсу.

### **2.1.2 Категорія зв'язності**

Категорія інформативності у ПДД реалізується при підтримці категорії зв'язності, яка надає можливість автору сконструювати сюжет драматичних пісень, а слухачеві – сформулювати їх смисл. Зв'язність полягає у здатності інформативного модусу емоційно інтерпретувати інформацію, яку вміщують пісенно-драматичні інформеми, у свідомості автора, виконавця та слухача як носіїв однієї і тієї ж мови і культури, в їх менталітеті, що сприяє функціонуванню категорії інформативності у ПДД. Лінгвісти розглядають цю категорію як лінійний, тобто безпосередній лексико-граматичний зв'язок окремих частин

тексту і вертикальний зв'язок через тему, заголовок, власні імена. Повтори не тільки як спосіб, але й необхідна умова горизонтальної і вертикальної зв'язності тексту — багаторазове відтворення різних лінгвістичних одиниць: фонем, морфем, лексем, слів, словосполучень, пропозицій [106, с. 33–37].

1. Повтори. Категорію зв'язності у ПДД забезпечують, головним чином, різні види повторів, з'єднуючи текст драматичної пісні. Найбільш поширеним з них є **а) точний** повтор: *miles — miles* [*Truth is a Beautiful Thing, TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017, LONDON GRAMMAR*]; *line — line* [*Hard Lines, HARD LINES 2017, LUCKY SOUL*]; **б) парадигматичний** повтор: *world — worlds* [*Fear of the World, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC*]; також **в) паронімічний** повтор на основі різнокореневих паронимів, що підтримує цілісність ПДТ, наприклад: *granted — planted* [*Rendezvous, PALO SANTO 2018, YEARS AND YEARS*]; *strong — wrong* [*Strong, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*].

У ПДТ **г) дериваційний** повтор *highest — height* закріплює важливий для автора драматичної пісні образ, з'єднуючи його шляхом актуалізації інформації: *We'll climb the highest height* [*Tonight, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES*]. У процесі реалізації категорії інформативності слухач виводить модусний смисл ПДІ *height* як блаженство та ейфорію на основі емоційно забарвленої аксіологічної оцінки, вираженої прикметником у формі найвищого ступеня порівняння *the highest*. У драматичній пісні *Never More Than Now* у процесі інтерпретації інформації дериваційний повтор на основі **д) антонімічного** *endless — end* передає модусну інформацію про те, що мрії персонажа перетворилися на любов: *Endless nights that end in flights* [*UP 1989, ABC*]. Повтори таким чином сприяють підвищенню драматизму на основі діалогізму.

Текстово-дискурсивна категорія зв'язності діє на основі точного повтору *kiss — kiss* у поєднанні із **е) синонімічним** повтором, базованим на кількісній оцінці з градацією ознаки *once — twice — three times — four times* для вираження драматизму у ПДД. У контексті за допомогою ПДІ *kiss* слухач сприймає образ

персонажа як пристрасного юнака, який не хоче відпускати свою кохану:

*I kiss you once*

*I kiss you twice*

*I kiss you three times*

*I kiss you four times*

[*Get Outta Town!*, *THE GREAT UNWANTED* 2007, *LUCKY SOUL*].

Відмінною рисою ПДД є часте використання точного повтору цілих висловлювань, який дозволяє розкрити тему, представлену в назві драматичної пісні. Наприклад, у драматичній пісні *Satisfied* у складі точного повтору *I will not be satisfied — I will not be satisfied* [FIVE 1998, FIVE] ПДІ *satisfied* виражає думку про те, що персонаж потребує відданості коханої: *I won't be satisfied 'til you're here with me*. За допомогою точного повтору *think again — think again* [Think Again, ALPHABET CITY 1987, ABC] персонаж запевняє кохану, що більше немає стосунків: *And our love's a precious memory*. Виникає смисл драматичної пісні як згасле почуття великого кохання. Повтори актуалізують інформацію в ПДД, посилюючи значущість пісенно-драматичних інформем, впливають на емоції комунікантів за рахунок високої напруженості взаємин персонажів.

2. Культурно-історичний контекст. Категорія зв'язності, крім уживання повторів як мовних засобів з'єднання пісенно-драматичного тексту, іноді обумовлена культурно-історичним контекстом драматичної пісні, який сприяє інтерпретації інформації на основі життєвого досвіду, фонових знань комунікантів. Культуру визначають як систему програм людської діяльності, поведінки і спілкування, представлених знаннями, нормами, навичками, які у своїй сукупності утворюють історично накопичений соціальний досвід [347].

У наступному ПДТ зображена соціокультурна обстановка у Великій Британії 50-х років. Умовно-історичний час виражено експліцитно: *in the fifties*. Походження поп-гурту *THE RUBETTES* (м. Лондон, Англія) наводить на думку про те, що умовно-реальні події відбуваються у цій країні. Сюжет драматичної

пісні тематично з'єднаний спогадами персонажа про життя підлітком у середині минулого століття: про акторів, кінофільми, якими захоплювався, про бари, які відвідував, про дівчат у джинсах, яких катав на машині.

*Way back In The Fifties man, well...*

*Out to my teens*

*Watching all those movie stars*

*Upon the silver screen*

...

*You know line I walk into that coffee bar*

*Playing with the keys of my new car*

*I stare across at the girl in the tight blue jeans*

*And we're go for a ride in my machine*

[*Way Back in the Fifties, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES*]

Інформацію, закладену у текст драматичної пісні, легко сприймати слухачеві, який сам жив у той час розуміє, про що йдеться. На її інтерпретацію впливає емоційність персонажів: *That music move my very soul*. Емоційний взаємообмін інформацією між комунікантами посилює драматизм пісенно-драматичної ситуації, виражає їхні діалогічні взаємини, що підвищує дискурсивність ПДД.

### 2.1.3 Категорія завершеності

Категорію інформативності в ПДД забезпечує текстово-дискурсивна категорія завершеності, яка у сучасній лінгвістиці ототожнюється з категорією цілісності як закритістю текстової системи [115, с. 78]. Завдяки автору категорія завершеності зберігає цілісність ПДТ, що дає змогу слухачеві за допомогою виконавця інтерпретувати інформацію. Відмінність реалізації цієї категорії у ПДД полягає у певній відносності через те, що сюжетне завершення тексту драматичної пісні часто зумисно не є завершеним формування її ідеї.

Наприклад, ПДІ *line* «межа» передає значення «грань недозволеного» у контексті: *You crossed this line* [*Wasting My Young Years, IF YOU WAIT 2013,*

LONDON GRAMMAR]. Персонаж живе неправильним життям, витрачає свої молоді роки — живе без мети, не помічаючи нічого навколо: *I'm wasting my young years*. Інформативний модус «добудовує» значення ПДІ *line* на основі драматичної пісні як інший світ, інший спосіб життя персонажа. При поверхневому сприйнятті смислу драматичної пісні *Shyer* слухачеві може видатися, що ПДІ *nature* відтворює образ високого романтичного кохання на основі прийому уособлення, що «наповнює любов'ю» увесь життєвий простір персонажа: *The nature feeling love. So beautifully dressed up* [IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR]. У результаті інтерпретації всього ПДТ слухачеві стає зрозуміло, що ПДІ *nature* набуває нового символічного значення — сенсу життя, який персонаж закликає знайти у процесі автокомунікації: *Hold yourself a little higher*. Виникає конфлікт буття персонажа, діалогізм його взаємин із світом, що приводить до діалогізму спілкування із самим собою — самоті.

Відносна завершеність пісенно-драматичного тексту полягає ще й в тому, що різні слухачі по-різному домислюють його сюжет. Крім цього, один і той самий слухач може завершувати сюжетну лінію тексту драматичної пісні у відповідності до свого настрою або фонових знань. Наприклад, на основі ПДТ слухач може інтерпретувати ПДІ *hunger* не як почуття голоду, а як хвилювання персонажа в очікуванні щастя бути разом з коханою у контексті: *Don't you feel that hunger* [Shine, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS]. Останній рядок драматичної пісні начебто завершує її основну ідею: *It's you that I've been waiting to find*. Але слухачеві може здатися, що всі мрії марні — нічого не можна повернути, кохання залишилося у минулому: *I remember us alone*. Або образ коханої сприймається як порятунок: *Don't leave me behind*. ПДІ *hunger* інтерпретується як жага до уявленого кохання: *I wanna be the one that you love*. Стрімке нарощування і зсув смислу пісенно-драматичних інформем узагальнює ІМ, який на основі категорії інформативності з'єднує ПДТ. Категорія завершеності відкриває можливості подальшого формування смислу

драматичних пісень з урахуванням смислів пісенно-драматичних інформем.

#### 2.1.4 Категорія інтенціональності

Інтенціональність є вираженням мети адресанта по відношенню до конкретного або можливого адресата або до інтеріоризованих об'єктів [195, с. 233]. Категорія інтенціональності в ПДД як авторське спонування до сприйняття інформації слухачем полягає у намаганні автора «донести» інформацію до слухача. Ця категорія визначається метою комунікації у ПДД, тобто передбачає інтерпретацію пісенно-драматичних інформем у вигляді інформативного модусу. Автор має намір, щоб його комунікативні інтенції були витлумачені слухачем, тому категорія інтенціональності виражена у зверненні адресанта до адресата, що сприяє реалізації категорії інформативності.

На інтенціональний зміст діалогічного мовлення впливають невербальні та надвербальні засоби, проте інтенціональність більшою мірою базується на виборі мовних засобів спілкування. Наприклад, автор воліє використовувати пісенно-драматичні інформеми з контекстуальними синонімами, які оформлюють у асоціації, націлені на емоційну інтерпретацію інформативним модусом. Діалог, збагачений додатковими значеннями у контексті, спрямований від автора до слухача й навпаки: від слухача до автора за участю виконавця.

У наступному ПДТ на основі контекстуального синонімічного повтору *magic* — *love* інтенція автора відображена в пісенно-драматичних інформемах *magic* і *love*, асоційованих з почуттями, що надають сил персонажеві: *You made me feel so much stronger*. Комуніканти ПДД сприймають їх майже однаково:

*This must be magic (Yes you remade me)*

*This must be love (Yes you persuaded me).*

[*This Must be Magic, ABRACADABRA 1991, ABC*].

Контекстуальні синонімічні повтори можуть бути суміщені з паронімічними: *sorrows* — *tomorrows*, *years* — *tears*. Їхнє сумісне уживання дає можливість автору висловити думку про те, що всі роки, проведені з коханою,

були для персонажа нещасливими, сповненими печалей, сліз та марних обіцянок, але всеж-таки, незважаючи ні на що – таємних мрій про щастя:

*Now, it's the last time around, nothing lost nothing found*

*I left my sorrows, my tomorrows far behind*

*Now it's the last dance with you, I gotta do what I gotta do*

*And after all these years, after all these tears*

[*Last Time Around, RIDING ON A RAINBOW 1992, THE RUBETTES*].

Така контекстуальна синонімія ураховує життєвий досвід комунікантів для здійснення діалогу як передумови створення драматизму в пісенно-драматичній ситуації. Це означає емоційне діалогічне мовлення автора, виконавця та емоційну реакцію слухача на їх задум — інтерпретацію пісенно-драматичних інформемах інформативним модусом, який має здатність значно підвищувати рівень інформативності пісенно-драматичного тексту.

### **2.1.5 Категорія інтертекстуальності**

Категорія інформативності пов'язана з категорією інтертекстуальності, яка насичує драматичну пісню новою інформацією, осмисленою і автором, і слухачем. Виникає діалогізм емоцій, що значно підвищує драматизм ПДД. Інтертекстуальність розглядають як способи уведення (художнього) тексту в культурний простір іншого тексту з метою досягнення смислової глибини і передачі культурної традиції [237, с. 197]; діалог культур при взаємодії текстів авторів різних епох, світоглядів [214, с. 761], особливу властивість, що проявляється при включенні в текстовий масив як фрагментів інших словесних текстів, так і елементів інших невербальних семіотичних систем [66, с. 11]. З точки зору такого тлумачення, поняття інтертекстуальності відповідає меті дисертації, що базується на теорії діалогізму Бахтіна М. М. Під час актуалізації категорії інтертекстуальності у ПДТ уводяться прецедентні феномени у музичному оформленні, взаємодія яких приводить до створення образів з урахуванням контекстуальних значень прецедентних імен, подій, ситуацій.

Основою функціювання категорії інтертекстуальності у сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі є використання прецедентних текстів [67, с. 95–99; 144, с. 108–114]. Прецедентними текстами для тексту драматичних пісень обираються сюжети літературних творів різних жанрів.

А. П'єси. У фрагменті тексту п'єси Уільяма Шекспіра "Romeo and Juliet" відображені *події* у відомому середньовічному місті Верона, що є прецедентними для тексту нижченаведеної драматичної пісні, на початку якої пісенно-драматичні інформеми *Verona* і *Juliet* як прецедентні власні *імена* (назва міста й ім'я людини), виражають смисл самовідданого кохання, тому що закохані *Romeo* і *Juliet* – герої згаданої п'єси. Стає зрозумілим, що насправді вони символізують натуру дівчини, яка не знаходить місця у житті. Точний повтор *rolling stone* — *rolling stone*, що відображає назву драматичної пісні, на основі категорії інформативності описує драматичний образ «перекоти-поле»:

*In fair Verona where we lay a scene*

*Juliet is on her knees*

...

*Now sh'es living like a rolling stone*

[*Rolling Stone, SURRENDER 2015, HURTS*].

Б. Новели. Для ПДТ *Welcome To the Real World* прецедентним є фрагмент опису вигаданої країни у новелі Джеймса Хілтона "Lost Horizon". У процесі реалізації категорії інформативності, слухач інтерпретує ПДІ *Shangri-la*, що є прецедентним *ім'ям*, як світ загадок і чудес з урахуванням значення ПДІ *paradise* «насолада» у контексті драматичної пісні: *Step on for Shangri-la. Paradise guarantee* [*Welcome To the Real World, ABRACADABRA 1991, ABC*].

В. Казки. Іноді в ПДД автор драматичних пісень у якості прецедентних *текстів* використовує сюжети казок, згадуючи назви тварин як казкових персонажів, що є прецедентними *іменами*, наприклад, *rabbit* із казки Льюїса Керролла "Alice's Adventures in Wonderland": *Did we chase the rabbit into*

wonderland [Stay Awake, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR]. Прецедентними є і *nodii* казки. За сюжетом, нудьгуючи на березі річки, Аліса бачить Білого Кролика, який поспішає, тримаючи у лапці кишеньковий годинник. Вона біжить за ним і падає в кролячу нору, яка є початком її дивовижного світу пригод у Країні Чудес. Аліса опинилася в залі з безліччю замкнених дверей. У результаті інтерпретації цілого ПДТ слухач розуміє, що перед персонажами стоїть завдання вижити і врятувати увесь світ, прориваючись крізь «замкнені двері» нерозуміння психології їх буття: *If we don't kill ourselves we'll be the leaders of a messed-up generation*. З точки зору категорії інформативності, образ кролика є символом лідера світової молоді, молодого покоління, яке має сподівання розв'язати глобальні проблеми людства. У драматичній пісні таким чином значно розширюється значення ПДІ *rabbit*.

Г. Давньогрецькі міфи. Прецедентними *текстами* в ПДД часто стають сюжети давньогрецької міфології. До складу наступних пісенно-драматичних текстів входять пісенно-драматичні інформеми, що є прецедентними *іменами*, наприклад, міфологічних героїв: *Whom should we meet, but sweet Aphrodite* [Love is Its Own Reward, SKYSCRAPING 1997, ABC]. ПДІ *Aphrodite* (у давньогрецькій міфології — богиня кохання й краси) є інформаційним центром, концентрованою інформації, підсумком усього тексту драматичної пісні, у результаті інтерпретації якого слухач усвідомлює, що персонаж закликає любити, цінувати любов або відмовитися від неї: *Take it or leave it*. Прикладом використання прецедентних *імен* є і драматична пісня *Many Happy Returns* [THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC], у якій міститься назва птаха як символ вічного оновлення в давньогрецькій міфології. ПДІ *Phoenix* описує істоту, наділену здатністю відроджуватися з попелу: *Like the Phoenix coming back from the ashes, uh-huh*. На основі контекстуального значення цієї ПДІ слухачем формується ІМ відродження персонажа, який має жити по-новому: *These are the lessons I could have learned*. За рахунок поєднання категорії інформативності з категорією

інтертекстуальності пісенно-драматичні інформеми *Aphrodite* і *Phoenix* набувають нового змісту в контексті драматичних пісень.

Д. Легенди. Наступний ПДТ має у своєму складі фрагмент прецедентного *тексту* з прецедентним власним *ім'ям*: *Three coins inside the fountain. You saw Mohammed move the mountain* [4 Ever 2 Gether, *THE LEXICON OF LOVE* 1982, ABC], базований на відомій легенді, за сюжетом якої пророк Магомет одного разу намірився довести свою могутність. Він наказав горі наблизитися до нього, але гора не рушила з місця. Тоді Магомет сам пішов до неї із словами: «Якщо гора не хоче йти до Магомета, Магомет піде до гори» (*If the mountain does not come to Muhammad, Muhammad will go to the mountain*). Перша версія цього афоризму міститься у нарисах 1625 р. англійського філософа Френсіса Бекона. Суть легенди полягає у тому, що людина в силу обставин іноді підкорюється тому, від кого чекала покори. За допомогою пісенно-драматичних інформем *Mohammed* та *mountain* категорія інформативності формує смисл драматичної пісні: для досягнення високих цілей треба докласти дуже великих зусиль.

Е. Прислів'я. Інтертекстуальність закладена у драматичній пісні *Silver Lining* [*HAPPINESS* 2010, *HURTS*], назва якої є частиною прецедентного *тексту* прислів'я: *Every cloud has a silver lining* (Лихо не без добра). Автор передає сюжет драматичної пісні, у якому дівчина усвідомлює, що вже не можна виправити те, що вона скоїла: *Now there's no way back from the things you've done*. Просто неба вона чекає на грім та дощ, які уособлюють покарання: *Watching and waiting for the rain to come*. А він, її рятівник, який безмежно вірить у своє кохання, приносить промінь світла, дарує майбутнє: *I will try to save you, cover up the grey with silver lining*. ПДІ *cloud* (*The clouds go black and the thunder rolls*) і ПДІ *lightning* (*I see lightning*) у ПДТ символізують стан безпорадності і страху, а ПДІ *silver lining* (*Paint the sky with silver lining*) має значення віри і надії. За участю категорії інформативності на основі контекстуальних антонімічних повторів у сполученні з перифрастичними повторами *the grey — silver lining* та

*cloud — silver lining*, контекстуального синонімічного повтору *the grey — cloud* і точного *silver lining — silver lining* слухач сприймає протилежні образи персонажів, що приводить до діалогізму їх взаємин і створює драматизм.

Прецедентна роль пісенно-драматичних інформем полягає у тому, що сприйняття їхніх значень у контексті здійснюється за участю категорії інтертекстуальності, яка активізує діяльність категорії інформативності. До прецедентних феноменів належать власні імена (імена людей/героїв легенд, географічні назви міст та країн), назви тварин і птахів, умовно-реальні або вигадані події п'єс, новел, казок, міфів, легенд та прислів'їв. Інтертекстуальна взаємодія прецедентних художніх текстів і пісенно-драматичних ґрунтована на процесі напруженого фомування слухачем ідеї драматичних пісень.

### **2.1.6 Категорія інформативності**

Категорія інформативності, на думку Селіванової О. О., є забезпеченням інформаційного балансу інтерактивності адресанта й адресатів на основі тексту [195, с. 108–112]. Важливість категорії інформативності, що у ПДД ґрунтована на категоріях дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності та інтертекстуальності, вбачається в активізації дії текстово-дискурсивних категорій, у забезпеченні процесу інтерпретації, що залежить від емоційності слухачів, на яких орієнтовані автор і виконавець. З погляду комунікативної спрямованості, висока ступінь інформативності ПДД є передумовою здійснення комунікації. Вагомість та цінність категорії інформативності полягає у сприянні спілкуванню комунікантів з урахуванням драматичності пісенно-драматичної ситуації (про ефективність спілкування цит. за: [86; 194; 254]).

Категорія інформативності втілюється, передусім, у пісенно-драматичних інформемах — мовних експресивних одиницях, смисл яких контекстуально виводить слухач у результаті сприйняття ПДТ за допомогою екстралінгвальних засобів спілкування на підґрунті суб'єктивного ставлення до дійсності. Слухач тлумачить інформацію, модифіковану автором та виконавцем, переосмислює її,

формулюючи ідею драматичної пісні. Категорія інформативності діє на основі суперечливого діалогу ПДІ та ІМ. Інформативний модус є сформованим смислом пісенно-драматичних інформем, результатом їх інтерпретації шляхом емоційного впливу автора й виконавця на слухача (цит. за: [35, с. 21]).

На основі категорії інформативності простежимо зміну модусних значень ПДІ *heart* у текстах драматичних пісень (з урахуванням екстралінгвальних факторів: музики, пластичного вираження почуттів персонажів; надвербального оформлення сюжету драматичних пісень). За допомогою ритмічної музики у гармонії із ритмічними рухами виконавця ПДІ *heart* у складі точного повтору *two sides – two sides* передає значення різнобічності буття персонажа: *Two sides, from the heart. Because there's two sides to every story* [*Two Sides to Every Story, INVINCIBLE 1999, 5IVE*]. Опис його неоднозначної особистості стає можливим завдяки використанню під час концерту надвербальних засобів, які сприяють посиленню драматизму. Чорні довгі плащі виконавців і короткі білі сукні танцівниць відображають протилежні сторони буття, узагальнені у твердженні персонажа: *It's just the way I am*. У наступному ПДТ під звучання спокійної, стриманої музики з майже байдужими рухами виконавиці, що виражають спустошення, але водночас й надію, ПДІ *heart* позначає почуття страху втратити кохання, у результаті чого виникає діалогізм взаємин комунікантів: *It snaps my brittle heart in two, to think I ever could lose you* [*My Brittle Heart, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL*]. На тлі великого сірого міста у відеокліпі її червоний костюм символічно створює образ молодої дівчини, яка безмежно вірить у справжнє і, можливо, своє останнє кохання: *I need you more than a life raft needs the shore. Your red night sky that says, "Tomorrow will be fine"*.

З погляду категорії інформативності, ПДІ *heart* передає відкритість почуттів, утілених в образі дівчини, яка готова любити, її душа відкрита для кохання: *That heart's on display* [*Date Stamp, THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC*]. Такий смисл ПДІ *heart* посилюється легкою музикою і безтурботною

поведінкою виконавців на сцені, освітленій бежевим, рожевим та блакитним кольорами прожектору. ПДІ *heart* під таємничу, притягуючу музику у відеокліпі символізує завоювання почуттів коханого: *I'm gonna take your heart* [Memo, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS]. Витончені, застигли у повітрі рухи теж створюють образ дівчини, яка хоче бути коханою: *Chain up love inside the chain-store girl*. Ця дівчина у відеокліпі на сцені, що заповнена димом, ніби туманом є втіленням кохання. У ПДТ *Truth is a Beautiful Thing* ПДІ *heart* оформлює ІМ надії: *Hold your heart, hold your hand would be to me the greatest thing* [TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017, LONDON GRAMMAR]. Вона плете стрічки, уявляючи свою долю. Зворушлива, мелодійна музика відеокліпу, плавні рухи мрійливої дівчини на березі моря у красивому витонченому білому вбранні, що нагадує весільну сукню, описують образ віри у кохання.

ПДІ *heart* у тексті драматичної пісні *Wish* відбиває схвилюваність юнака, який у кліпі стоїть нерухомо, концентруючи увагу на своєму внутрішньому стані перед зустріччю з коханою: *I felt my heart beat racing* [SURRENDER 2015, HURTS]. Патетична музика відеокліпу описує відчуття його щастя: *I found a mirror for my soul*. Накидка на вітрі символізує окриленість почуттів. Він розповідає світу про своє кохання. ПДІ *heart* за допомогою анафоричного повтору *heart — it* та перифрастичного *throw — let fall* формує ІМ пристрасі: *Throw your heart to me. Let it fall and hit the ground* [Eyes Shut, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS]. Зваженими, впевненими кроками він йде назустріч коханій. Виверження вулкану, вогонь, яскраве полум'я у відеокліпі — символи великого почуття, посилені контрастом темряви і світла, спокійної і водночас тривожної музики, що підвищує драматичність ПДД на основі діалогізму.

У процесі реалізації категорії інформативності в межах тексту однієї драматичної пісні, з урахуванням смислу ПДІ *heart*, персонаж постає перед слухачем спочатку як юнак, який відчуває взаємне кохання: *Once upon a time we were friends. I gave you my heart*, згодом — нерозділене, на що натякає ПДІ *ends*:

*The story ends... No happy ever after* [All of My Heart, THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC]. Його кохана тримає красиву червону троянду як зображення символу кохання — серце, яке *він* віддав *їй* із надією зустріти. *Він* упевнений, що *вона* прийде: *You'll walk in the room with my heart*. Такі драматичні взаємини персонажів викликають глибокий діалогізм почуттів комунікантів ПДД.

Пісенно-драматична інформема *heart* «приховує» пряме значення, висуваючи на перший план своє прагматичне значення, яке оформлює ІМ. Додаткові смисли пісенно-драматичних інформем формуються у контексті драматичних пісень під час реалізації категорії інформативності. Контекстуальне наповнення ПДТ дає змогу слухачеві узагальнити його ідею.

Реалізацію категорії інформативності, основними складовими якої є пісенно-драматична інформема та інформативний модус, здійснюють комуніканти на інформативно-смысловому рівні мовних одиниць під впливом екстралінгвальних факторів. У взаємодії з текстово-дискурсивними категоріями дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності та інтертекстуальності категорія інформативності набуває значущості, смислової довершеності. Активізація процесів її реалізації відбувається завдяки підвищенню дискурсивності. Чинниками, що впливають на інформативність ПДД, є збіг спільних фонових знань, особистий життєвий досвід комунікантів, драматизм їх дискурсивної поведінки і поліфонічний діалогізм взаємин на основі розбіжності емоцій автора при написанні, виконавця при виконанні, слухача як основного інтерпретатора інформації — під час формування ідеї драматичної пісні.

## **2.2 Ступінь інформативності базових компонентів сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу**

### **2.2.1 Інформативність пісенно-драматичного тексту як вербального компоненту пісенно-драматичного дискурсу**

Поєднання драматизму і діалогізму є принципом функціонування пісенного-драматичного дискурсу, який полягає у напруженості емоцій

комунікантів на підґрунті почуттів, хвилювань персонажів, що підвищує дискурсивність, пов'язану з виражальними засобами вербального, музичного та пластичного компонентів. Текст драматичної пісні вміщує в собі пісенно-драматичний і музичний тексти. ПДТ як жанр поп-поезії належить до поетичної мови. Дослідники підкреслюють комунікативну значущість поетичного тексту [229, с. 12], пов'язуючи поетичну мову з комунікацією. Поетичну мову називають поезією в дискурсі, поетичною комунікацією, поетичним мовомисленнєвим континуумом [245, с. 8–10]. Пісенно-драматичний текст має ознаки комунікативності, тобто здатності креативно-експресивними засобами мови забезпечити ефективне спілкування комунікантів, виражене у спілкуванні персонажів, але під впливом екстралінгвальних чинників.

Пісенно-драматичний текст відмітний високим ступенем інформативності за рахунок драматизму буття персонажів, що викликає драматизм взаємин комунікантів пісенно-драматичного дискурсу. Завдяки автору, ПДТ є скупченням пісенно-драматичних інформем, тому слугує основним ресурсом насичення ПДД модусною інформацією, яку інтерпретує слухач. Суперечлива діяльність пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу на основі діалогізму страждань персонажів обумовлює діалогізм емоційного спілкування комунікантів пісенно-драматичного дискурсу як співчуття їм.

Глобальні виклики людства не часто представлені в пісенно-драматичних текстах досліджуваних британських поп-гуртів. Між тим, у драматичній пісні *Stay Awake [IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR]* йдеться про проблеми сучасної молоді: *Lost troops, half the class of us*; про пошук шляхів вирішення цих проблем: *Will they believe us if we tell them the reasons why*; про зміну поколінь: *We'll be the leaders of a messed up generation*. Уся ця інформація концентрується у ПДІ *leaders* та ПДІ *generation*, тлумачення яких слухачем формує у ПДТ модусний смисл небайдужості, нового мислення покоління молодих людей, які прагнуть змінити увесь світ, що обумовлює напружений

драматизм стосунків персонажів драматичних пісень і комунікантів ПДД.

У ПДД здебільшого описані любовні історії персонажів, конфлікт буття яких полягає у заплутаних життєвих лініях, побудованих таким чином, що вони знаходяться у постійній боротьбі. Виконавець грає сценічну роль *його*, передаючи свої душевні переживання, страждання в прагненні кохати. І все це спрямовано до *неї*. Так, у ПДТ *Real* [COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS] описана історія кохання двох молодих людей. Дівчина байдуже дозволяє себе любити, а юнак відчайдушно бореться за любов: *And I'll do what you like*. Основну інформацію у цьому ПДТ передають ПДІ *do* і ПДІ *like*, які формують смисли рішучості та непохитності у досягненні мети. Діалогізм як співіснування персонажів полягає у несхожості їхніх почуттів, емоцій і прагнень.

Дослідники поділяють тексти творів різних жанрів на структурно-сміслові частини: зачин, основну частину і кінцівку. Матвеїчева Т. В. вважає, що вони становлять сильні позиції і несуть особливе семантичне й прагматичне навантаження [128, с. 188]. Подамо приклад виділення структурно-сміслових частин ПДТ *Wonderful Life* сучасного британського поп-гурту *HURTS* з точки зору їхньої інформативності:

З а ч и н:

*On a bridge across the Severn on a Saturday night*

*Susie meets the man of her dreams ...*

О с н о в н а ч а с т и н а:

*He* says that *he* got in trouble and if *she* doesn't mind

*He* doesn't want the company

*But there's something in the air*

*They* share a look in silence and everything is understood

*Susie* grabs *her man* and puts a grip on his hand

*As the rain puts a tear in his eye ...*

*And Susie knows the baby was a family man*

*But the world has got him down on his knees*  
*Driving through the city to the Temple station*  
*Cries into the leather seat*  
*And Susie knows the baby was a family man*  
*But the world has got him down on his knees*  
*So she throws him at the wall and kisses burn like fire*  
*And suddenly he starts to believe ...*

К і н ц і в к а:

*She says:*

*Don't let go*

*Never give up*

*Don't let go*

*Never give up, it's such a wonderful life ...*

*[Wonderful Life, HAPPINESS 2010, HURTS].*

Зачин цієї драматичної пісні задає інформацію, яку вміщують усі комунікативні елементи ПДТ: 1) суб'єкти пісенно-драматичної ситуації (*Susie; the man of her dreams*); 2) події (*meets*); 3) сценічний простір (*on a bridge across the Severn*); 4) сценічний час (*on a Saturday night*); 5) оцінка (*the man of her dreams*). Інформація зачину відображена в основній частині та кінцівці за допомогою повторів: точних *Susie — Susie, wonderful life — wonderful life*; парадигматичних *Susie`s — Susie, he — him*; гіпонімічного *they — he, she*; анафоричного *Susie — she, анафоричного the man of her dreams — he*; перифрастичних *baby — the man of her dreams, baby — a family man*. Повтори, що є основними мовними виражальними засобами у ПДТ, актуалізують приховану у пісенно-драматичних інформемах інформацію. Інформативність ПДТ значною мірою залежить від уживання різних видів повторів.

Композиційна структура ПДТ містить в основному куплети і приспиви. Найпоширенішими видами повторів, що зв'язують куплети між собою і з

приспівом, постають такі: а) **точний** повтор *wrong* — *wrong* [*Think Again, ALPHABET CITY* 1987, ABC]; б) **анафоричний** повтор *heart* — *it* [*Border, COMMUNION* 2015, *YEARS AND YEARS*]; в) **катафоричний** повтор, наприклад: *she* — *policewoman* [*Policewoman, SURRENDER* 2015, *HURTS*]. Часто автор ПДТ використовує г) **паронімічний** повтор на основі різнокореневих паронимів, наприклад: *tight* — *light* [*Tonight, WEAR IT'S 'AT* 1974, *THE RUBETTES*] та паронімів: *breakdown* — *shakedown* [*Breakdown, KINGSIZE* 2001, *5IVE*].

Іноді у ПДТ автор драматичної пісні використовує д) **дериваційні** повтори. У наступному прикладі дериваційний повтор у поєднанні з антонімічним модусно описує образ дівчини, яка врятувала свого коханого від «нелюбові»: *So you sheltered me from the loveless wind*, подарувавши йому палке кохання: *You're the only one on my island that loves only me* [*Only Girl on the Island, SIGN OF THE TIMES* 1976, *THE RUBETTES*]. Вживання дериваційного повтору, вираженого пісенно-драматичними інформемами *loveless* і *loves*, забезпечує інтерпретацію драматичної пісні як єдиного цілого з точки зору ІМ.

У ПДТ досліджуваних поп-гуртів відсутні лексичні омоніми. Автор використовує е) **омонімічні** повтори на основі омоформ — форм різних частин мови, що збігаються за звучанням і написанням, але відмінні за значенням. Конверсія як зміна частини мови без зміни словотвірної форми властива британському ПДТ (*black out the sun* — «затмарити» сонце: *She spreads her wings and they black out the sun; black soul* — «темна» душа: *Bright eyes, black soul, she'll never let you go; black rain* — «зловісний» дощ: *There's a black rain up above* [*The Crow, EXILE* 2013, *HURTS*]). Слухач драматичної пісні інтерпретує ПДІ *black* як почуття великого страху перед невідомим майбутнім.

Омонімічний повтор на основі омофонів — мовних одиниць, що мають однакове звучання (з різницею лише в довготі голосного звука), але різне написання і значення, за допомогою ІМ дає можливість слухачеві по-своєму уявити образ персонажа. Наприклад, у наступній драматичній пісні ПДІ *live* і

ПДІ *leave* як омофони в складі омонімічного повтору *live* — *leave* породжують модусний образ неоднозначної, суперечливої особистості: *The way you live. You gotta change the way you leave* [*The Way You Live, SIGN OF THE TIMES* 1976, *THE RUBETTES*]. Персонаж живе без користі: *Being here will do you no good*, хоче жити по-старому: *The big city you never give*, але має усе поміняти у житті: *You should go, you're better off at home*. Використання автором омоформ та омофонів змушує слухача бути у постійному напруженні під час інтерпретації інформації, що обумовлює діалогізм і драматизм пісенно-драматичної ситуації.

У куплетах або приспівках в багатьох текстах драматичних пісень кілька разів повторюється назва драматичної пісні або її частини, наприклад, на основі а) **точних** повторів *surrender* — *surrender* [*Surrender, SURRENDER* 2015, *HURTS*], або *real* — *real* [*The Real Thing, UP* 1989, *ABC*]; б) **гіпонімічного** повтору *we* — *I, you* [*Here We Are, RIDING ON A RAINBOW* 1992, *THE RUBETTES*]; в) **перифрастичного** *desire* — *the sense that you've been hiding* [*Desire, COMMUNION* 2015, *YEARS AND YEARS*]. Для актуалізації назви драматичної пісні використовується г) **синонімічний** повтор *blue* — *indigo* [*Ocean Blue, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE* 1985, *ABC*], який має значення для реалізації категорії інформативності, оскільки ПДІ *blue* і ПДІ *indigo* оформлюють модусний смисл драматичної пісні. Повтор назви драматичної пісні представлений д) **антонімічним** повтором: *to die for* — *to live for* [*Somebody to Die For, EXILE* 2013, *HURTS*]; антонімічним повтором у поєднанні з перифрастичним: *king* — *a king under your control* [*King, COMMUNION* 2015, *YEARS AND YEARS*]. Повтори назви драматичної пісні дають змогу бути зосередженим на антецеденті, простежувати розвиток заданої в ньому теми.

Повтори в пісенно-драматичному тексті актуалізують інформацію в пісенно-драматичних інформемах, сприяючи її модусній інтерпретації. Вони формують суперечливі образи персонажів, що напружує пісенно\_драматичну ситуацію, підвищує інформативність пісенно-драматичного тексту. Повтори

концентрують увагу комунікантів на підтекстовій інформації, що дозволяє їм розширювати модусні смисли пісенно-драматичних інформем у процесі оформлення діалогізму, драматизму на основі категорії інформативності.

### **2.2.2 Підвищення інформативності пісенно-драматичного тексту екстралінгвальними засобами спілкування**

У попередньому пункті дисертації проаналізоване вербальне контекстуальне вираження ПДІ. У цьому пункті аналіз пісенно-драматичних інформем розширений розглядом невербальних та надвербальних компонентів пісенно-драматичного дискурсу, що і відрізняє їх від суто лексем.

#### **2.2.2.1 Невербальні засоби комунікації**

З метою підвищення ступеня інформативності, у сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі поп-жанру, крім виражальних засобів пісенно-драматичного тексту, використовуються невербальні комунікативні засоби, які сучасні дослідники вважають важливими чинниками спілкування [43; 208]. Немовним аспектом пісенно-драматичного дискурсу є сценічне музичне і пластичне оформлення, також зображення у відеокліпі.

А) Музика. Музика як вагомий чинник функціонування ПДД, у поєднанні з мовою, створює напружений драматизм і діалогізм — підвищену дискурсивність ПДІ. На сьогодні розмовне мовлення й музика прагнуть возз'єднатися для створення нової синтетичної інформаційної культури [242, с. 46]. Саме ПДД є яскравим прикладом такого возз'єднання [28, с. 24] (див. також цит. за: [37]). З погляду синтезу мовних й музичних засобів комунікації, введемо поняття «музична поліфонія». У музиці поліфонію визначають як вид багатоголосся, що ґрунтується на одночасному поєднанні різних поліфонічних форм мелодій [356]. Музична поліфонія в ПДД є розвитком однієї музичної теми, оформленої різними мелодіями в різних тональностях, які в узгодженні з мовними одиницями допомагають слухачеві драматичної пісні уявляти різноманітні образи персонажів.

Науковці виділяють такі функції музики, як емоційне наповнення сюжету, позначення простору і часу, символу [242, с. 26–30]. Функція емоційного наповнення сюжету полягає в тому, що музика налаштовує глядача на певний душевний стан [242, с. 26–27]. Функцією музики є здатність позначати простір і час. Позначення часу (добі, пори року, епохи) може відбуватися при використанні усталених, асоціативних музичних звучань або музичних стилів. У функції позначення епохи музика найінформативніша [242, с. 27–28]. Важливою функцією музики є бути символом [242, с. 30]. Окрім вищеперелічених функцій, значущими функціями музики на основі мови вважаємо функції напруження драматизму і створення діалогізму.

Розглянемо способи підвищення інформативності пісенно-драматичного тексту засобами музики, враховуючи її основні функції, які класифікуємо таким чином: *емоційне насичення, напруження драматизму, створення діалогізму, позначення простору, позначення часу, символізація образу.*

- **Емоційне насичення.** Функція емоційного насичення інформаційного простору ПДД є ознакою його поп-жанру, який має високу емоційність. Ця функція відображає переживання комунікантів у пісенно-драматичної ситуації, наприклад, виражені пісенно-драматичними інформемами *sadness* «смуток» і *joy* «радість», модусна інтерпретація яких у поєднанні з музикою сприяє уявленню слухачем протилежних та суперечливих образів персонажів. Так, ПДІ *sadness* у контексті драматичної пісні має смисли зруйнованого щастя, таємних мрій молодої дівчини, яка зневірилася у коханні, але дуже мріє про нього, на основі романтичної, піднесеної музики: *Sadness will follow you down. Too late to make it better, too late* [A Coming of Age, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL]. ПДІ *joy* на підґрунті смислів трепетності почуттів та нерішучості описує образ юнака, захопленого любов'ю, але невпевненого в ній, що посилює тривожна та водночас спокійна музика: *Joy big enough to fill the world. Love was in the air* [Unlock the Secrets of Your Heart, ABRACADABRA 1991, ABC].

- **Напруження драматизму.** Одним із способів напруження драматизму в ПДД є використання музичного вступу і завершення в поєднанні з мовними засобами. Вступ як передтекстова інформація — музична частина перед ПДТ, яка зазвичай здатна створити такий ефект напруженого очікування, що повністю концентрує увагу слухача на наступній інформації, наприклад, швидка ритмічна музика відеокліпу у стилі *диско* на початку драматичної пісні *Let's Dance*. Мовним вираженням передтекстової інформації є назва з ПДІ *dance* [KINGSIZE 2001, 5IVE], що попередньо передає слухачеві інформацію, яка міститься в ПДТ (цит. за: [27, с. 23]). В інтерпретації драматичних пісень велику роль відіграє музична завершальна частина (іт. *coda* «кода» — додатковий розділ музичного твору, що виражає основну ідею [356]), яка не входить до основної структури ПДТ, протягом якої слухач відтворює в думках сюжетну лінію драматичної пісні й аналізує її. У дослідженні введено поняття післятекстової інформації, вираженої головним чином музичними засобами, що дає можливість слухачеві відчувати весь драматизм пісенно-драматичної ситуації та дозволяє сформулювати закладену автором ідею драматичної пісні або самому уявити розвиток післятекстового сюжету, наприклад, на основі ритмічної надихаючої музики [Some Kind of Heaven, SURRENDER 2015, HURTS]. Лінгвістичним проявом післятекстової інформації є точний повтор після ПДТ назви драматичної пісні, у складі якої ПДІ *Heaven* як емоційний підсумок про те, що кохана для персонажа — увесь світ, і навіть більше.

- **Створення діалогізму.** Злиття мови і музики проявляється у діалогічній спрямованості пісенно-драматичного дискурсу. На прикладі драматичної пісні *Road* проаналізуємо оформлення діалогічних взаємин персонажів мовними і музичними засобами (дет. цит. за [26]). За сюжетом, дівчина бродить на самоті темної ночі: *Tell me why you're out so late alone*. На основі пісенно-драматичних інформем *close, open; see, disappear* у складі антонімічних повторів: *close — open; see — disappear* слухач розуміє, що

дівчина — вигадка персонажа, міраж. Він бачить її тільки в уяві, коли поринає у власний світ. Безмежний, протяжний темп музики у поєднанні з напруженою музикою посилює значення просторовості при описі дуже довгої дороги. ПДД *stranger* оформлює модусне значення невизначеності, переносячи слухача драматичної пісні в невідомість, де перед ним — шлях, який іде вдалину, в нікуди: *A stranger on an unfamiliar road* [EXILE 2013, HURTS]. Слухач починає вірити, що зовнішня сила здатна перенести персонажа в інший вимір.

З огляду на підтекстову інформацію персонаж постає перед слухачем нещасним і самотнім. Його свідомість перебуває на межі двох світів. Він мріє, що кохана забере його із собою й понесе далеко-далеко, де буде щастя. Він сприймає її як неземну істоту, яка прийшла в цей світ, щоб врятувати від самотності: *In the dead of the night I feel you*. Смысл драматичної пісні полягає в тому, що шлях у житті — шлях до Бога, важкий, тривалий, але єдино правильний. Єдність мови і музики сконцентрована в діалогізмі персонажів як конфлікті буття його та її, що відповідає діалогізму Бахтіна М. М. [13; 14; 15].

- **Позначення простору.** Музика в ПДД може інформувати слухача про місцезнаходження персонажа за мелодіями, які відповідають тій чи іншій місцевості. Пропонуємо поняття «музична інформема» як актуалізація інформації музичними засобами, зокрема музичним вступом і музичним завершенням. Наприклад, музика перед і після тексту драматичної пісні *Wonderful Life* нагадує шум води, що відповідає опису зустрічі двох молодих людей увечері на мосту через річку Сіверн за допомогою пісенно-драматичних інформем *bridge, Severn, night: On a bridge across the Severn on a Saturday night* [Wonderful Life, HAPPINESS 2010, HURTS]. Але у ПДД описане не романтичне побачення закоханих, а їх розмова про складність життя: *He says that he got in trouble*. Узагальненим смислом цієї драматичної пісні є взаєморозуміння та відданість закоханих: *They share a look in silence and everything is understood*. В іншому прикладі легка, безкінечна музика переносить

слухача в безмежні простори величезного бездонного океану. Ступінь інформативності цього ПДТ підвищує інверсія за допомогою точного повтору *ocean blue — ocean blue* [*Ocean Blue, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC*], що вміщує пісенно-драматичні інформеми *ocean* і *blue*, яким на основі категорії інформативності контекст надає смислу заспокоєності та мрійливості.

- **Позначення часу.** Музична інформема здатна занурити слухача драматичної пісні в будь-яку епоху за допомогою специфічних мелодій, властивих тій чи іншій країні. Наприклад, мелодії італійської музики визначають епоху XIV століття у місті Верона за п'єсою "Romeo and Juliet" [*Love Conquers All, ABRACADABRA 1991, ABC*]. Важливим фактором визначення епохи у тексті драматичної пісні є використання ПДІ *Montague* і ПДІ *Capulet*, виражених власними іменами, які позначають знані ворогуючі родини Монтеккі і Капулетті: *Maybe you're a Montague, maybe you're a Capulet*. ПДІ *Romeo* і ПДІ *Juliet* слугують для розуміння умовно-реальних подій ПДТ на основі п'єси "Romeo and Juliet": *Making like a Romeo, making on a Juliet*. Модусний смисл драматичної пісні полягає у силі кохання: *Love conquers all*, що виражено елегійною, журливою музикою. Цей ПДТ — яскравий приклад синтезу музичної та словесної інформем, у якому музика відіграє провідну роль, налаштовуючи слухача драматичної пісні на велике почуття.

- **Символізація образу.** Рівень інформаційної насиченості ПДД сучасних британських поп-гуртів залежить від функції символізації образу. Наприклад, музичним символом служить релігійний мотив, який супроводжується візуальним символом — хрестом, як у кліпі поп-гурту *HURTS* [*Somebody to Die for, EXILE 2013*], що є проявом релігійної тематики текстів драматичних пісень. На основі пісенно-драматичних інформем *could drag, could pull, could open up* автор описує образ персонажа, здатного на вчинки заради коханої. Він готовий витягти її з води, врятувати від вогню, розігнати хмари: *I could drag you from the ocean, I could pull you from the fire. I could open up the sky*. Він може навіть

умерти заради неї: *Somebody to die for*, але «переживе смерть»: *Death I will survive*. За допомогою інверсії автором ПДТ закладено глибокий смисл вічного існування душі. Під час виконання драматичної пісні *Confide in Me* в дуеті з Кайлі Міноуг у Лондоні, 2011 р. [SENSITIZED 2007] у такт хвилюючої музики, що зачаровує, вокаліст поп-гурту *HURTS* Тео проводить перед слухачами рукою лінії, обриси яких нагадують знак хреста в релігійній символіці, тим самим намагаючись наблизити їх до релігії. ПДІ *cross* у цьому ПДТ оформлює смисл покори та смиренності: *We all get hurt by love. And we all have our cross to bear*.

Наступна драматична пісня поп-гурту *HURTS* є сповіддю, покаятням перед Богом, благаанням зцілити змучену, понівечену душу. Релігійність музики у поєднанні з візуальним символом у відеокліпі — полум'ям, що спалює зневіру у добро, світлий погляд, спрямований у небо, руки людини, які тягнуться до Спасителя, за допомогою пісенно-драматичних інформем *mercy, redemption* формує інформативні модуси духовності, щирості, відродження почуття надії:

*But the fire  
That rages inside me  
Erased all the good  
Father help me  
Do you understand?  
All my life I've been a wicked man  
Show me mercy and comfort me  
I need to find  
Redemption*

[Redemption, FAITH 2020, HURTS].

На відміну від інших виконавців, любовна тематика не позначена у жестах цього поп-гурту, за винятком деяких концертних виступів. Наприклад, Тео під час виконання драматичної пісні *Wings* у Манчестері в 2016 році красивим жестом подарував білу троянду глядачам як символ любові та вірності у

супроводі мелодійної музики на основі ПДТ: *Wrap your wings around my body* [SURRENDER 2015, HURTS]. А виконавці поп-гурту FIVE під звучання ліричної музики проникливими жестами у кліпі [*Satisfied*, FIVE 1998], що «з'єднують» серця закоханих, зображують символ відданої любові шляхом залучення ПДІ *love: Could you love me*. Інтерпретація ІМ музичних символів у поєднанні з візуальними на основі мови значно підвищує інформативність ПДД.

Б) Пластика. Пластика як мистецтво узгодженості ритмічних рухів тіла і жестів [105; 261; 280; 289] є невід'ємною невербальною частиною ПДД. Теорію пластики розглядають з точки зору глядацького сприйняття танцю у поєднанні з музикою. Форма пластичного малюнка в поліфонічному русі констатує справжній емоційний стан людини, показуючи, як виглядала б душа, одягнена в радість, нудьгу, образу [226, с. 8-10]. У цій роботі введено поняття «пластична поліфонія», яка розуміється як розвиток єдиного сюжету ПДТ, вираженого автором драматичної пісні вербальними засобами, залежно від різних форм складного пластичного малюнка, який поєднує різнопланові рухи виконавця під час актуалізації драматичної пісні з музичним малюнком (гармонія пластичної та музичної поліфонії) або, що теж властиво ПДД, на протигагу музичному малюнку (невідповідність пластичної поліфонії музичній поліфонії).

Багато концертних виступів досліджуваних поп-гуртів позначені гармонією музики та пластики. Наприклад, під час виконання драматичної пісні *Little Darling* ПДІ *love* за допомогою ПДІ *precious* з аксіологічною оцінкою описує образ закоханого, який переконує у коханні, сподіваючись на взаємність почуттів. Напруженість емоцій персонажа посилюється динамічною, проникливою музикою з відповідними ритмічними рухами виконавця цієї драматичної пісні, який відчайдушно прагне кохати. Гармонія музики і пластики на основі епітета *precious love* і звернення до коханої *little darling* сприяє діалогізму комунікантів, що приводить до емоційного спілкування, напруження драматизму завдяки співпереживанню персонажам: *Little darling*.

*Can not live without your precious love* [RUBETTES 1975, THE RUBETTES].

Специфічною рисою ПДТ є уживання ПДІ *blue* для позначення у контексті таких почуттів та емоцій персонажа, як смуток, самотність, страждання. У драматичній пісні *Lips Are Unhappy* автор уживає ПДІ *blue* у складі контекстуальної гіперболи *twenty-seven shades of blue*, що ґрунтується на кількісній оцінці: *When I'm twenty-seven shades of blue* [*Lips Are Unhappy*, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL]. Виконання цієї драматичної пісні на сцені у повній темряві з безладними рухами рук виконавиці у такт музики активує смисл почуття печалі, яке майже переходить у душевний біль.

Манера поведінки солістки поп-гурту LONDON GRAMMAR відрізняється стриманістю жестів і рухів у поєднанні з повільною музикою, наприклад, у процесі виконання наступної драматичної пісні, смисл якої концентрується у її назві *Bittersweet Symphony: 'Cause it's a bitter sweet symphony this life* [TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017, LONDON GRAMMAR]. ПДІ *bittersweet*, що є приватною смаковою оцінкою, оформлює смисл драматичної пісні, який полягає в тому, що «гіркосолюдку» правду життя сприймають по-різному.

Відсутність гармонії рухів виконавців сучасного британського поп-гурту HURTS при звучанні музики створює неповторний стиль і драматизм виконання, що може впливати на слухачів з особливою силою, поряд з вербальними засобами. Наприклад, їхній концертний виступ за рахунок ритмічної гучної музики та освітленості сцени потужним прожектором перетворюється у єдине напружене дійство на основі ПДТ: *So, hey, walk away*. Але рухи виконавця не відповідають темпу музики — він доволі повільно рухається [*Walk Away*, DESIRE 2017]. Стриманість сценічної поведінки виконавців тримає глядачів в напрузі, підвищуючи драматизм пісенно-драматичного дискурсу під час реалізації категорії інформативності.

В) Відеокліп. На інформативність ПДД значно впливає зображення у відеокліпі, що вважають полікодовим текстом [45]. Найістотнішу роль у ньому

відіграє звук [180, с. 149]. Інформація у відеокліпі передається ПДТ, музикою, пластикою, акторською грою і, що важливо, візуально — відеосюжетом, який Почепцов Г. Г. відносить до візуальної комунікації [166, с. 31]. Візуальний спосіб актуалізації інформації розглядають у низці робіт [42; 44; 276].

Відмінністю ПДД від інших типів дискурсу є те, що великий обсяг інформації в ньому інтерпретується на підґрунті відеосюжету, поряд із мовними і музичними засобами. Наприклад, у відеокліпі драматичної пісні *Poison Arrow* з альбому *THE LEXICON OF LOVE* поп-гурту *ABC* передтекстова вербальна інформація (назва драматичної пісні, яка говорить про зародження почуття любові), і музичний ліричний вступ налаштовують слухача на любовну тематику, а відеовступ (швидкоплинне зображення Купідона — бога кохання в давньоримській і давньогрецькій міфології) пророкує всю сюжетну лінію: пошук кохання. Після ПДТ також звучить патетична музика, посилена відеосюжетом, у якому глядач спостерігає закоханість. Амур встромлює у два самотні люблячі серця стріли, що виражено у мові ПДІ *arrow: Shoot that poison arrow* [*Poison Arrow, THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC*]. Сцена у відеокліпі оснащена різнокольоровими прожекторами та декораціями як візуальними символами: луком і стрілою, камінням, рослинами, які відповідають сюжету цієї драматичної пісні, що представлено на Рисунку Г. 1 (Додаток Г).

У відеокліпі *Illuminated* образ персонажів зображено за допомогою ПДІ *lights: lights are shining on our faces* [*HAPPINESS 2010, HURTS*]. Духовна музика «спіричуелс», як музичний засіб комунікації, доповнена поєднанням приглушеного світла на сцені і яскравого світла на обличчях виконавців, схожого на відображення місяця, який освітлює їх шлях до пізнання. Основний прожектор спрямований на соліста, сценічний образ якого як актора важливий для слухача. Таке освітлення сцени є одним із спецефектів, що підвищує драматизм надвербальними засобами (описаними у наступному пункті).

У дисертації пропонується поняття «відеоінформема» як відеозображення у кліпі. В процесі актуалізації тексту драматичної пісні *Illuminated* [*HAPPINESS 2010, HURTS*] як наслідок сприйняття відеоінформеми (у взаємодії з мовною та музичною інформемами), глядачі чітко уявляють монолітний модусний образ світла, добра і натхненності, що відображено на Рисунку Г. 2 (Додаток Г).

### 2.2.2.2 Надвербальні засоби комунікації

Синтетичність сучасного британського ПДД полягає у поєднанні вербальних, невербальних засобів спілкування з надвербальними засобами, які для функціонування саме цього типу дискурсу мають велике значення. Основні з них — сценічний образ виконавців, їх костюми (зачіски, макіяж).

А) Сценічний образ виконавця. Одним із надвербальних засобів комунікації є роль виконавця на сцені. Роль у словнику Ожегова С. І. визначається як художній образ, створений драматургом у п'єсі, сценарії і втілений у сценічній грі актором [355, с. 62]. Сценічний образ, на думку Силантьєвої І. І., вирізняється чуттєвою конкретністю, доступністю для безпосереднього сприйняття, прямим впливом на почуття людини. Сценічний образ виконавця передбачає його перевтілення, набуття ним яскравого персонажного образу [204, с. 21]. У пісенно-драматичному дискурсі сценічна роль — образ персонажа, який втілений в особі виконавця під час сценічної гри в пісенно-драматичній ситуації з урахуванням його дискурсивної поведінки. Виконавцем драматичної пісні може бути актор, який є автором слів/музики, автором слів і музики, або соліст, який не є автором ні слів, ні музики.

Виконавець поп-гурту *HURTS* Тео Хатчкрафт, солісти поп-гурту *YEARS AND YEARS* Оллі Александр і *LUCKY SOUL* Алі Ховард, вокалістка поп-гурту *LONDON GRAMMAR* Ханна Рід є авторами пісенно-драматичного тексту. Виконавці поп-гурту *ABC* Мартін Фрай і поп-гурту *5IVE* Шон Конлон — автори і слів, і музики. Виконавець поп-гурту *THE RUBETTES* Алан Уільямс не є

автором драматичних пісень [363]. Творчо-біографічний опис досліджуваних британських поп-гуртів представлений у Таблиці Б. 1 (Додаток Б).

Досліджувані поп-гурти не схожі один на одного сценічним образом виконавця. Наприклад, учасники британського поп-гурту *THE RUBETTES* у наступному відеокліпі використовують звернення *sugar baby love* як сленг, властивий мові стиляг минулого століття: *Sugar baby love, sugar baby love* [*Mega Mix, MAKING LOVE IN THE RAIN 1995, THE RUBETTES*]. Глем-імідж 70-х років (стильні костюми і зачіски, кепки в червоно-білій колірній гамі) та відповідна музика у кліпі посилюють такий образ виконавців. У кліпі поп-гурту *YEARS AND YEARS*, на перший погляд, сценічна поведінка виконавців у супроводі «грайливої» музики, їх блакитно-рожеве вбрання уособлюють безтурботних молодих людей, сучасних романтиків, які хочуть кохати, але легко ставляться до кохання: *Or is it love that I'm feeling for you. I want desire*. Але у тексті цієї драматичної пісні ПДІ *love* і ПДІ *desire* модусно означають боротьбу за щастя: *I must behave, I must keep fighting* [*Desire, COMMUNION 2015*]. Сценічний образ виконавців суперечить мовному наповненню ПДІ, що підвищує драматизм.

Б) Костюми виконавців. Значну роль у посиленні драматизму і діалогізму відіграють костюми виконавців драматичних пісень поп-жанру ПДД. Їхні уподобання полягають у виборі яскравого одягу різних кольорів і моделей від спортивного до класичного стилю, ріноманітні прикраси та декоративні елементи, що створюють екстравагантний імідж виконавців.

Виконавці поп-гурту *HURTS* відрізняються костюмами від виконавців інших досліджуваних поп-гуртів. Вони з'являються перед глядачем у дуже стриманому стилі – строгому одязі чорних або темних пастельних тонів, у них класичні зачіски з елементами сучасного перукарського мистецтва, макіяж, прикраси [*Mercy, EXILE 2013, HURTS*]. У відеокліпі драматичної пісні *Sunday* з альбому *HAPPINESS* поп-гурту *HURTS* їх сценічний образ нагадує відважних героїв вестернів, які ризикують собою заради порятунку життя коханої, що

відображено на рисунку Г. 3 (Додаток Г). На основі уособлення *lonely Sunday* у ПДТ: *It's just another lonely Sunday [Sunday, HAPPINESS 2010]*, ПДІ *Sunday* передає модусний смисл, який полягає в тому, що кохати — нестерпно важко: *We both know love is not that easy*, але жити без кохання ще важче: *Loveless nights, they seem so long*. Персонаж у просторово-часовому вимірі задзеркалля драматичної пісні спілкується сам із собою, що є проявом самоті, і таким чином — із своєю коханою, якої вже немає, але *вона* нібито з *ним*. Таке спілкування напружує конфлікт буття персонажів на основі діалогічної поліфонії, що приводить до драматизму дискурсивної поведінки комунікантів.

Особливістю пісенно-драматичного дискурсу є те, що драматизм і діалогізм, поряд із мовними, створюють невербальні (музика, пластика, відеозображення) і надвербальні чинники (сценічний образ виконавця, костюми), які відіграють важливу роль у реалізації категорії інформативності. Розгляд екстралінгвальних компонентів дає змогу зробити висновок про те, що їх взаємодія виникає на основі діалогу комунікантів під час інтерпретації інформації, що підвищує інформативність пісенно-драматичної ситуації.

### **2.3 Функції пісенно-драматичної інформеми й інформативного модусу**

У процесі комунікації мовленнєва поведінка адресанта і адресата має певну суму комунікативних функцій: функцію повідомлення, апелятивну, експресивну, емотивну функції для адресанта; функції спілкування і сприйняття для адресата; поетичну та фатичну функції як для адресанта, так і для адресата [153, с. 10–11]. Основною функцією мовця є функція повідомлення про суб'єкти, об'єкти, події, процеси та факти позамовної дійсності. Апелятивна функція полягає у впливі на адресата, переконанні у своїх ідеях. Експресивна сприяє виразній формі зображення психічного стану мовця. Емотивна функція зумовлює емоційне насичення тексту. Поетична функція виражена в зверненні до естетичного почуття адресата шляхом введення поетичних тропів для формування образної інформації. Фатична функція є необхідною для підтримки

уваги слухача в процесі спілкування [153, с. 10]. Функція спілкування, що розрахована на розуміння нової інформації читачем, є бажанням спілкуватися з автором. Функція сприйняття смислової основи повідомлення зумовлена розумінням національно-мовних, мовленнєвих, соціальних ситуацій, знанням певної мови, ступенем володіння нею; здатністю декодувати смислові знаки і символи. Поетична функція досягається при вмінні слухача розуміти поетичні образи, вловлювати підтекстову інформацію. Фатична функція пов'язана з підтриманням слухачем спілкування, уваги до повідомлення [153, с. 11].

У сучасному британському ПДД процес спілкування комунікантів залежить від функцій ПДІ та ІМ, які виділені на основі класифікації Папіною А. Ф. цілей спілкування адресанта і адресата [153, с. 10–11]. Основними функціями ПДІ вважаємо функції *повідомлення інформації*, *експресивну* та *фатичну*. ІМ виконує функції *сприйняття інформації*, *емотивну* та *фатичну* (цит. за: [330]). Функції пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу модусу, ми не поділяємо на такі, що стосуються окремих комунікантів. Комунікацію у ПДД вважаємо їхнім спільним процесом.

1. Функції повідомлення інформації пісенно-драматичної інформеми і сприйняття інформації інформативного модусу. Функція повідомлення ПДІ полягає в емоційному передаванні значень за задумом автора, функція сприйняття ІМ — у здатності слухача переосмислювати інформацію, що проявляється у діалогізмі взаємин комунікантів ПДД. Їхнє діалогічне самовираження реалізується, передусім, у ПДТ, але на основі музики, пластики, відеозображення, сценічного образу виконавця, манери виконання драматичної пісні, що оформлює драматизм пісенно-драматичної ситуації.

Основну роль у процесі повідомлення і сприйняття відіграє підтекстова інформація, яка закладена автором у ПДІ, тлумачена слухачем за допомогою виконавця під час інтерпретації та сформульована у вигляді ІМ. Наприклад, пісенно-драматичні інформеми *flamingos* і *dolphins* з точки зору ІМ уособлюють

добро, комфорт, відчуття безпеки у текстах драматичних пісень: *White flamingos gliding on the breeze* [Kaleidoscope, SURRENDER 2015, HURTS]; *swimming with dolphins* [Loose Yourself, TRAFFIC 2008, ABC]. Ім за допомогою ПДІ *lion* на основі точного повтору *lion* — *lion* символізує тривогу, неспокій: *A lion roars would you not listen?* [Strong, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR]. Образи тварин виразно передають емоції персонажів, відбиваючи душевний стан. Пісенно-драматичні інформеми, які описують тварин, є засобами підвищення драматизму, що забезпечується вмінням слухача «слухати душею».

ПДІ *diamonds* у контексті драматичної пісні *The Road* набуває значення щастя, радості: *The diamonds sparkle in your face* [EXILE 2013, HURTS]. Схожі контекстуальні значення «насолада, блаженство, задоволення» має ПДІ *open sky*: *Reaching for the open sky* [The Rope, EXILE 2013, HURTS] і відповідна їй ПДІ *heaven*: *You're some kind of heaven* [Some Kind of Heaven, SURRENDER 2015, HURTS], які притаманні мовленню автора ПДТ поп-гурту HURTS. У наслідку використання автором драматичних пісень поп-гурту ABC ПДІ *gravity*, яка позначає не властивий ПДД фізичний науковий термін, виникає ефект драматизму на основі порівняння почуттів персонажа з поняттями точних наук: *And gravity won't pull you through* [The Look of Love (Part 1), THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC]. Ім сприймає ПДІ *gravity* як силу тяжіння кохання. Контекстуальні смисли ПДІ оформлюють діалогізм взаємин комунікантів ПДД.

У результаті інтерпретації драматичної пісні *All Around*, ПДІ *ticket* формує інформативне значення вибору, шансу знайти сенс життя: *We each bought a ticket for this ride* [KINGSIZE 2001, 5IVE]; а ПДІ *footprints* може означати спогади про недавно пережите почуття палкого кохання: *Footprints still warm to the touch* [A Coming of Age, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL]. ПДІ *miles* передає підтекстовий смисл важкого досвіду минулого, наприклад: *I've walked these miles* [Wasting My Young Years, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR].

2. Експресивна й емотивна функції пісенно-драматичної інформеми та

інформативного модусу. Експресивна функція, що описує різноманітні почуття персонажів, передбачає виразність пісенно-драматичних інформем. Емотивна функція сприяє уявленню інформативним модусом образів під впливом невербальної і надвербальної інформації. Образність, породжена відповідно до емоційного стану комунікантів, обумовлює напружений драматизм на підґрунті проникливого діалогізму їх взаємин — підвищену дискурсивність. Експресивна функція ПДІ та емотивна функція ІМ, що виражені в інтерпретативній діяльності комунікантів на основі виражальних засобів спілкування, забезпечується, в основному **а) метонімією**: *tears for souvenirs* [*Tears Are Not Enough*, *THE LEXICON OF LOVE*, *ABC*] — сльози на сувеніри (пам'ять про незгасні почуття); *the weight of the world!* [*Weight of the World*, *SURRENDER 2015*, *HURTS*] – важкість світу (сум'яття в душі); *a burning feeling* [*We're Going All Night*, *KINGSIZE 2001*, *5IVE*] — палаюче почуття (пристрасть у коханні); *chasing rainbows* [*This Must Be Magic*, *ABRACADABRA 1991*, *ABC*] — гонитва за веселкою (прагнення до щастя); *cool silks* [*North*, *UP 1989*, *ABC*] — вихолоняють шовки (охолодження почуттів); *all your colors start to burn* [*Take Shelter*, *COMMUNION 2015*, *YEARS AND YEARS*] — барви грають (збудження).

Експресивна функція пісенно-драматичної інформеми та емотивна функція інформативного модусу виражені у текстах драматичних пісень сучасних британських поп-гуртів іноді на основі **б) уособлення**: *love has no guarantee* [*Date Stamp*, *THE LEXICON OF LOVE 1982*, *ABC*] — у кохання немає ніяких гарантій (невпевненість у житті); **в) оксюморона**: *a beautiful lie* [*Illuminated*, *HAPPINESS 2010*, *HURTS*] — красива неправда (ілюзії); **г) порівняння**: *a scratch on your shoulder crushes like lead* [*Foundation*, *COMMUNION 2015*, *YEARS AND YEARS*] — як свинець (до глибини душі).

3. Фатична функція пісенно-драматичної інформеми пов'язана з фатичною функцією інформативного модусу. Фатична функція ПДІ, сприяючи спілкуванню, реалізується у зверненні виконавця до глядача, привертанні його

уваги, як перед виконанням поп-гуртом *HURTS* драматичної пісні *Stay* під час концерту 2016 р. в Англії, Гластонбері: *Beautiful people* [*Stay, HAPPINESS 2010, HURTS*]. Проявом цієї функції є спонукання автора в особі персонажа до дії на основі звернення *boy*, зорієнтованого на слухача: *You do it, boy!* [*Real, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*] та вигуку *c'mon*: *Get it on (c'mon)* [*Lay All Your Lovin' on Me, KINGSIZE 2001, 5IVE*]. Фатичну функцію забезпечує ПДІ *know* у питальній формі, яка привертає увагу слухача до повідомлення: *Do you know what it feels like to dance alone* [*Foe-Dee-Oh-Dee, RUBETTES 1975, THE RUBETTES*]. Фатична функція представлена ПДІ *you* на основі точного повтору *you — you*: *But between you, between you* [*Between You and Me, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC*]; гіпонімічного *we — you and me*: *We gott a change it, yeah. Just you and me* [*Wake Up Everybody, FIVE 1998, 5IVE*]. Автор й виконавець, звертаючись до слухача, ототожнюються з ним, виступають від його імені, наполягають на переконаннях. Фатична функція ПДІ проявляється у поведінці глядачів. Вони танцюють під час концерту на заклик виконавців [*Nothing Will Be Bigger than Us, SURRENDER 2015, HURTS*]. Фатичну функцію ІМ виконують вигуки *Bravo! Bis! Encore!*, що є викликами глядачами виконавців на біс, наприклад, поп-гурту *LONDON GRAMMAR* після концерту у США, Нью-Йорк, 2019 р. [*Night Call, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*].

Комунікація у пісенно-драматичному дискурсі забезпечується функцією пісенно-драматичної інформеми повідомлення інформації і функцією інформативного модусу сприйняття інформації як контекстуальною інтерпретацією. Створенню діалогізма і драматизма сприяє експресивна функція пісенно-драматичної інформеми у складі метонімії, оксюморона, уособлення, порівняння та емотивна функція інформативного модусу їх емоційного осмислення з огляду на екстралінгвальні фактори. Аналіз реалізації цих функцій на основі реалізації категорії інформативності уможливорює дослідження інформативних елементів пісенно-драматичного дискурсу.

## Висновки до розділу 2

1. Текстово-дискурсивна категорія інформативності як відображення картини світу є провідною категорією пісенно-драматичного дискурсу, його невід'ємною властивістю, спроможною зберігати та креативно відтворювати закладену в пісенно-драматичних інформемах як експресивних мовних знаках інформацію, модифікуючи і трансформуючи її невербальними і надвербальними способами у контексті драматичних пісень. Категорія інформативності виявляється у творчому, емоційному діалозі автора, виконавця та слухача драматичної пісні, у різних сферах їх тісної взаємодії з інформаційною насиченістю пісенно-драматичного тексту, в уподобаннях і унікальній вибірковій здатності, у процесі інтерпретування ними в основному підтекстової інформації в пісенно-драматичному тексті під час його породження, сприйняття і осмислення з урахуванням впливу екстралінгвальних факторів.

2. Значущість категорії інформативності, що має можливість підтримувати мовленнєву діяльність комунікантів, визначається значною розбіжністю адресантного та адресатного смислів пісенно-драматичних інформем. Реалізація категорії інформативності стає можливою завдяки дії категорій дискретності, зв'язності, завершеності, інтенціональності, інтертекстуальності. Категорія дискретності розділяє процеси закладання автором підтекстової інформації в текст драматичної пісні та сприйняття слухачем, членує його заради інтерпретації окремих елементів. Категорія зв'язності здатна поєднувати пісенно-драматичний текст та сприяє осмисленню сюжету, підвищуючи його інформативність. Категорія завершеності зберігає цілісність тексту драматичної пісні та відкриває можливості подальшого формування її ідеї в процесі діалогу пісенно-драматичної інформеми та інформативного модусу. Категорія інтенціональності обумовлює спрямованість посили автора, виконавця на слухача, забезпечує їх емоційне діалогічне мовлення, активізуючи процес контекстуальної інтерпретації інформації.

Категорія інтертекстуальності насичує пісенно-драматичний текст інформацією за рахунок використання в ньому прецедентних феноменів із сюжетів п'єс, новел, казок, міфології, легенд та прислів'їв, що значно підвищує драматизм.

3. Інформативність пісенно-драматичного дискурсу залежить від ступеня інформативності тексту драматичної пісні. Особливість пісенно-драматичного тексту полягає в тому, що в ньому превалює любовна тематика, яка розкривається пісенно-драматичними інформемами *love* і *life*, що відбито в назві і текстах драматичних пісень. Поєднання вербального аспекту з невербальним (музикою, пластикою, відеозображенням) відіграє важливу роль у процесі реалізації категорії інформативності. Основною функцією музики є емоційне насичення інформаційно-комунікативного простору пісенно-драматичного дискурсу. Пластика як невербальний засіб спілкування полягає у напруженій ритмічності або стриманості рухів виконавців драматичної пісні. Інформативність пісенно-драматичного тексту значно підвищують візуальні символи, які разом з музикальними символами зумовлюють драматизм і діалогізм пісенно-драматичної ситуації. На ступінь інформативності пісенно-драматичного дискурсу впливають надвербальні засоби спілкування (оформлення сцени, сценічний імідж виконавців, костюми, зачіски, макіяж).

4. Основні функції пісенно-драматичної інформи відповідають цілям спілкування комунікантів у сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі. Функція повідомлення, що здійснюється пісенно-драматичною інформемою, полягає в передаванні інформації. Її експресивна функція виражена у складі метонімії, уособлення, оксюморона, порівняння. Фатична функція пісенно-драматичної інформи встановлює тісний контакт виконавця із глядачем в пісенно-драматичній ситуації. Функції інформативного модусу забезпечують тлумачення смислів пісенно-драматичних інформем. Функція сприйняття інформації інформативним модусом означає інтерпретацію пісенно-драматичних інформем під впливом невербальних та надвербальних

засобів спілкування. Емотивна функція сприяє зображенню конкретних образів на основі виражальних мовних засобів завдяки тлумаченню підтекстової інформації. Фатична функція інформативного модусу в пісенно-драматичному дискурсі полягає у підтримці спілкування глядача із виконавцем драматичної пісні. Сполучуваність функцій пісенно-драматичної інформи та інформативного модусу як багатоплановість функціонального прояву мовленнєвої поведінки комунікантів впливає на їх взаємини, значно розширює уявлення про персонажів драматичних пісень, урізноманітнює інформаційно-комунікативний простір пісенно-драматичного дискурсу, сприяє вираженню категорії інформативності в пісенно-драматичній ситуації.

5. Комунікація у сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі досліджуваних поп-гуртів підтримується багатоголоссям, головним чином, оформленим мовною поліфонією — скупченістю пісенно-драматичних інформем, які слухач емоційно інтерпретує у вигляді інформативного модусу. Внутрішнє мовлення персонажа як мовлення автора в особі виконавця є розкриттям психологічного стану. Музичний та пластичний види поліфонії у пісенно-драматичному дискурсі передбачають відповідно складні мелодійні і пластичні малюнки під час актуалізації драматичної пісні. Їхня повна гармонія або навпаки — невідповідність одна одній та тексту драматичної пісні роблять пісенно-драматичний дискурс емоційнішим, що приводить до напруженого драматизму взаємин автора, виконавця та слухача драматичної пісні в пісенно-драматичній ситуації. Діалогізм пісенно-драматичного дискурсу означає емоційне спілкування комунікантів під час творчої інтерпретації підтекстової інформації, діалогічну спрямованість у широку семіосферу.

Основні положення цього розділу відображені у таких роботах авторки: [26; 27; 28; 35; 37; 330].

## РОЗДІЛ 3

### КОМУНІКАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ ТЕКСТУ СУЧАСНОГО БРИТАНСЬКОГО ПІСЕННО-ДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ

#### 3.1. Суб'єкти пісенно-драматичної ситуації

Суб'єктами пісенно-драматичної ситуації у сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі є автор драматичної пісні (персонаж), виконавець, слухач. У пісенно-драматичних текстах досліджуваних поп-гуртів персонаж як образ автора в особі виконавця головним чином виражений ПДІ з формою особового займенника першої особи однини, що підкреслює унікальність його особистості, наприклад: *Walk with shame, I follow on [Truth is a Beautiful Thing, TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017, LONDON GRAMMAR]; I can stand it, I can stand here [Hard Lines, HARD LINE 2017, LUCKY SOUL]; I'm doing it all for you [All for You, PALO SANTO 2018, YEARS AND YEARS]*.

Образ персонажа виділяється водночас особовим займенником першої особи однини в називному та об'єктному відмінках із відповідним присвійним займенником. Сумісне вживання пісенно-драматичних інформем *I, me, my, mine* у ПДТ створює ефект надзвичайної виразності та емоційності під час актуалізації найбільш важливої інформації у ПДТ, що стимулює діяльність ІМ:

*I know when we're together*

*My setting sun will shine*

*Let's spend this night together*

*Let me make you mine*

*[Some Kind of Heaven, SURRENDER 2015, HURTS].*

Особовий займенник *I* індивідуалізує образ персонажа за допомогою логічного наголосу, наприклад: *Yeah I can do it [I Can Do It, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES]*; порівняння персонажа з об'єктами пісенно-драматичної ситуації: *I'm just a sign of the times [Sign Of The Times, SIGN OF THE TIMES 1976,*

THE RUBETTES]; або порівняння його із самим собою: *I'm more afraid than I've ever been* [Better than Love, HAPPINESS 2010, HURTS]. ПДІ I протиставляє персонажів один одному: *Well I tried but I can't behave like others* [The Towering Inferno, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL] або слухачеві: *I'm shy, cannot be what you like* [Take Shelter, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS], що дозволяє диференціювати комунікантів під час їх діалогу.

Образи персонажів описуються у ПДТ займенником першої особи множини в називному відмінку: *We'll be young again* [Exile, EXILE 2013, HURTS] та об'єктному відмінку: *The barriers between us, make 'em all* [Paper Thin, Up 1989, ABC]; або відповідним присвійним займенником, наприклад: *But our resolve won't break* [The Great Unwanted, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL]. Уживання пісенно-драматичних інформем *we, us, our* при описі персонажа об'єднує образи автора драматичної пісні, виконавця і слухача.

Образ персонажа, зображений водночас займенником першої особи однини і множини, за допомогою автора і виконавця дозволяє слухачеві відчувати себе невід'ємною частиною всього людства. У ПДТ виражено глибокий сенс непохитної віри в Бога, у вічне життя, безсмертя душі, втілений в емоційній промові персонажа з точки зору християнських переконань:

*I fall to my knees*

*And praise the Almighty*

*We never go hungry*

*We never get bored*

*We are the future*

[Love is Its Own Reward, SKYSCRAPING 1997, ABC].

Звертаємо увагу на внутрішнє мовлення автора в особі персонажа за допомогою виконавця, що є проявом незвичайного діалогізму. Внутрішній монолог відбувається на основі автокомунікації, сутність якої полягає в тому, що адресат і адресант повідомлення збігаються. Прикладом внутрішнього

монологу автора в особі персонажа є драматична пісня *Never More Than Now* [UP 1989, ABC], у якій на основі дериваційного повтору *endless — end* оформлений інформативний модус надії повернути кохання: *Endless nights that end in flights*. Персонаж звертається із закликом до себе й до адресата зберігати любов, не чекаючи реакції на своє звертання: *Never lose love*. Ідея драматичної пісні, введена слухачем, полягає в тому, що тільки після довгої самотності у житті по-справжньому усвідомлюється цінність справжніх почуттів.

Внутрішній діалог автора як діалогізований монолог є самістю, прикладом якої слугує спілкування у драматичній пісні *Woah Billy* [A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL]. Персонаж звертається сам до себе *Woah Billy! Woah Billy!*, розуміючи, що попереду важкі часи *dark times ahead — dark times ahead*, не знаходячи відповіді на своє власне риторичне питання: *What am I to do? What am I to do?* Драматизм підвищується внутрішнім діалогом на основі звертань та риторичних питань. Точні повтори, посилені парадигматичним повтором *I — myself* з особовим займенником *I* і зворотним займенником *myself*, приводять до конфлікту буття персонажа, у результаті чого у нього виникає почуття розгубленості, сформоване ІМ: *I've got some doubts about myself*. Висока емоційність спілкування персонажа на основі внутрішнього мовлення самим із собою та спілкування таким чином автора, виконавця із слухачем провокує діалогізм пісенно-драматичної ситуації, підвищуючи інформативність ПДД.

Образ автора драматичної пісні може бути втілений в образ персонажа, описаного займенником третьої особи у називному та об'єктному відмінку з відповідними присвійними займенниками в однині. Автор драматичної пісні описує «нібито» третю особу, а насправді — самого себе, наприклад: *He takes her in his arms* [Wonderful Life, HAPPINESS 2010, HURTS]; *That keeps him warm* [Beggar Man, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES]; *Now she's living like a rolling stone* [Rolling Stone, SURRENDER 2015, HURTS]. Особовий займенник третьої особи множини співвідносить автора з іншими особами за рахунок

розширення інформативним модусом смислу пісенно-драматичних інформем, які описують образи персонажів, концентруючи увагу слухача на актуалізованій інформації: *They're playin' on my soul* [*Feel the Love, KINGSIZE 2001, 5IVE*]; *Teach them a song* [*Gold, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*]; *It's a fool who lets their colours show* [*Up in Flames, A COMING OF AGE 2010, LUCKY*]. Це приводить до напруженого діалогізму і драматизму і підвищує інформативність.

Автор драматичної пісні, маючи на увазі свою власну особистість, часто зображує персонажів за допомогою займенника другої особи *you* із присвійним займенником *your*, що обумовлює двоголосся як діалог автора в образі персонажа із самим собою і слухачем. Образ персонажа, породжений пісенно-драматичними інформемами *you* і *your*, об'єднується з образом слухача драматичної пісні, що є лінгвістичним проявом діалогізму в ПДД:

*You can see it in her eyes  
So you thank her for her charm  
And you take her in your arms  
But she just won't let go.*

[*Rolling Stone, SURRENDER 2015, HURTS*].

Чергування образів автора/персонажа і слухача драматичної пісні на основі пісенно-драматичних інформем, виділених займенниками першої та другої осіб, оформлює мовну поліфонію як багатоголосся. Автор драматичної пісні використовує пісенно-драматичні інформеми *I*, *me*, *you*, *your*, які передають високу емоційність діалогу, підвищуючи драматизм у ПДТ:

*The day that I was born, daddy placed me on his knee  
Said: "Son, you've got to be a better man than me  
You're inheriting the world; make your mark on history  
Welcome to the real world; be what you've got to be".*

[*Welcome To The Real World, ABRACADABRA 1991, ABC*].

В основному, в пісенно-драматичних текстах сучасного британського

пісенно-драматичного дискурсу автор і виконавець в образі персонажа описані ПДІ, що є особовим займенником першої особи однини *I* у називному відмінку, а слухач в образі персонажа — ПДІ, що вміщує займенник другої особи *you* в об'єктному відмінку, як у ПДТ: *I can see you, I want a picture of you* [*Photograph, RIDING ON A RAINBOW 1992, THE RUBETTES*]; *Tonight I'll be dreaming of you* [*Interlude, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*]. Автора і виконавця драматичної пісні називають пісенно-драматичні інформеми з особовим займенником *I (me)* і присвійним займенником *my*, а слухача — займенником *you*, супроводжуваними іменником як звертанням до коханих (*darling*): *And my darlin', I'll be rooting for you* [*Rooting for You, TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017, LONDON GRAMMAR*]; або (*love*): *Love, what did you do to me?* [*Big Picture, TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017, LONDON GRAMMAR*].

Отже, спілкування комунікантів пісенно-драматичного дискурсу відбувається між автором, виконавцем і слухачем драматичної пісні. Значну роль у комунікативному процесі відіграє образ персонажа, який поєднує і автора, і виконавця, і навіть слухача. Мовленнєва поведінка персонажа відбиває світосприйняття автора драматичної пісні. Комуніканти у пісенно-драматичному тексті зображені пісенно-драматичними інформемами, вираженими особовими та присвійними займенниками, на основі яких вони протиставляються один одному, що сприяє реалізації категорії інформативності. Функціональне навантаження таких пісенно-драматичних інформем зростає в оточенні інших пісенно-драматичних інформем, які разом із музичним супроводом оформлюють модусний смисл драматичних пісень. На їх основі виникає діалог почуттів, емоцій комунікантів, що напружує драматизм буття персонажів як підвищену дискурсивність пісенно-драматичного дискурсу.

### 3.2. Об'єкти пісенно-драматичної ситуації

Найпоширенішим способом опису об'єктів пісенно-драматичної ситуації є уживання пісенно-драматичних інформем, виражених іменниками різних

тематичних груп (цит. за: [29, с. 118; 30, с. 10]). Розглянемо основні тематичні групи іменників у пісенно-драматичних текстах, які можуть називати:

**А) Умовно-реальні природні явища:** *There's a storm on the streets* [*Silver Lining*, *HAPPINESS* 2010, *HURTS*]. Автор уживає ПДІ, яка називає явище природи *storm* для опису душевного стану дівчини. ПДІ *storm* інтерпретується слухачем як збентеження, беззахисність і хвилювання. У тексті драматичної пісні є *він* і *вона*. Дівчина вчинила неправильно, вона не може знайти сили боротися. Увесь цей час поруч з *нею* — *він*, той, хто дарує надію, несе промінь світла *silver lining*. Використовуючи контекстуальний антонім на основі перифрастичного *storm* — *silver lining*, автор намагається показати слухачеві, що в житті потрібно бачити надію. Діалогізм персонажів драматичної пісні означає конфлікт їх буття на основі протилежності почуттів, емоцій, думок.

**Б) Умовно-реальний час** як об'єкт ПДТ. Автор драматичної пісні *Skyscraping* змушує слухача замислитися про швидкоплинність часу, про те, що потрібно встигнути зробити головне в житті, не пропустити чогось важливого: *Time flies* [*SKYSCRAPING* 1997, *ABC*]. У процесі інтерпретації ПДІ *time* стає очевидним зв'язок часу з паралельним простором: *We're leaving the world behind*. ПДІ *time* на основі інформативного модусу може сприйматися як усвідомлення того, що весь світ перевернувся у свідомості персонажа від кохання: *Time you'll find can change your mind* [*Heaven Knows*, *SKYSCRAPING* 1997, *ABC*]. Діалогізм як конфлікт буття персонажів цієї драматичної пісні полягає у несхожості їх бажань. *Він* не в змозі жити без *неї* — своєї коханої: *I can't live in this world without you*. Слухач сприймає образ персонажа як романтика, який легко закохується й повністю поринає в любов.

Персонаж наступної драматичної пісні за допомогою ПДІ *time* у думках повертається до того часу, коли він був із своєю коханою: *I think about the time we spent*, згадуючи місця, де вони разом проводили час: *The places that we went* [*When I Remember When*, *FIVE* 1998, *5IVE*] на основі поєднання

умовно-реального сценічного часу з простором. Слухач з точки зору інформативного модусу сприймає ПДІ *time* і ПДІ *places* як шкодування про втрачене, недоказане в стосунках: *I should have said and didn't say*. Емоційні внутрішні монологи та діалоги персонажів підвищують драматизм у пісенно-драматичному тексті, обумовлений діалогізмом їх думок і почуттів.

Об'єктом пісенно-драматичної ситуації у текстах драматичних пісень досліджуваних поп-гуртів, окрім умовно-реального часу, доволі часто постає:

**В) Умовно-реальний простір**, який поділяється на такі види:

- Об'єкти астрального простору – зорі, місяць, сонце, наприклад: *Sun beating down warming the taking me there* [New York Tower, STILL UNWINDING 1978, THE RUBETTES]. У ПДТ йдеться про людину, яка вважає, що знаходиться на землі, де не має бути. ІМ інтерпретує ПДІ *Sun* як далеку планету, на яку хоче полетіти персонаж, і яка символізує місце, де він має жити, щоб знайти душевне тепло, любов і спокій. Слухач драматичної пісні сприйме ПДІ *Sun* у модусному значенні *freedom* у такому контексті: *Spirits are high and love is free*.

- Об'єкти відкритого простору — гори, рівнини, ріки: *When you smile, rivers are running* [Smile Baby Smile, MAKING LOVE IN THE RAIN 1995, THE RUBETTES]. ПДІ *rivers* у поєднанні з ПДІ *are running*, що позначає подію, сприймається як сонце, спів птахів, чарівне відзеркалення річки. ІМ підказує автору, виконавцю, і слухачеві драматичної пісні, що кохана персонажа важлива для нього. Все навколо оживає, співає, світиться, коли вона всміхається.

- Об'єкти урбаністичного простору (назви громадських установ, видів транспорту). ПДІ *limousine* (марка дуже дорогого автомобіля) модусно символізує в ПДТ багатство, розкіш, добробут, процвітання головного персонажа — все те, про що він мріяв ще у дитинстві: *Dreaming of a limousine and a livery man* [Rock'N'Roll Survival, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES].

- Об'єкти закритого простору, наприклад, інтер'єр будинку, кімнати тощо: *So glad I found you glancing in the mirror* [Vanity Kills, HOW TO BE

A..*ZILLIONAIRE* 1985, ABC]. Персонаж бачить у дзеркалі відображення, подумки звертаючись до самого себе. ПДІ *mirror* посилює діалогізм в ПДТ у процесі спілкування персонажа самим із собою під час експлікації самості.

До основних об'єктів, які оформлюють категорію інформативності в текстах драматичних пісень досліджуваних британських поп-гуртів, належать й

Г) **Власні імена**, а саме географічні назви, що є здебільшого звертаннями. ПДІ *United Kingdom* у наступному ПДТ узагальнено, символізує рідну країну, на яку сподівається, в яку вірить головний персонаж драматичної пісні: *United Kingdom* — *you better ring them* [*United Kingdom*, *BEAUTY STAB* 1983, ABC].

Об'єкти в пісенно-драматичному тексті також можуть називати:

Д) **Рід діяльності** персонажа: *I was a king under your control* [*King*, *COMMUNION* 2015, *YEARS AND YEARS*]. У ПДТ поєднання контекстуального антонімічного повтору з перифрастичним *king* — *a king under your control* створює для слухача драматичної пісні суперечливий образ персонажа, самодостатнього й успішного, який перебуває під владою кохання і мріє вирватися з його полону, піддавшись великому почуттю кохання. Такий образ персонажа зображують пісенно-драматичні інформеми *rich man*, *thief*, *sailor* при описі його життя: *I was a rich man. I was a thief. I was a sailor, shipwrecked on a reef* [*Welcome To the Real World*, *ABRACADABRA* 1991, ABC]. У тексті драматичної пісні *Everybody Get Up* [*FIVE* 1998, *5IVE*] образ персонажа, зображений за допомогою паронімічного повтору *resident* — *president*, що теж приводить до конфлікту буття персонажів, обумовлюючи діалогізм їх взаємин.

Е) **Деталі портрета** персонажа: *But her hair is long and golden and her eyes are sparkling blue* [*Teenage Dream*, *WEAR IT'S 'AT* 1974, *THE RUBETTES*]. Автор цієї драматичної пісні описує юнака, який пережив кохання до дівчини, і не розуміє, чому має відпустити її. Пісенно-драматичні інформеми *hair* і *eyes* з позитивними оцінками *long*, *golden* та *sparkling blue* свідчать про те, що він бачить образ своєї мрії. Слухачеві стає зрозуміло, що дівчина існує лише в його

уяві: *I can remember much of my teenage dream*. У драматичній пісні *Rendezvous* зовнішність дівчини зображено за допомогою ПДІ *eyes* з позитивними оцінками *blue, bluer, pretty*, використання яких говорить про справжнє почуття, віддане ставлення до коханої, безмежну надію бути щасливим разом із нею:

*Blue, blue, blue*

*Bluer than the night*

*You can't change the colour of your pretty eyes*

[*Rendezvous, PALO SANTO 2018, YEARS & YEARS*].

У досліджуваних пісенно-драматичних текстах британських поп-гуртів часто трапляються пісенно-драматичні інформеми з контрарними значеннями:

Є) «*Темрява*» (*darkness*) та «*світло*» (*light*), які базуються на світлових ознаках. Виникають асоціативні образи: *darkness* — зло; а *light* — добро, як у контексті: *Wanna hide in your light 'cause in darkness I follow you!* [*Worship, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*]. Пісенно-драматичні інформеми, що позначають темряву та світло, можуть по-різному інтерпретуватися автором і слухачем в особі персонажів на основі дії інформативного модусу. У наступному ПДТ для одного із головних персонажів — кімната темна (уособлення темряви, невідомості); для іншого — світла (уособлення світла, радості): *In this dark room, you led me to the light* [*Perfect Timing, SURRENDER 2015, HURTS*]. Такий антонімічний повтор на основі контрарності формує чіткий емоційно-чуттєвий образ персонажів, що провокує діалогізм у ПДТ як конфлікт їх внутрішнього стану і різне сприйняття ними зовнішнього світу.

Пісенно-драматичні інформеми у тексті драматичної пісні передбачають наміри автора драматичної пісні «приховати» конкретний об'єкт для слухача.

Ж) *Невизначені істоти і неістоти*, що виражені іменниками *people* та *things*, використовуються з метою реалізації значення невідомого очікування: *People start to gather round and round and round and round* [*Switch, FIVE 1998, 5IVE*]; *Things get better second time around* [*Many Happy Returns, THE LEXICON*

OF LOVE 1982, ABC]. У наступному тексті драматичної пісні вияв значення невідомості та розгубленості ПДІ *things* посилюється ПДІ *strange*, що є прикметником: *Stranger things have happened* [*Stranger Things*, SKYSCRAPING 1997, ABC]. Уживання ПДІ *things* і неозначеного займенника *some* на основі форми пасивного стану *are hidden* при інтерпретативному сприйнятті об'єктів на основі категорії інформативності викликає у слухача почуття таємничості: *Some things are hidden* [*Show Me*, THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC].

3) **Життя** персонажа за допомогою ПДІ *life* може бути описане у ПДТ нейтрально: *Life is but a fragile thing* [*Paper Thin*, UP 1989, ABC]. ПДІ *life* із позитивними оцінками *good*, *kind* на основі точного повтору *life — life* і синонімічного *good — kind* передає почуття захоплення, задоволеності життям: *Life has been good, life has been kind* [*Sometime In Oldchurch*, SOME TIME IN OLDCHURCH 1978, THE RUBETTES]. ПДІ *life* із негативною оцінкою *hard* виражає думку персонажа про те, що життя може бути складним і нестерпним: *That life can be hard* [*Kid Runaway*, SHANGRI 'LA 1979, THE RUBETTES].

У результаті актуалізації тексту драматичної пісні ПДІ *life* часто набуває надзвичайної виразності та сили впливу на слухача, наповнюючись особливим змістом під впливом музики та манери виконання. Незважаючи на те, що у ПДТ за допомогою позитивної оцінки *sweet* ПДІ *life* передає значення насолоди, формується додатковий смисл розгубленості: *Life could be so sweet. Who can I turn to now if not you?* [*Who Can I Turn To?*, SKYSCRAPING 1997, ABC]. ІМ у процесі інтерпретації драматичної пісні *My Darling, Anything* на підґрунті негативних оцінок *trial*, *burden*, *drag* оформлює модусні смисли ПДІ *life* як випробування, страждання у тенетах життя: *Life's a trial, life's a burden. Life's a drag and I don't deserve it* [THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL].

Найбільш численною групою іменників для позначення об'єктів комунікації у ПДТ є пісенно-драматичні інформеми, що називають та описують:

І) **Почуття й емоції**, на основі яких у ПДТ втілені образи персонажів, що

формують образ автора — емоційної особистості, яка страждає, переживаючи протилежні, переплетені між собою почуття: смуток, радість, кохання. Основною з них є ПДІ *love* з контекстуальними смислами щастя, задоволення і насолоди: *Every single word cannot express the love* [*When the Lights Go out, FIVE 1998, 5IVE*]; *Feel the love now* [*Feel the Love, KINGSIZE 2001, 5IVE*].

Наведемо приклади використання ПДІ *love*, в семантиці якої втілене почуття суперечливого кохання. ПДІ *love* може означати для персонажа світ, сповнений любов'ю і радістю, коли кохана поруч: *Love is blooming. When you are near* [*Smile Baby Smile, MAKING LOVE IN THE RAIN 1995, THE RUBETTES*]. Для його коханої — все навпаки. Саме тому *він* намагається «повернути» її до життя силою своїх переконань: *Just let it go. Live and be happy*. ІМ формує смисл ПДІ *love* як сподівання на щастя у коханні. У тексті наступної драматичної пісні ПДІ означає кохання нерозділене: *in love without me* [*Without, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*]. Молодий чоловік прагне пізнати справжнє кохання, але кохана занадто недосяжна для нього. Конфлікт буття персонажів полягає в тому, що *вона* і з *ним*, і водночас без *нього*; *вона* відкидає *його*, не відпускаючи від себе. Точний повтор *in love* — *in love*, антонімічний повтор *with* — *without* дають змогу уявити силу палкого, життєдайного кохання, і глибше відчутти драматизм пісенно-драматичної ситуації у результаті створення емоційного діалогу комунікатив ПДД, що значно підвищує його інформативність.

У пісенно-драматичному тексті описані й протилежні почуття персонажів. Наприклад, пісенно-драматичні інформеми *jealousy* «ревності», *sadness* «журба», що емоційно інтерпретуються слухачем як «безпорадність», описують образ персонажа, закоханого та страждаючого від кохання: *Jealousy swallows you up, sadness will follow you down* [*A Coming of Age, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL*]. ПДІ *rage* і ПДІ *regret* відбивають пригнічений стан персонажа, його самотність, тому що кохання передбачає не лише світлі почуття, а частіше — жаль і навіть гнів, наприклад: *Rage and then regret 'Bout as*

*real as real can get* [*Rage and Then Regret*, ALPHABET CITY 1987, ABC]. Але слухач, який пережив нещасне кохання у минулому і відчуває щастя, можливо, сприймає ці пісенно-драматичні інформеми як надію на кохання.

Відмітною рисою тексту сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу є те, що об'єкти пісенно-драматичної ситуації зображені в основному іменниками. Іменники належать до таких тематичних груп, як умовно-реальні природні явища, час і простір, деталі портрету та рід діяльності персонажа. Різноманітність численних модусних значень пісенно-драматичних інформем з іменниками, які відбивають почуття та емоції персонажів драматичних пісень, приводить до напруженого конфлікту буття на основі протилежності думок і прагнень, у результаті чого виникає загострений діалогізм їх взаємин. Контекст драматичних пісень здатний емоційно забарвлювати пісенно-драматичні інформеми з позначенням об'єктів у тексті драматичних пісень. Контекстуальне вживання таких пісенно-драматичних інформем оформлює посилений драматизм, значно підвищуючи ступінь інформативності пісенно-драматичних текстів. Індивідуальне сприйняття автором і слухачем пісенно-драматичних інформем, які вказують на об'єкти пісенно-драматичної ситуації, в емоційному діалозі за допомогою виконавця драматичної пісні іноді збігається, але частіше адресат інтерпретує і оцінює їх залежно від своєї уяви у вигляді інформативного модусу, який оформлює в пісенно-драматичному дискурсі узагальнений смисл драматичних пісень, навіть протилежний від задуму адресанта.

### **3.3 Фактуальна інформація в тексті британського пісенно-драматичного дискурсу**

#### **3.3.1 Актуалізація умовно-реальних подій, процесів, станів**

Основним засобами зображення автором драматичної пісні дій персонажів (процесів, станів) в пісенно-драматичному тексті постає:

1. Умовно-реальна подія. Способом оформлення комунікативного елементу події є предикат, представлений простим присудком, іменним

складеним присудком і дієслівним складеним присудком. Подія у ПДТ описує дії в минулому, теперішньому і майбутньому (цит. за: [38, с. 25]). Різноплановість часового оформлення пісенно-драматичного тексту дає змогу відобразити події, які пережив, переживає або переживатиме персонаж, пісенно-драматичними інформемами, вираженими видо-часовою формою **Present Perfect**: *I've walked these miles* [Wasting My Young Years, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR]; **Present Indefinite** або **Past Indefinite**: *I touched you but it starts to hurt* [Real, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS]; *The bitterest cream makes the best cocktail curdle* [Struck Dumb, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL]; **Future Indefinite**: *I'll show you what it's all about* [When the Lights Go out, FIVE 1998, 5IVE]. Передання слухачеві складних взаємин персонажів у часовому плані розгортання сюжету драматичних пісень обумовлює діалогізм.

Пісенно-драматичні інформеми у тексті сучасного пісенно-драматичного дискурсу досліджуваних британських поп-гуртів, окрім події, часто позначають:

2. Умовно-реальний процес. Процес описаний переважно видо-часовими формами дієслова **Present Continuous**: *I'm wasting my young years* [Wasting My Young Years, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR]; **Past Continuous**: *I was feelin' on top, yeah* [On top of the world, KINGSIZE 2001, 5IVE]; рідше — **Present Perfect Continuous**: *What have I been doing wrong?* [Real, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS]. Відображення автором умовно-реального процесу у ПДТ дає змогу уявити фрагмент сюжету драматичної пісні так чітко, ніби все, що відбувається з персонажем драматичної пісні, переживає сам слухач.

Процес може бути експлікований дієприкметниковим зворотом, за допомогою якого автор ПДТ передає внутрішній стан персонажа драматичної пісні: *Sitting in bed, holding my head, striking my box of matches* [Something's Coming Over Me, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES]. Безперервність тривоги, сумнівів і хвилювань, описаних шляхом вербалізації жестів, увиразнює в пісенно-драматичній ситуації діалогізм стосунків персонажів, почуття яких,

цілком ймовірно, згасли та запалали з ще більшою силою: *Where have you gone? Will you be home tomorrow? Could it be you that started this old feeling? Haven't a clue*. Емоційний підсумок переживань персонажа — стан нерішучості і розгубленості, посилений ПДІ *'s coming*, що відтворює процес у пісенно-драматичному тексті: *Something's coming over me, And I don't know why*.

Використання автором текстів британського пісенно-драматичного дискурсу пісенно-драматичних інформем з дієсловом *to be* дозволяє зобразити:

3. Умовно-реальний стан. Екзистенційне подання слухачеві інформації найвиразніше актуалізує її у ПДТ складеним іменним присудком, до складу якого може входити іменник: *The treasure gold is fun* [*If You Wait, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*]; займенник: *Baby, you're mine* [*Get Outta Town!, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL*]; або частіше прикметник, як у тексті драматичної пісні: *I'm not invisible* [*The Very First Time, TRAFFIC 2008, ABC*].

Як правило, в пісенно-драматичних текстах досліджуваних поп-гуртів уживається обмежена кількість видо-часових форм дієслова, але їх може бути використано досить багато. Наприклад, у тексті драматичної пісні *Say It* умовно-реальні події, процеси та стани позначаються пісенно-драматичними інформемами з різними видо-часовими формами дієслова **Present Indefinite**: *you're out of range, you're my everything*; **Past Indefinite**: *I was Mr. Heartache, until you came along, a ripple of uncertainty became a tide of change, I was lost in paradise, I was washed ashore, I was hung in effigy, I was flayed alive, that wave became an ocean*; **Future Indefinite**: *and I'll be there*; **Past Continuous**: *I was praying, I was wandering 'round this earth, I was hardly living*; та формами **Participle I**: *struggling to survive, burning deep inside, trying to find a place to hide* [*Say It, ABRACADABRA 1991, ABC*]. У цьому ПДТ дії персонажа описано у фокусі безлічі подій, процесів і станів для того, щоб звернути увагу на модусну інформацію про змістовність його життя, про складні діалогічні взаємини з коханою у просторово-часовому плані розгортання сюжету драматичної пісні.

Пісенно-драматичні інформеми, які позначають умовно-реальні події, процеси і стани в пісенно-драматичному тексті, описані різними видо-часовими й неособовими формами дієслова. Сукупність їх численних модусних смислів у межах одного тексту драматичної пісні значно підвищує ступінь інформативності, оформлюючи драматизм на основі діалогізму, емоційно напружене спілкування між автором, виконавцем і сухацем драматичної пісні. Проте, пісенно-драматичний текст презентований в основному фактами уяви.

### 3.3.2 Факти уяви

Драматизм і діалогізм у пісенно-драматичному дискурсі забезпечується здебільшого за допомогою фактів уяви. У пісенно-драматичному тексті предикат головної клаузи складнопідрядного речення відображає ставлення персонажа драматичної пісні до умовно-реальних подій, процесів та станів, репрезентованих у підрядних реченнях, що стають фактами уяви, надає їм оцінки та сприяє інтерпретації комунікантами пісенно-драматичного дискурсу.

Такий предикат може позначати ментальний стан пісенно-драматичними інформемами *think, guess, suppose, understand*: *I think you got it wrong* [*Think again, ALPHABET CITY 1987, ABC*]; *I guess I never really stood a chance* [*I Can Do It, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES*]; пісенно-драматичними інформемами *remember, recall, forget*: *I remember us alone waiting for the light to go* [*Shine, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*]. Знання/незнання позначається ПДІ з дієсловом *know*: *You know, I know that you can kick it with me* [*Breakdown, KINGSIZE 2001, 5IVE*], а припущення — ПДІ з дієсловом *hope*: *I hope that you never know* [*Worship, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*].

Значення чуттєвого сприйняття передаються пісенно-драматичними інформемами, що вміщують дієслова *see, hear, feel*, наприклад: *You can see it in her eyes: It's not something that she likes* [*Rolling Stone, SURRENDER 2015, HURTS*]; *I've heard it takes some time to get it right likes* [*Wasting My Young Years, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*]; *I feel you reflect in me* [*Worship,*

COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS]. Пісенно-драматичні інформеми з дієсловами *say, speak, explain* описують процес говоріння, наприклад у ПДТ: *You say you love* [*Worship, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*].

Підрядні речення, у складі яких — предикат, що є уявним фактом, поєднані з головним реченням, в основному, сполучниками *that, what, when, where*, які додатково актуалізують фактуальну інформацію, наприклад: *I know **that** you are...* [*Sights, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*]; *I know **what** you wanna do* [*When the Lights Go Out, FIVE 1998, FIVE*]; *Do you remember **when** we used to see white flamingos* [*Kaleidoscope, SURRENDER 2015, HURTS*]; *Wonder **where** your heart came from* [*Sights, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*].

Факт уяви може бути описаний у ПДТ пісенно-драматичною інформемою у формі герундія, що входить до складу приєднувальної конструкції із підрядним зв'язком: *What are you afraid of? Making it better* [*Sights, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*]. Приєднувальна конструкція *making it better*, що вміщує ПДІ *making* як уявний факт, у контексті модусно означає «змінити стосунки закоханих на гірше», тому що вона викликає у слухача почуття недовіри і страху за допомогою предикату головного речення *are afraid of*. Висловлювання із приєднувальними конструкціями дозволяють слухачеві задуматися, осмислити значення предиката в основному реченні, інтерпретувати модусну інформацію у приєднувальній конструкції, передану автором після навмисної паузи. Приєднувальні конструкції є потужним засобом актуалізації підтекстової інформації у ПДТ, посилення драматизму, породження глибокого діалогізму, базованого на емоціях персонажа драматичної пісні.

Пісенно-драматичні інформеми, що позначають умовно-реальні події, процеси й стани у пісенно-драматичному тексті, відіграють значну роль у розвитку сюжету, дозволяючи слухачеві драматичної пісні за участю інформативного модусу емоційно проаналізувати дії персонажа, чітко уявляючи його образ на основі внутрішнього стану. Сприйняття фактів уяви у підрядному

реченні за умови осмислення предиката головного речення обумовлює підвищення дискурсивності, викликаного драматизмом і діалогізмом у процесі реалізації категорії інформативності в пісенно-драматичному дискурсі.

### **3.4 Сценічний простір у тексті британського пісенно-драматичного дискурсу**

Просторова-часова організація сучасного пісенно-драматичного дискурсу Великої Британії поєднує сценічний простір і сценічний час. У дослідженні використовуються саме ці поняття, оскільки драматична пісня є значущим елементом сценічного мистецтва. Сценічний простір та сценічний час розглядаються з точки зору вербального вираження під час комунікації автора, виконавця і слухача (цит. за: [33]). Сценічний простір та час є невід'ємною ланкою комунікативної організації ПДТ, просторовий вимір якого вбачається у взаємозв'язку з часовим виміром (дет. цит. за: [193]). Ці вагомні інформативні елементи пісенно-драматичного тексту, окрім оформлення сюжету драматичної пісні, беруть участь у посиленні драматизму — високої емоційності почуттів комунікантів, що ґрунтується на діалогізмі почуттів персонажів як складних, напружених взаємин у процесі спілкування в пісенно-драматичній ситуації.

#### **3.4.1 Умовно-реальний сценічний простір**

Проаналізуємо сценічний простір як комунікативний елемент пісенно-драматичного тексту, що відіграє важливу роль у діалогічній діяльності персонажів. У дослідженні його поділено на умовно-реальний та ірреальний.

Умовно-реальний сценічний простір буває відкритим та закритим. Пісенно-драматичний дискурс презентований переважно відкритим сценічним простором. Наведемо приклади умовно-реального відкритого простору у ПДТ: нижче від рівня землі, на рівні землі, над рівнем землі. Пісенно-драматичні інформеми *air* і *sound* у процесі передавання модусної інформації позначають страх самотності, яку відчуває персонаж: *There's no air or sound down below the surface* [*The Water*, *HAPPINESS* 2010, *HURTS*]. ПДІ *oasis* у драматичній

пісні модусно описує життя закоханих серед мовчання, нерозуміння й образ: *There's a starry oasis, in the middle of the sand* [*The Family Affair*, *WE CAN DO IT* 1975, *THE RUBETTES*]. ПДІ *stars* передає значення «осейного» щастя, якого нема ні на обличчі, ні в душі персонажа драматичної пісні *My Brittle Heart: A million stars that hang in space. They ain't got nothing on your face* [*THE GREAT UNWANTED* 2007, *LUCKY SOUL*]. Опис сценічного відкритого простору на основі діалогізму емоцій головних персонажів розширює просторову уяву слухача драматичної пісні, більш чітко конструюючи сюжет усього ПДТ.

Умовно-реальний сценічний відкритий простір має декілька видів вертикальних і горизонтальних перспектив опису руху. Це приводить до створення драматизму й діалогізму ПДТ на основі емоційності конфлікту буття персонажів та співпереживанні їм автора, виконавця і слухача драматичної пісні, що обумовлює підвищення дискурсивності в пісенно-драматичному дискурсі. Одним із видів руху у драматичних піснях є *лінійна* перспектива.

**1. Лінійна перспектива.** Лінійне переміщення в умовно-реальному просторі, яке уможливорює формування модусної інформації, описано в ПДТ пісенно-драматичними інформемами, в основному, з дієсловами *move*, *fly*, *drift*, наприклад: *Clouds are drifting like a bad conversation* [*Warm Water*, *A COMING OF AGE* 2010, *LUCKY SOUL*]. За допомогою порівняння *like a bad conversation* ПДІ *are drifting* під час реалізації категорії інформативності переноситься на образ персонажа, вказуючи на ІМ млявості й байдужості у його житті: *Now all I want is some kind of peace and order*. Лінійний рух, як правило, сприймається слухачем як щось нескінченне, неосяжне, незрозуміле й хвилююче.

Пісенно-драматичні інформеми *seven seas* і *mountains*, що позначають вертикально-горизонтальну лінійну перспективу руху в умовно-реальному сценічному просторі, у нижченаведеному ПДТ мають значення бажання персонажа докласти всіх зусиль для досягнення недосяжного, досягнення «небачених вершин», щоб зробити кохану безмежно щасливою: *I — I would*

*swim the seven seas. I — Climb mountains high for you [I'm in Love With You, UP 1989, ABC].* Іншими видами переміщення в умовно-реальному сценічному просторі є *кругова, перехресна* перспективи руху та *панорамне* зображення.

**2. Кругова перспектива.** Кругова перспектива сценічного простору, що описана в нижченаведеному тексті драматичної пісні за допомогою ПДІ *grass*, ПДІ *sea* та ПДІ *water*, у процесі інтерпретації інформації формує модусне значення апатії, яку відчуває персонаж: *Suddenly nothing seems to be important.* Перифрастичний повтор *light — a spark on the wet grass*, актуалізуючи найбільш важливу інформацію у ПДТ, на основі ІМ зображує образ персонажа, у якого відібрали кохання: *Sunlight on the sea took my love away from me.* Кругова перспектива, базована на звуженні огляду до центру зображення, дає змогу слухачеві з великою силою сконцентруватися на сюжеті драматичної пісні:

*Light is fading like a spark on the wet grass,*

*sunlight on the sea*

*took my love away from me.*

*Warm water,*

*warm water,*

*suddenly nothing seems to be important.*

[*Warm Water, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL*].

Кругова перспектива умовно-реального сценічного простору в ПДТ може бути описана автором як розширення огляду від центру зображення. Автор спочатку називає центр, а потім розширює обзори з усіх боків шляхом уведення пісенно-драматичних інформем *Trafalgar Square, there, Piccadilly, somewhere* за допомогою контекстуальних синонімічних повторів *Trafalgar Square — there, Piccadilly — somewhere*, повідомляючи слухачеві модусну інформацію про те, що кохана персонажа — найважливіша за все для нього у житті:

*Let me take you to Trafalgar Square*

*Let me take you there*

*Let me take you to Piccadilly*

*Guess it leads somewhere*

[*Ocean Blue, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC*].

**3. Перехресна перспектива.** Перехресна перспектива умовно-реального сценічного простору у процесі реалізації категорії інформативності показує унікальну здатність ІМ розширювати межі просторовості пісенно-драматичних інформем на основі антонімічного повтору *the left — the right*, що є одним із способів створення драматичності у ПДД: *I'm gonna move it to the left. Gonna move it to the right* [*Saturday Night, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES*].

**4. Панорамне зображення.** У тексті драматичній пісні *C'mon, C'mon* спостерігається панорамне зображення як спосіб розширення автором драматичної пісні умовно-реального сценічного простору, що досягається антонімічним повтором *up — down*, наприклад: *People stop and stare and look me up and down* [*KINGSIZE 2001, 5IVE*]. ІМ представляє слухачеві образ персонажа драматичної пісні, який є об'єктом пильної уваги і зацікавленості оточуючих.

У наступному контексті автором драматичної пісні змальована перехресна перспектива руху умовно-реального сценічного простору, що поєднує в собі панорамне зображення. На основі категорії інформативності пісенно-драматичні інформеми *the South* та *the North*, які пов'язані контрарними відносинами, у складі антонімічного повтору *the South — the North* формують ІМ нестримного прагнення, бажання персонажа, попри все, поїхати далеко-далеко — додому, проникливо передаючи його хвилювання, страждання і надію:

*The South feels so cold and grey*

*Today! Today the North's too many miles away*

[*North, UP 1989, ABC*].

Умовно-реальний сценічний простір персонажа дуже впливає на його емоційний стан, коли він закоханий до безтями. Наприклад, інформативний модус на основі ПДІ *Piccadilly station* та ПДІ *Camberwell Road*, формує смисли

пісенно-драматичних інформем *heartbeat* і *mirror* як збентеженість і любов:

*At the Piccadilly station  
I felt my heartbeat racing  
I didn't know no better  
And on that Camberwell Road  
I found a mirror for my soul  
And I didn't need no other.*

[Wish, SURRENDER 2015, HURTS].

У ПДТ незвичайне ставлення персонажа до умовно-реального простору відбито при описі автором природи в усіх її проявах. Внутрішній стан безмежної закоханості допомагає йому по-особливому відчувати природу, сприйняття якої зумовлене не лише зображенням пейзажу, а й почуттями комунікантів ПДД. Сильний вплив на персонажа має сонячне світло — він шалено закоханий. Слухач, емоційне інтерпретуючи ПДІ *sunshine* за допомогою виконавця, на основі ПДТ формує інформативні модули щастя, захоплення:

*I woke up today with this feeling  
That better things are coming my way  
And if the sunshine has a meaning  
Telling me not to let things get in my way*

[Keep on Moving, INVINCIBLE 1999, 5IVE].

Після довгих дощових сумних днів (*when the rainy days are dying*) персонажеві драматичної пісні здається, що сама природа прихильна до нього — все навколо радіє і співає, обертається навколо нього: *all the bees and birds are flying*. Навколишній світ персонажа в контексті цієї драматичної пісні, що емоційно сприймається слухачем, є відбиттям емоційного світовідчуття автора і виконавця. Піднесений настрій комунікантів залежить від «настрою» красивої природи, що породжує напружений драматизм на основі глибокого діалогізму, значно підвищуючи дискурсивність пісенно-драматичного дискурсу.

### 3.4.2 Ірреальний сценічний простір

Ірреальний сценічний простір пісенно-драматичного тексту включає астральний простір, чарівний простір і простір задзеркалля. Ірреальний простір, вигаданий автором драматичних пісень, відображає такий конфлікт буття персонажів, який обумовлює напружений діалогізм взаємин комунікантів.

**А) Астральний сценічний простір.** Для автора, виконавця і слухача драматичної пісні астральний простір — паралельний світ неземної реальності й таємничості персонажа як відчуття легкості та безмежності. Астральний простір описаний у драматичній пісні *All of My Heart* [THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC]: *The stars collide if you decide. Wish upon a star if that might help.* ПДІ *star* на основі парадигматичного повтору *a star — stars* формує модус слабкої надії на повернення кохання, що з'являється у свідомості персонажа драматичної пісні: *Now that you're gone I still want you back.* У наступному прикладі драматичність астрального сценічного простору ПДТ сконцентрована в ПДІ *rainbow* за допомогою перифрастичного повтору *rainbow — universal star*. ПДІ *rainbow* означає місце, де панує почуття більше, ніж щастя: *Riding on a rainbow. On a universal star* [Here We Are, RIDING ON A RAINBOW 1992, THE RUBETTES]. Контекст цієї драматичної пісні надає ПДІ *rainbow* модусного значення справжнього, палкого кохання: *My love for you goes on. My love for you is strong.*

Астральний сценічний простір у ПДТ відображений переважно холодними кольорами та відтінками *silver, deep blue*. ПДІ *lining* та ПДІ *sky* у поєднанні з ними оформлюють ІМ невизначеності у стосунках персонажів:

*Silver, silver, silver, silver, silver, silver lining,*

*Deep blue sky, deep blue sky.*

[*Silver Lining*, HAPPINESS 2010, HURTS].

**Б) Чарівний сценічний простір.** Чарівний сценічний простір ірреального світу ПДД охоплює пісенно-драматичні інформеми *miracle* і *mystery*. У наступному ПДТ на основі модусного значення ПДІ *miracle* персонаж прагне

побачити незвичайне диво порятунку душі: *But I hope, I pray, and I will fight. Cause I'm looking for a miracle* [Miracle, EXILE 2013, HURTS]. Слухач драматичної пісні за допомогою ІМ інтерпретує ПДІ *miracle* як місце, де він хоче опинитися: *a place I wanna go*, і життя, яке він хоче пізнати: *a life I wanna know*. У контексті іншої драматичної пісні в ПДІ *mystery* автором «вкладено» модусний смисл нерозгаданої загадки: *It's an unsolved mystery* [New Way of Loving You, MAKING LOVE IN THE RAIN 1995, THE RUBETTES]. Для персонажа розгадати цю таємницю означає любити по-іншому: *a new way of loving you*. Тому ПДІ *mystery* може бути інтерпретована як нові стосунки в коханні.

Також можливі абсолютно незвичайні чарівні перевтілення, сконцентровані, наприклад, у пісенно-драматичних інформемах *cash* і *dust* у поєднанні з ПДІ *turn*: *Cash turns to dust* [Fear of the World, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC]. У результаті інтерпретації цієї драматичної пісні на основі ІМ слухачеві стає зрозуміло, що для персонажа розмита реальність позначає недовіру до всього світу: *There's noone in this world right now you think you can trust*. У драматичній пісні *Love is Its Own Reward* контекстуальний синонімічний повтор *sovereigns — gold*, що містить ПДІ *sovereigns* і ПДІ *gold*, точний повтор *come — come* із ПДІ *come* у процесі реалізації категорії інформативності формують смисл багатства, заможності й процвітання персонажа, змушуючи слухача замислитися над тим, що життя само по собі нічого не значить, і головне в ньому — не кохання, а гроші та влада (англ. *Sovereign* — монарх і британська золота монета із зображенням монарха): *Life comes in sovereigns. Love comes in gold* [SKYSCRAPING 1997, ABC].

**В) Сценічний простір задзеркалля.** Світ задзеркалля в ірреальному сценічному просторі можна розгледіти, наприклад, у дзеркалі, яке і є межею умовно-реального та ірреального світів. Персонаж наступної драматичної пісні, звертаючись до дзеркала, тим самим звертається до самого себе. Це звертання шляхом використання точного повтору *mirror — mirror* дає йому можливість

спілкуватися із самим собою, беручи участь в автокомунікації, яка передбачає самотність, що є проявом підвищеного драматизму на основі діалогізму:

*Mirror, mirror on the wall*

*Who's the loneliest of all*

[*Oh So Lonely, RIDING ON A RAINBOW 1992, THE RUBETTES*].

Персонаж бачить відображення в дзеркалі. Там, за дзеркалом, існує ірреальний світ зі своїми правилами і законами, який збігається у часі з умовно-реальним світом. За задумом автора, умовно-реальний світ наближений до ірреального світу. Смысл цієї драматичної пісні полягає в тому, що персонаж у нереальному світі задзеркалля залишається таким само, як і в умовно-реальному світі — самотнім у коханні: *I can see it would be me without you*. Світ задзеркалля ірреального простору сприяє глибокому осмисленню підтекстової інформації в ПДТ у процесі реалізації категорії інформативності.

### **3.5 Сценічний час у тексті британського пісенно-драматичного дискурсу**

Визначальним чинником створення емоційності пісенно-драматичної ситуації у сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі досліджуваних поп-гуртів постає сценічний час. У взаємодії із сценічним простором, сценічний час обумовлений драматизмом стосунків комунікантів пісенно-драматичного дискурсу — переживаннями, схвильованістю почуттів, його сприйняття приводить до діалогізму як співпереживанні персонажів.

#### **3.5.1 Умовно-реальний сценічний час**

Розглянемо пісенно-драматичні інформеми ще одного значущого комунікативного елемента ПДТ — сценічного часу, який охоплює умовно-реальний та ірреальний час. Зображення автором умовно-реального сценічного часу в пісенно-драматичному тексті як способу посилення драматизму сюжету драматичної пісні впливає на виникнення діалогізму взаємин персонажів у процесі спілкування, прояв конфлікту їх буття,

суперечливих емоцій, поглядів, думок, на процес розгортання дій.

У ПДТ точками відліку умовно-реального сценічного часу здебільшого є часова точка та точка особистого виміру (цит. за: [32, с. 20]). В об'єктивному реальному часі точка відліку може бути в минулому, якщо дія розгортається з минулого в теперішнє: *You've locked me down. You tell me you want me, you need it now* [*Desire, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*]. Або ж на основі перспекції дія розгортається із теперішнього в майбутнє: *Love grows cold. Blood, tears and gold won't make it any better* [*Blood, Tears and Gold, HAPPINESS 2010, HURT*]. Ретроспектива часто простежується в описі роздумів, спогадів персонажа. Цьому сприяє використання обставин часу (*never, before*), коли точка відліку знаходиться в теперішньому: *The waves come lapping at my door; a sadness never felt before* [*My Brittle Heart, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL*]; час може рухатися в минуле, що передує іншому минулому: *I had days when I got raged. Never felt like this before* [*Never More Than Now, UP 1989, ABC*].

Умовно-реальний сценічний час пісенно-драматичного тексту охоплює *несюжетний* час і *сюжетний*, які відрізняються за принципом протікання дії.

**А. Сюжетний сценічний час.** У пісенно-драматичному тексті послідовність сюжетного умовно-реального сценічного часу головним чином описана видо-часовою формою Past Indefinite, що передає дію в минулому:

*And when I saw you on that stage*

*I shivered with the look you gave*

[*Shine, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*].

Іноді у ПДТ сюжетний сценічний час у формі Present Indefinite відображає зміни погоди як умовно-реальну дійсність. Динамічність погодних перетворень породжує особливий драматизм у ПДД, високу напруженість діалогізму:

*There's a storm on the streets, but you still don't run*

*The clouds go black and the thunder rolls*

*And I see lightning, and I see lightning.*

[*Silver Lining*, *HAPPINESS* 2010, *HURTS*].

**Б. Несюжетний сценічний час.** Несюжетний сценічний час зображено пісенно-драматичними інформемами переважно з формою тривалого виду Present Continuous: *Light is fading like a spark on the wet grass* [*Warm Water*, *A COMING OF AGE* 2010, *LUCKY SOUL*]. Для позначення несюжетного часу вживаються пісенно-драматичні інформеми, що вміщують форми Past Continuous із значеннями процесуальності: *I was trying to hide* [*Real*, *COMMUNION* 2015, *YEARS AND YEARS*]; ментальності: *I was thinkin' we were set* [*Closer to Me*, *KINGSIZE* 2001, *5IVE*]; емоційності: *'Cause I found what I was missing When I fell into your arms* [*Help*, *EXILE* 2013, *HURTS*]; або статальності: *I was biting my tongue* [*Real*, *COMMUNION* 2015, *YEARS AND YEARS*].

У ПДТ часто вживаються пісенно-драматичні інформеми з дієсловом *to be* у формі Present Indefinite, за допомогою яких відображено емоційний стан персонажів: *But you're still the same when I'm with you* [*Nightcall*, *IF YOU WAIT* 2013, *LONDON GRAMMAR*]. Уживання дієслова *to be* у формі Past Indefinite або у складі конструкції *used to* переносить слухача у далеке минуле персонажа: *You were all that I was searching for* [*Only You*, *EXILE* 2013, *HURTS*]; *It's funny how it used to be* [*Stranger Things*, *SKYSCRAPING* 1997, *ABC*].

Найбільш частотними є пісенно-драматичні інформеми, що позначають сюжетний/несюжетний циклічний сценічний час (цит. за: [192]).

**В. Циклічний сценічний час** відбито у текстах багатьох драматичних пісень. На його основі у пісенно-драматичному дискурсі виникає підвищена дискурсивність завдяки інтерпретації інформативним модусом експресивних засобів спілкування. Зображення циклічного часу значно підсилює драматизм пісенно-драматичної ситуації на основі діалогізму, що проявляється у напруженості емоцій комунікантів, співчутті персонажам через їх переживання і страждання, суперечливість думок, поглядів та вчинків. Проаналізуємо численні пісенно-драматичні інформеми, які позначають у ПДТ циклічність сценічного

часу при описі природних явищ та фізіологічних періодів життя людини.

1. Явища природи. Циклічні природні явища в ПДТ часто відображені пісенно-драматичними інформемами, які позначають сезони (winter, spring, summer, autumn), місяці (January, February тощо), частини доби (night — day).

**А. Сезон:** *Turn into winter lights* [Sights, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR]. У цьому контексті ПДІ *winter* позначає світло від снігу взимку і водночас модусно — відчай персонажа, оскільки зимове світло тьмяне. На основі дії інформативного модусу ПДІ *summer* інтерпретується слухачем як кохання у контексті: *One kiss don't make a summer* [One Kiss Don't Make a Summer, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL]. Передається думка про те, що для справжнього щастя занадто мало поцілунку. У тексті драматичної пісні ІМ інтерпретує ПДІ *spring* у протилежність ПДІ *winter* як сподівання на краще, що є описом образу персонажа, який з надією чекає відродження душі: *But I know if I can just last the winter, spring will bring hope renewed*.

**Б. Місяць:**

*January, February, March and April May*

*June July sees you go by*

*I see love walk away.*

[The Night You Murdered Love, ALPHABET CITY 1987, ABC].

Пісенно-драматичні інформеми, що позначають назви місяців, у наведеній драматичній пісні в результаті реалізації категорії інформативності сприймаються слухачем як плинність часу і байдужість персонажа до життя, що посилено відсутністю розділових знаків при їх описі. Модусний смисл драматичної пісні полягає в тому, що серце дівчини розбите, життя йде своєю чергою, але проходить повз неї. За вікном весна змінює зиму. Настало літо, але думками вона все ще там, де її залишив коханий: *On the night you murdered love*.

**В. Частина доби:** Модусний смисл наступного ПДТ виводиться на основі контрарних значень ПДІ *night* і ПДІ *day*, оформлених антонімічним повтором

*night – day*. Ідея драматичної пісні, її суть полягає в тому, що збентежені сподівання персонажа, який перебуває поруч із коханою, терпляче очікуючи, що вони будуть разом, як колись у минулому, неодмінно справдяться:

*So night or day*

*To find your way*

[*Follow The Light, MAKING LOVE IN THE RAIN 1995, THE RUBETTES*].

Смисл ПДІ *nights* посилюється на підґрунті ПДІ *endless*, яка передає необмеженість у часі: *Endless nights that end in flights* [*Never More Than Now, UP 1989, ABC*]. ІМ інтерпретує ПДІ *nights* як неприємні почуття у минулому персонажа, які змінилися на щасливе кохання: *I had days when I got raged. Now I feel love*. У тексті наступної драматичної пісні завдяки ПДІ *forever*, що позначає нескінченність, ПДІ *night* має модусний смисл безмежної насолоди персонажа від усвідомлення того, що кохана поруч з ним: *And a Saturday night lasts forever. When you're having a good time together* [*Rock the Party, KINGSIZE 2001, 5IVE*].

2. Умовно-реальні фізіологічні періоди життя людини. У ПДТ досліджуваних поп-гуртів пісенно-драматичні інформеми, які називають вік персонажа *childhood*, *teenage*, *young (the youth)*, *the old*, інтерпретуються інформативним модусом у залежності від емоційного стану комунікантів на основі їх особистих відчуттів: *And in my childhood dreams, I would hear Little Richard scream* [*The Sha-Na-Na-Na Song, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES*]; *Yes, I remember much of my teenage dream* [*Teenage Dream, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES*]; *I was too young to date* [*I Can Do It, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES*]; *He brings youth to the old and the promises of gold* [*The Family Affair, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES*]. Такі пісенно-драматичні інформеми у текстах драматичних пісень модусно символізують дитячі мрії, або юнацькі марення, або втрачені надії на схилі літ поряд з твердою вірою у майбутнє, відбиваючи відчуття персонажа свого віку, свого внутрішнього світу.

У наступному прикладі поєднується умовно-реальний сценічний час

природи, описаний ПДІ *night*, із психологічним сценічним часом персонажа на основі ПДІ *you*: *When the **night** is young but it makes **you** feel much older... When the days go by but the darkness lingers longer, And before **you** know it life is one long **night*** [Only You, EXILE 2013, HURTS]. Автор закладає у текст драматичної пісні глибокий модусний смисл: дні біжать, і людина старіє, а її життя — суцільна темна ніч: *long night*. ПДІ *night* називає умовно-реальний час: *night is young*. За допомогою точного повтору (*night — night*), анафоричного повтору (*night — it*), парадигматичного (*long — longer*), антонімічного на основі парадигматичного (*young — older*) та перифрастичного повтору (*life — long night*) у цьому ПДТ визначається умовно-реальний психологічний сценічний час персонажа драматичної пісні: вік (довге життя) і спосіб життя у минулому (спогади).

Пісенно-драматичний дискурс сучасних британських поп-гуртів представлений в основному умовно-реальним психологічним сценічним часом.

Умовно-реальний психологічний сценічний час базований на власних «витончених» відчуттях персонажа у процесі сприйняття умовно-реального світу на основі ПДІ з особовим займенником *I*. Наприклад, у ПДТ автор в образі персонажа, в процесі реалізації категорії інформативності, на основі ПДІ, що містить видо-часову форму Present Perfect (*'ve fallen*), в особі виконавця повідомляє слухачеві про те, що він закохався, закохався щиро, як янгол: *I've fallen like an angel* [Satisfied, FIVE 1998, 5IVE]. Порівняння *like an angel*, не лише називаючи умовно-реальні події, а й розкриваючи почуття автора драматичної пісні дає можливість усвідомити, що кохання — справжнє, чисте, можливо, перше. Адекватно інтерпретувати такий ПДТ можливо завдяки життєвому досвіду, знанням про те, що янгол — це надприродна істота, посланець Бога й покровитель людини. У ПДТ закладена глибока модусна інформація, яка потребує особливих зусиль комунікантів у процесі її інтерпретації. Парадигматичні повтори *I — me; you — you; to fall — 've fallen* і точні повтори *I've fallen — I've fallen; satisfied — satisfied* переконують слухача драматичної

пісні в тому, що головний персонаж може бути щасливим лише із своєю коханою: *And you know that you're blowing my mind. If you held me tonight.*

У ПДТ психологічний сценічний час відображено у перспекції і ретроспективі, які зміщують часові межі в майбутнє або минуле, даючи змогу комунікантам масштабніше сприймати пісенно-драматичну ситуацію. Явища перспекції і ретроспективи описані у таких пісенно-драматичних текстах: *And I'm understanding what I should do* [Take Your Chances on Me, KINGSIZE 2001, 5IVE]; *I'm more afraid than I've ever been* [Evelyn, HAPPINESS 2010, HURTS].

Психологічний сценічний час у свідомості персонажа може порушуватися: припинятися, сповільнюватися, прискорюватися в теперішньому, повертатися до минулого в спогадах, спрямовуватися до майбутнього в мріях. У наступному пісенно-драматичному тексті у процесі реалізації категорії інформативності пісенно-драматичні інформеми, у складі яких різні форми дієслова, поєднують минулий, теперішній і майбутній час: відбивають те, що персонаж аналізує у теперішньому, ті минулі події в його житті, до яких він знову повертається думками, й те майбутнє, над яким він замислюється. Подібний прийом дає змогу автору драматичної пісні передати глибинний модусний смисл драматичної пісні — небайдужість персонажа:

*There are days that I can't forget*

*There are things that I now regret.*

*I was there for you when you were there for me, and I Was thinkin' we were set.*

*Every night when I'm laying in my bed*

*I hear your voice going round in my head,*

*think of all The things I could have done and all those things I Could have said.*

*I really will make it up to you*

*I know now what I've got to do,*

*It took time but now I've realized how much*

*I'm missing you.*

[*Closer to Me*, *KINGSIZE* 2001, *5IVE*].

У пісенно-драматичних текстах досліджуваних поп-гуртів для введення психологічного умовно-реального сценічного часу часто вживаються дієслова, що виражають ментальні стани (*know, understand*): *I know I wanted far too much* [*Take Shelter*, *COMMUNION* 2015, *YEARS AND YEARS*]; дієслова чуттєвого сприйняття *see, hear, feel*: *I hear you taunting me* [*Ain't Nothing Like a Shame*, *A COMING OF AGE* 2010, *LUCKY SOUL*]; *I feel my nights are drawing in* [*Woah Billy*, *A COMING OF AGE* 2010, *LUCKY SOUL*]; дієслова зі значенням емоційного стану *love, adore, hate*: *I hate to see your heart breaking* [*The Last Song*, *THE GREAT UNWANTED* 2007, *LUCKY SOUL*]; *You're all I adore* [*My Brittle Heart*, *THE GREAT UNWANTED* 2007, *LUCKY SOUL*]. Пісенно-драматичні інформеми, що описують психологічний умовно-реальний сценічний час, підвищують драматизм на основі діалогізму, посилюючи дискурсивність.

### 3.5.2 Ірреальний сценічний час

Ірреальний сценічний час складається з астрального, чарівного і часу задзеркалля. Вигаданий автором тікстів драматичних пісень, цей час значно підвищує драматизм пісенно-драматичного дискурсу завдяки складним діалогічним взаєминам персонажів, що обумовлює діалогізм комунікантів.

**А) Астральний сценічний час.** Астральний час у ПДТ, позначений безмежністю й нескінченністю, описують ПДІ *sun, moon, star, sky*. Наприклад, ПДІ *stars* за сприяння ПДІ *will be shining* у формі Future Continuous має модусне значення усамітнення душ закоханих: *The stars up in the sky will be shining for me and my baby* [*Tonight*, *WEAR IT'S 'AT* 1974, *THE RUBETTES*]. Смісл драматичної пісні, виведений слухачем на основі інформативного модусу, полягає в тому, що весь світ існує тільки для них. ПДІ *stars* у процесі реалізації категорії інформативності сприймається слухачем як почуття великого щастя: *And the stars shine so bright and they just come out at night* [*The Family Affair*, *WE CAN DO IT* 1975, *THE RUBETTES*]. На основі ПДТ: *Your red night sky that says, "Tomorrow*

*will be fine*" [My Brittle Heart, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL], ПДІ sky за допомогою використання уособлення інтерпретується слухачем як недосказаність у стосунках закоханих: *Well, I could never read the signs. I only read between the lines.* У тексті цієї драматичної пісні семантика ІМ невизначеності та надії зумовлює драматизм на основі діалогізму — діалогізму власних протилежних почуттів персонажа та діалогізму його напружених взаємин із коханою. У контексті наступної драматичної пісні ІМ інтерпретує пісенно-драматичні інформеми *sun* і *moon* за допомогою ПДІ *brief* і ПДІ *beautiful* як недовгого кохання, але щасливе: *The time we spent together ends too soon. Like sun sets to the moon. So brief but beautiful* [You And I, FIVE 1998, 5IVE].

Належність до астрального сценічного часу часто позначається ПДІ *Sun*, інтерпретація якої у ПДТ, зазвичай, приводить до формування інформативних модусів добра і надії: *When you let the light of hope free your mind. The sun is gonna shine* [Feel the Love, KINGSIZE 2001, 5IVE]. У наступному пісенно-драматичному тексті ПДІ *Sun*, що завжди асоціюється з позитивними емоціями, також символізує появу божества, умиротворення, добро і надію:

God built an angel

In sun and sky and cloud

[Ark Angel, ALPHABET CITY 1987, ABC].

**Б) Чарівний сценічний час.** Прикладом зображення чарівного сценічного часу в ПДТ слугує драматична пісня *Only You* [EXILE 2013, HURTS], у тексті якої використано ПДІ *comatose*: *And you comatose each waking hour of life...* (уві сні, як наяву). Порушення циклічності в чарівному сценічному часі є ефективним засобом підвищення драматизму в ПДД. Зображуючи джерела світла, автор драматичної пісні приписує їм дії, властивості, почуття людини, вдаючись до прийому уособлення, наприклад, шляхом уживання ПДІ *stars*: *The stars in the sky might try persuading* [4 Ever 2 Gether, THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC]. Персонаж за задумом автора, переконує у своїх почуттях кохану.

Людськими якостями можуть бути наділені птахи і тварини. Драматична пісня *The Real Thing* [UP 1989, ABC] містить пісенно-драматичні інформеми *mongoose* і *cobra* на позначення тварин у контексті: *A mongoose can smile at a cobra*. Як відомо, мангусти на диво рухливі, тому обманними рухами й стрибками вбік вони спритно ухиляються від укусів змії, поступово виснажуючи її і потім нападаючи. У ПДТ на основі уособлення порівнюється протистояння тварин із протистоянням персонажа самому собі, навколишньому світу. Смісл драматичної пісні, оформлений інформативним модусом, полягає у тому, що персонажеві весь час доводиться долати труднощі, прикладаючи багато зусиль, тому що життя завжди «насміхається» над ним: *Life wears a smile on its face*. Нажаль, він не завжди виходить переможцем у боротьбі із життєвими обставинами: *But that cobra will always be a snake*. Автор таким чином описує умовну реальність буття персонажа. Складність сприйняття інформації, яку містить астральний, чарівний сценічний час та сценічний час задзеркалля підвищує інформативність пісенно-драматичного дискурсу.

**В) Сценічний час задзеркалля.** При зображенні часу задзеркалля вживається ПДІ *frame*, наприклад: *A face in the middle of a broken frame looking back at me. And I saw your face through the night* [Perfect Timing, SURRENDER 2015, HURTS]. Автор відображає події, що відбувалися в минулому з персонажем: *We were in the wrong place. But it was perfect timing*. Образ дівчини у рамці, який постає перед слухачем, модусно позначає порятунок персонажа. Саме вона витягла його із «дна» життя: *In this dark room, you led me to the light*. Час задзеркалля пов'язаний із спогадами персонажа про кохану, якої більше немає, із загадковим паралельним світом, у якому вона існує заради кохання.

### 3.6 Види суб'єктивної оцінки у тексті пісенно-драматичного дискурсу

Суб'єктивна оцінка є важливим комунікативним елементом сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу. До суб'єктивної ірраціональної оцінки, яка властива ПДТ досліджуваних поп-гуртів, належать аксіологічна,

кількісна та приватна оцінки, виражені різними частинами мови (цит. за: [36]).

### 3.6.1 Аксіологічна оцінка

Пісенно-драматичні інформеми, які передають пряму аксіологічну оцінку на підґрунті антонімічного протиставлення *bad* — *good*, презентовані у таких пісенно-драматичних текстах: *Stuck in a bad place* [*Ain't Nothing Like a Shame, A COMING OF AGE* 2010, *LUCKY SOUL*]; *These good feelings runnin' through my veins* [*On Top of The World, KINGSIZE* 2001, *5IVE*]. Проте численні модусні смисли у ПДТ виникають завдяки емоційній інтерпретації слухачем пісенно-драматичних інформем з різноманітними аксіологічними оцінками.

Аксіологічна оцінка передається автором на основі антонімічного повтору *high* — *low* і *up* — *down*, що дає змогу слухачеві диференціювати поняття "поганий" і "хороший", протиставляючи інформативним модусом рівень життя персонажів: *When I'm high, you're low. When I'm up, you're down* [*Ask a Thousand Times, SKYSCRAPING* 1997, *ABC*]. Модусна інформація у ПДТ актуалізується, наприклад, антонімічним повтором *smart* — *stupid* та точним *stupid* — *stupid*, які вміщують аксіологічну оцінку. ПДІ *smart* і ПДІ *stupid* переконують слухача в тому, що кохана юнака не така розумна, як думає: *You think you're smart. Stupid, Stupid* [*Poison Arrow, THE LEXICON OF LOVE* 1982, *ABC*]. Вступаючи в діалог з пісенно-драматичними інформемами, ІМ формує смисл як звинувачення у стражданнях: *Who broke my heart? You did, you did*. Виникає конфлікт буття персонажів, що обумовлює драматизм мовленнєвої поведінки комунікантів на основі діалогізму, у якому реалізується категорія інформативності.

Аксіологічна оцінка в ПДТ може бути основою епітета в поєднанні з уособленням, метонімією, оксюмороном, порівнянням, у результаті чого посилюється драматизм за рахунок незвичайного діалогізму почуттів та емоцій комунікантів, що обумовлює підвищену дискурсивність. Уособлення «оживлює» ПДД, вносить у нього додаткові модусні смисли. ПДІ *lips* на основі ПДІ *unhappy*, яка вміщує аксіологічну оцінку, породжує інформативним

модусом образ нещасливого, самотнього закоханого: *My lips are unhappy without you* [*Lips Are Unhappy, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL*].

У ПДТ *Some Kind of Heaven* [*SURRENDER 2015, HURTS*] епітет, що наділений аксіологічною оцінкою, оформлений метонімією. Видове явище «сонце», пов'язане з родовим явищем «захід», у ПДТ метафорично позначає відповідне видове явище «життя персонажа», що відноситься до родового явища «похилий вік». У результаті встановлення родо-видових відповідностей з'являється метонімія *setting sun* «туга за втраченими роками», яка під час інтерпретації модусної інформації сприймається слухачем як надія на любов, тому що почуття тривоги вщухає, коли поруч кохання: *That's all that I need I found it in you. I know when we're together my setting sun will shine.*

Епітет із аксіологічною оцінкою може входити до складу оксюморона. Наприклад, у ПДТ оксюморон *the kindest cut* на основі антонімічного повтору *kindest — cruelest*, що вміщує прикметники у формі найвищого ступеня порівняння, має такий вплив на слухача, що він разом із персонажем «пропускає крізь себе» сильні переживання здатні викликати глибокі емоції, які позначаються на його психічному стані: *The kindest cut's the cruelest part* [*All of My Heart, THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC*]. Смісл оксюморона полягає в тому, що нестерпного болю може завдати втрата справжнього кохання. Такий контраст відчуттів персонажа посилює драматизм пісенно-драматичної ситуації.

Аксіологічна оцінка в ПДТ є основою порівняльних конструкцій, до складу яких входять, наприклад, пісенно-драматичні інформеми *sweet* і *soft*: *You're as sweet as milk from the coconut and as soft as silk are you, are you* [*Only Girl on the Island, SIGN OF THE TIMES 1976, THE RUBETTES*]. Автор уподібнює кохану з молоком кокосу за спільною для цих понять ознакою «солодкість» і з шовком за спільною ознакою «ніжність». Завдяки такому незвичайному порівнянню чітко уявляється образ коханої, наділеної не лише зовнішньою красою. Порівняння допомагають вивести змісл справжньої душевної краси.

### 3.6.2 Кількісна оцінка

Кількісна оцінка, якій властива аксіологічна оцінність, визначає *міру, об'єм, величину* описуваного предмета чи явища, наприклад (*little — big*): *Little darling be mine* [*Little Darling, RUBETTES 1975, THE RUBETTES*]; *It's all big and fat, and now it wears caps* [*Mr. Z, INVINCIBLE 1999, 5IVE*]; (*short — long*): *On and on all night long* [*My Song, FIVE 1998, 5IVE*]; описує *ознаку дії чи стану* в ПДТ (*easily — hard*): *They say it's easy to leave you behind* [*King, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS*]; *It's hard to explain* [*Nightcall, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*]; (*slowly — fast*): *Slowly drifting* [*Skyscraping, SKYSCRAPING 1997, ABC*]. Крім того, пісенно-драматичні інформеми кількісної оцінки указують на *ознаку ознаки*, сприяючи переданню різних відтінків значення, наприклад "too": *I was too young, I was too clever* [*Up in Flames, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL*]; або "enough": *Joy big enough to fill the world* [*Unlock the Secrets of Your Heart, ABRACADABRA 1991, ABC*]; або "a little/a bit", як у тексті драматичної пісні: *I wish it was a little bit more* [*Partyline 555 On-Line, FIVE 1998, 5IVE*].

Кількісна оцінка для позначення іменників та займенників описана у ПДТ на основі неозначено-кількісних числівників *much/many, little/few*. Спостерігається їх уживання в абсолютній формі: *There's so much **panic** in this world* [*Fear of the World, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC*]; *I've got so many **secrets** to show* [*Fear of the World, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC*]; або вищій: ***Nothing** more and **nothing** less*. [*Jealous Lover, ALPHABET CITY 1987, ABC*]. У найвищій формі ці мовні одиниці вживаються як прислівники міри при позначенні дієслова, наприклад: *What they **fear** the most* [*Woah Billy, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL*]. Вони актуалізують, посилюють, урізноманітнюють модусні значення пісенно-драматичних інформем з кількісною оцінкою, розширюють смисловий простір пісенно-драматичного дискурсу.

Кількісну оцінку відображають пісенно-драматичні інформемами, які позначаються іменниками й прикметниками у складі різних видів повторів.

Уживання синонімічного повтору *great — big* допомагає модусно передати думку про велич світу: *See that great big world he read about [Beggar Man, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES]*. У цьому ПДТ кількісна оцінка, оформлена анафоричним повтором *the beggar — he*, називає жебрака. Конфлікт його буття посилюється контекстуальним антонімічним повтором *great big world — beggar man*, що ґрунтується на протиріччі життя багатих і бідних. Смісл драматичної пісні полягає в тому, що песонаж, попри все, вірить у своє щасливе майбутнє:

*See that great  
Big world he's read about  
 But never seen  
 To dream about the day  
 When he could say  
 Goodbye and close the door  
 On Yesterday  
 A beggar man no more*

[*Beggar Man, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES*].

У ПДТ кількісну оцінку можуть позначати пісенно-драматичні інформеми *millionaire, billionaire, trillionaire, zillionaire* із смислом значенням достатку і добробуту. У цих кількісних оцінках на основі синонімічних повторів *millionaire — billionaire, billionaire — trillionaire, trillionaire — zillionaire* закладена градація ознаки, що на основі,0 категорії інформативності сприяє стрімкому нарощуванню смислу драматичної пісні, підвищуючи драматизм:

*Tell me, tell me, how to be a millionaire?  
Millionaire, billionaire, trillionaire  
Millionaire, billionaire, zillionaire*

[(*How to Be A*) *Millionaire, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC*].

Тексти багатьох драматичних пісень на основі кількісної оцінки використовують загальноживані гіперболи й літоти, які обумовлюють

драматизм та діалогізм ПДД, що приводить до підвищеної дискурсивності. Наприклад, ПДІ *little*, що входить до складу літот *a little faith* й *a little hope*, у контексті «малює» образ персонажа, який прагне жити, сподівається й чекає: *A little faith, a little hope. The will to live, the strength to cope* [The Way of Love, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES]. ПДІ *thousand* у складі гіперболи *a thousand times* на основі точного повтору *a thousand times* — *a thousand times* підкреслює смисл переконань персонажа в тому, що кохання має велику силу:

*Ask a thousand times*

*A thousand times you'll hear me say*

*Love is like a weapon*

[*Ask a Thousand Times, SKYSCRAPING 1997, ABC*].

Надзвичайно підвищують дискурсивність сучасного британського ПДД контекстуальні гіперболи й літоти, які в ПДТ значно перебільшують або применшують ознаки предмета, або дії залежно від настанови автора. ПДІ *scars* у складі контекстуальної гіперболи *in a sea of scars* [Only You, EXILE 2013, HURTS], набуває модусного значення «шрами», що залишилися на серці у персонажа від образи через розставання з коханою. Після першого з них він пережив найглибше почуття гіркоти, самотності, байдужості: *the first cut is the deepest. No matter ...* ПДІ *fears* у складі контекстуальної гіперболи *the size of her fears* модусно інтерпретується як «величезний страх», що перебільшує значення сталого вислову *bats in the belfry* (розм. «не все гаразд із головою») при створенні сильного емоційного напруження й драматизму: *Bats in the belfry, the size of her fears* [Kid Runaway, SHANGRI 'LA 1979, THE RUBETTES]. Контекстуальні літоти *a little heart* та *a little tear*, виражаючи кількісну оцінку, передають модусну інформацію про приховані внутрішні терзання персонажа: *And every time I hear your name, I lose a little heart, I shed a little tear* [Ain't Nothing Like a Shame, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL]. У процесі реалізації категорії інформативності загальновживані та контекстуальні гіперболи й

літоти сприяють модусному посилюють сприйняттю емоційного стану персонажів комунікантами у пісенно-драматичній ситуації на підґрунті драматизму, обумовленого діалогізмом при створенні образів у текстах драматичних пісень.

### 3.6.3 Приватна оцінка

У пісенно-драматичних текстах досліджуваних поп-гуртів відбивається приватна оцінка, класифікована таким чином: емоційна, естетична, етична та сенсорна. Усі види приватної оцінки наділені високою емоційністю. Автор «вкладає» в пісенно-драматичні інформеми з приватною оцінкою особисті почуття та емоції, а слухач інтерпретує їх, спираючись на свої почуття й емоції, за допомогою приватнооцінного інформативного модусу, що є проявом напруженого діалогізму комунікантів пісенно-драматичного дискурсу.

**1. Емоційна оцінка.** У ПДТ вживаються пісенно-драматичні інформеми, що описують власне емоційну оцінку, прикладів модусного сприйняття якої дуже багато [34]. ІМ стрімко нарощує смисл пісенно-драматичних інформем із емоційною оцінкою. Так, у тексті драматичної пісні *Devotion* ПДІ *passion* в оточенні пісенно-драматичних інформем *hoping* (надія), *devotion* (відданість), *mercy* (милосердя) за допомогою прийому уособлення, на перший погляд, передає сильну пристрасть коханої: *And passion stares me in the face* [HAPPINESS 2010, HURTS]. Але у результаті інтерпретації всього ПДТ слухач розуміє, що модусним значенням цієї ПДІ є лише незгасні почуття минулого, що породжує образ палкого закоханого, залишеного без кохання: *When all the love has gone away*. ПДІ *paradise* у наступному ПДТ означає не лише найвище почуття насолоди коханням: *I was lost in paradise* ["Say It (Black Box Mix)", ABRACADABRA 1991, ABC], а й у контексті — острів надії на щастя у самотньому житті персонажа: *Say that you need me*. Позитивні емоційні оцінки наповнюють інформаційний простір ПДД романтизмом і любов'ю, яка зазвичай межує із смутком і образою. Зсув смислу пісенно-драматичних інформем під

час інтерпретації приводить до драматизму емоцій комунікантів на основі діалогізму їхніх почуттів у процесі реалізації категорії інформативності у ПДД.

Окрім позитивних, ПДТ містить негативні емоційні оцінки, які здатні сильніше підвищувати драматизм пісенно-драматичної ситуації. ПДІ *angry* у поєднанні з ПДІ *silence* у ПДТ на основі уособлення позначає не тільки сильне почуття злості й ненависті, але й пристрасне кохання: *through the violence the angry silence* [*Rage and Then Regret, ALPHABET CITY 1987, ABC*]. Модусний смисл драматичної пісні полягає в тому, що персонаж не може зрозуміти: він любив чи ненавидів, чи і любив, і ненавидів водночас: *Was it rage or regret, or the love I was feeling*. ІМ у наступному ПДТ сприймає ПДІ *sadness* не як жаль та печаль, а тільки як легке почуття смутку від розлуки: *There's a trace of sadness in your voice* [*I'll Always Love You, WE CAN DO IT 1975, THE RUBETTES*]. Пісенно-драматичні інформеми *summer* і *winter*, що входять до складу антонімічного повтору з метонімією, на основі контрарності *summer* — *winter* формують ІМ сум'яття почуттів у такому ПДТ: *There's summer in your soul, winter in your mind* [*Answered Prayer, ABRACADABRA 1991, ABC*]. Значення «стурбованість», «занепокоєння», які передає ПДІ *carousel* у складі порівняння *like a carousel*, поєднуються із значенням «надія» в контексті: *It goes round my head like a carousel. I hope you'll never say Goodbye* [*You and I, FIVE 1998, 5IVE*]. Складні діалогічні взаємини персонажів драматичних пісень на основі прояву їх негативних емоцій і бажання кохати оформлюють драматизм у ПДД.

**2. Естетична оцінка.** Естетична оцінка в ПДТ представлена опозицією *beautiful* — *ugly*. Позитивну естетичну оцінку передають пісенно-драматичні інформеми *beautiful, pretty, elegant, wonderful, charming* тощо, утворюючи різноманітні інформативні модуси у процесі інтерпретації текстів драматичних пісень: (зворушливість спогадів) *And the beauty I see standing there before me. Reminding me of the moment you filled up my eyes* [*Photograph, RIDING ON A RAINBOW 1992, THE RUBETTES*]; (несправжє кохання) *Oh ancient feeling love.*

So beautifully dressed up [Shyer, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR]; (хибна краса) She might look pretty but there's make up on her face [Show me, THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC]; (шанс у житті) Never give up, it's such a wonderful life [Wonderful Life, HAPPINESS 2010, HURTS]. Негативна естетична оцінка, закладена у пісенно-драматичних інформемах *ugly*, *dreadful*, рідко трапляється в ПДТ. ПДІ *ugly* здатна передавати модусну інформацію про те, що надмірне багатство не приносить щастя, а навпаки — може «спотворити» життя: *Larger than life and twice as ugly* [(How to Be A) Millionaire, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC]. ІМ у контексті іншої драматичній пісні оформлює смисл ПДІ *dreadful*, що надає ознаки ПДІ *silence*, як тугу і самотність: *Silence, empty, dreadful and true* [Our Heart, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL]. Пісенно-драматичні інформеми естетичної оцінки мають здатність актуалізувати інформацію, значно підвищуючи інформативність ПДТ.

**3. Етична оцінка.** У ПДТ уведені етичні оцінки. Пісенно-драматичні інформеми, що містять позитивні етичні оцінки (*true*, *real*, *free*, *high* тощо), гармонізують зміст ПДТ у процесі оформлення інформативних модусів, наприклад, нестерпного бажання утримати кохану: *Show me now your love is real. You and me look so good together* [For Ever, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES]; знайденого щастя у світі коханої: *You would take me to another place and time that I could feel free.* [That's what you told me, FIVE 1998, 5IVE]; прагнення досягти заповітної мрії: *Keep your dreams high keep reachin' for the top* [C'mon, c'mon, KINGSIZE 2001, 5IVE]. Негативні етичні оцінки (*disgraceful*, *insincere*, *low*) використовуються в ПДД для породження суперечності образів. Наприклад, у ПДТ інформативний модус може інтерпретувати ПДІ *low* як спустошення від зради дитячих почуттів: *Where should I go feeling so low. I understood all of her funny games* [Teenage Dream, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES]. За допомогою ПДІ *insincere*, що модусно інтерпретується як

«здатний обманути у коханні», персонаж намагається переконати кохану, що вона помиляється — він заслуговує на довіру, тому що правдивий у своїх почуттях: *I know you think I'm being insincere. You know you gotta trust me. The love and tenderness [When the Lights Go out, FIVE 1998, FIVE]*. За рахунок контрадикторності лексем *insincere* — *sincere* виникає конфлікт взаємин персонажів. На тлі позитивних і негативних етичних оцінок у межах ПДТ посилюється драматизм світовідчуття персонажів і, відповідно, комунікантів ПДД, обумовлений напруженим діалогізмом їх взаємин (цит. за: [39]).

**4. Сенсорна оцінка.** Сенсорні приватні оцінки у ПДТ, які також належать до оцінок з аксіологічним значенням, є сприйняттям умовної дійсності органами чуття персонажа: слухом, зором, а також — дотиком, смаком, нюхом. Тому вони поділені на *слухові, зорові, тактильні, смакові та одоративні*. Найбільш уживаними є слухові та особливо — зорові сенсорні приватні оцінки, які найвиразніше зображують діалогічні взаємини персонажів, що провокують діалогізм комунікантів як співчуття, співпереживання їм, драматизм ПДД.

**А. Слухова сенсорна оцінка.** Слухова оцінка є окремим видом оцінки. Наприклад, ПДІ *shaking* і ПДІ *sky*, які передають звук гуркоту грому, сприймаються як негативна оцінка, при цьому постає образ грізного неба, який слухач з погляду інформативного модусу сприймає як відчуття страху, тривоги, страждання у драматичній пісні *Shine: It's shaking the sky [COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS]*. Доповнена ПДІ *softly*, ПДІ *whispering*, яка передає тихий, лагідний шепіт персонажа, за допомогою уособлення викликає у слухача почуття любові та розчулення: *I hear your voice whispering softly [Skyscraping, SKYSCRAPING 1997, ABC]*. Звук церковного дзвону завжди сприймається слухачем драматичної пісні як благодать, умиротворення, душевний спокій, наприклад: *And the bells are ringing [Skyscraping, KYSCRAPING 1997, ABC]*.

У наступній драматичній пісні слухова оцінка, що передає гучне звучання голосу персонажа, є проявом модусного значення безмежного особистого щастя

чи відчайдушним, безпорадним криком, тугою за втраченим коханням. У ПДД таким чином виникає багатозначність сприйняття слухачем образу:

*I wanna sing it out louder*  
*Wanna scream and shout it*  
*[Feel The Love, KINGSIZE 2001, 5IVE].*

Слухова оцінка ПДІ *drum* також інтерпретується неоднозначно. Биття серця коханої може сприйматися як звук, що оформлює інформативний модус любові, пристрасті завдяки метонімії *the beat of the drum*: *The beat of the drum in your heart* [Let's Dance, KINGSIZE 2001, 5IVE]. Водночас на основі порівняння *like a drum* цей звук модусно викликає почуття тривоги й стурбованості: *And my pounding heart beat thunders like a drum* [Only You, EXILE 2013, HURTS].

Слухову приватну оцінку в ПДТ можуть формувати окремі букви, утворюючи певні звуки. Наприклад, асонанс як повторюване вживання голосних чи поєднання голосних, які оформлюють звук [i:], сприяє тому, що у слухача виникає почуття ніжності, душевного спокою, впевненості у коханні:

*I wanna be the one you steal*  
*I wanna be the one you shield*  
*I wanna be the one that your love, that your love can heal*  
*[Shine, COMMUNION 2015, YEARS AND YEARS].*

Алітерація, тобто повтор приголосних, що звучать як [s] і [l], породжує в уяві слухача модусний образ променя світла *silver lining* у сріблясто-блакитному небі *blue sky*, викликаючи почуття сподівання на щось світле, добре:

*Silver, silver, silver, silver, silver, silver lining,*  
*Deep blue sky, deep blue sky.*  
*[Silver Lining, HAPPINESS 2010, HURTS].*

**Б. Зорова сенсорна оцінка.** У ПДТ виокремлюються зорові приватні оцінки, що поділяються на *ахроматичні*, *дихроматичні* та *хроматичні*. У текстах драматичних пісень спостерігається **а) дихроматична** зорова оцінка,

що ґрунтується на антонімічному повторі *dark — light*. ПДІ *darkness* модусно символізує зло, страждання, а ПДІ *light* — світло, добро: *And all the darkness will fade away the light in your eyes tonight* [Tonight, WEAR IT'S 'AT 1974, THE RUBETTES]. У ПДТ б) *ахроматична* зорова оцінка протиставлена хроматичній. Протилежні кольори, описані ПДІ *grey* і ПДІ *blue*, передають зміну настрою персонажа лише від погляду коханої. Пригнічений настрій стає піднесеним: *Yes one thing that turns this grey sky to blue. That's the look, that's the look. The look of love* [The Look of Love (Part 1), THE LEXICON OF LOVE 1982, ABC]. Контекстуальні смисли пісенно-драматичних інформем з ахроматичною та дихроматичною оцінками є результатом функціонування категорії інформативності на теренах пісенно-драматичного тексту.

У ПДТ розповсюджені в) *хроматичні* зорові оцінки, що позначають кольори та їх відтінки, формуючи безліч модусних смислів. Частотною є ПДІ *bluedeep*. У поєднанні з ПДІ *ocean* вона передає задумливість, чому сприяє точний повтор з інверсією *ocean blue — ocean blue* [Ocean Blue, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC]. ПДІ *blue*, посилена ПДІ , при описі безмежного неба, виражає почуття спокою, що увиразнено точним повтором *deep blue sky — deep blue sky* [Silver Lining, HAPPINESS 2010, HURTS].

Синонімія зорової оцінки з ПДІ *blue* зумовлюється градацією ознаки кольору при позначенні інтенсивності його відтінків: *blue* (голубий, лазуровий, синій) — *indigo* (між фіолетовим і темно-синім). Поєднання зорової й кількісної оцінок сприяє актуалізації модусної інформації, стрімкому смислового нарощенню ПДІ, що вказує на відповідну ознаку в ПДТ, наприклад: *A subtle shade of blue, indigo, that's you* [Answered Prayer, ABRACADABRA 1991, ABC]; *From indigo to royal blue* [Ocean Blue, HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985, ABC].

Поєднання блакитного кольору з червоним у драматичній пісні може модусно символізувати поліцейську машину. Молода дівчина-поліцейський щосили бореться за життя, перед її очима — лише два кольори, які відображені

ПДІ *red* і ПДІ *blue*, що у цьому ПДТ є чіткими символами відданості роботі:

*She fights for life*

*And the lights shine red and blue*

[*Policewoman, SURRENDER 2015, HURTS*].

Контекстуальний антонімічний повтор *red* — *green* протиставляє ПДІ *red*, яка є символом червоної, закривавленої землі під час війни, і ПДІ *green* як символ красивої зеленої природи, що зображує модусний образ спокою і миру:

*And all was red*

*Where once was green*

[*Goodbye Dolly Grey, STILL UNWINDING 1978, THE RUBETTES*].

У тексті такої драматичної пісні ПДІ *red* модусно символізує радісну стривоженість, натхненність, приємні зміни у житті персонажа, божество:

*And you see nothing but the red lights*

*You let your body burn like never before.*

*And it feels better than love.*

[*Better Than Love, HAPPINESS 2010, HURTS*].

У ПДТ на основі синергії поєднуються слухові і зорові оцінки, що підвищує дискурсивність ПДД. У результаті вживання ПДІ *coat* і ПДІ *silence* у ПДТ виникає модусний зорово-звуковий образ зловісної тиші у ві сні: *A coat of silence feeds the violence all around* [*Policewoman, SURRENDER 2015, HURTS*]. Синергія пісенно-драматичних інформем *voice* та *face, sound* та *crowd, hear* та *see* виражає бажання персонажа після розставання з коханою чути її голос у кожному звуці і бачити обличчя у натовпі: *I hear your voice in every sound. I see your face in every crowd. Since the day I left you* [*Blind, EXILE 2013, HURTS*].

Автор ПДТ часто описує грозу, під час якої гримить грім *thunder rolls*, і спалахують блискавки *lightning*. Яскраве світло й гуркіт на основі поєднання слухової та зорової оцінок сприймається слухачем як щось загрозливе. Таку негативну реакцію зумовлює модусне значення ПДІ *thunder* та ПДІ *lightning*

«сильний страх». І водночас — це символ надії й очікування дива:

*The clouds go black and the thunder rolls*

*And I see lightning, and I see lightning.*

[*Weight Of the World*, SURRENDER 2015, HURTS].

**В. Тактильна сенсорна оцінка.** Тактильна оцінка базується на антонімії: *cold (cool) — hot (warm); dry — wet*. ПДІ *cool* модусно сприймається як «холоднокровний», що створює образ стриманого персонажа: *I ain't never been cool* [*Ain't Never Been Cool*, THE GREAT UNWANTED 2007, LUCKY SOUL]. ПДІ *warm* інтерпретується ІМ як «зігрівати» у значенні «дарувати тепло душі»: *You keep me warm* [*It's alright*, INVINCIBLE 1999, 5IVE]. ПДІ *cold* передає інформацію про те, що почуття згасають: *Love grows cold* [*Blood, Tears and Gold*, HAPPINESS 2010, HURTS]. ПДІ *hot* позначає «сповнений коханням» у ПДТ, у якому ідеться про те, що персонаж згадує про літо із коханою: *I remember that hot summer* [*I Really Got to Know*, SIGN OF THE TIMES 1976, THE RUBETTES].

Тактильна оцінка з ПДІ *wet* інтерпретується ІМ як «наскрізь промоклий від кохання»: *And the feeling you get, when you've all soaking wet* [*Making Love In The Rain*, MAKING LOVE IN THE RAIN 1995, THE RUBETTES]. ІМ дає змогу слухачеві інтерпретувати ПДІ *dry*, що також вміщує тактильну оцінку, як «байдужий» у тексті такої драматичної пісні: *And these words wouldn't keep you dry* [*Silver Lining*, HAPPINESS 2010, HURTS]. Тактильна оцінка у ПДТ часто позначена експресивними порівняннями, наприклад: *like kisses from ices*. [*Love Is Its Own Reward*, SKYSCRAPING 1997, ABC]; або *kisses burn like fire* [*Wonderful Life*, HAPPINESS 2010, HURTS]. У цих прикладах ПДІ *ices* на основі всього ПДТ порівнює поцілунки з льодом (бездушні, нещирі стосунки), формуючи ІМ байдужості: *Why try to fix what isn't broken*, а ПДІ *fire* навпаки – з вогнем (шалене кохання), що має модусний смисл віри в життя: *And suddenly he starts to believe*. Тактильна оцінка ефективно впливає на емоції виконавця та слухача.

**Г. Смакова сенсорна оцінка.** Смакова оцінка описана в ПДТ антонімами

*sweet* — *sour*, ужитими у модусному значенні. Наприклад, ІМ передає смисл ПДІ *sweet* як ніжність, закоханість: *On a hot sweet night* [*When Smokey Sings, ALPHABET CITY 1987, ABC*]; у складі оксюморона *sweet desperation* — приємне засмучення: *You got me suffering sweet desperation* [*Hard Lines, HARD LINE 2017, LUCKY SOUL*]. ІМ у наступному ПДТ інтерпретує ПДІ *sour* як нереалізованість, марність мрій, байдужість персонажа: *When your luck's gone running and your dream's gone sour* [*Up in Flames, A COMING OF AGE 2010, LUCKY SOUL*]. Емоційно інтерпретуючи пісенно-драматичні інформеми з тактильною та смаковою оцінками, комуніканти глибоко переживають почуття персонажів залежно від своєї уяви, що на основі діалогізму підвищує драматизм ПДТ.

**Д. Одоративна сенсорна оцінка.** Одоративна оцінка рідко зустрічається у ПДТ: *Hey now, letters burning by my bed for you* [*Hey Now, IF YOU WAIT 2013, LONDON GRAMMAR*]. Персонаж наляканий тим, що відчуває запах спалюваних листів: *Oh, you know it is frightening*. Перифрастичний повтор *here* — *by my bed* концентрує увагу на місці події, а точний *now* — *now* визначає час. ПДІ *burning* з прихованою одоративною оцінкою сприймається як розмаїття почуттів персонажа (і страх, і пристрасть, і непокору): *Hey now, I can feel my instincts here for you*. На основі одоративної оцінки ІМ відбиває ставлення автора і слухача до сприйняття відчуття умовно-реального світу. Сенсорні приватні оцінки викликають драматизм відчуттів персонажа драматичної пісні. Класифікацію приватних суб'єктивних оцінок подано у Таблиці В. 1 (Додаток В).

Суб'єктивна оцінка у сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі досліджуваних поп-гуртів забезпечує формування найвиразніших інформативних модусів у текстах драматичних пісень шляхом урізноманітнення контекстуальних смислів пісенно-драматичних інформем. Наповнення пісенно-драматичної ситуації суб'єктивними оцінками обумовлює драматизм дискурсивної поведінки комунікантів на основі діалогізму взаємин персонажів, підвищуючи дискурсивність пісенно-драматичного дискурсу.

### Висновки до розділу 3

1. Успішність функціонування пісенно-драматичного дискурсу залежить від реалізації категорії інформативності, яка відіграє провідну роль у формуванні смислу драматичних пісень, що забезпечується відмінностями інтерпретації пісенно-драматичних інформем у вигляді інформативного модусу під час емоційного сприйняття образів персонажів автором, виконавцем та слухачем, які часто протилежно сприймають підтекстову інформацію з огляду на емоційність свого внутрішнього стану. Діалог їх почуттів та позицій обумовлює посилення драматизму, підвищує ступінь інформативності комунікативних елементів пісенно-драматичного дискурсу: об'єктів та суб'єктів пісенно-драматичної ситуації, умовно-реальних подій, процесів, станів і фактів уяви, сценічного простору і сценічного часу, суб'єктивної оцінки.

2. Пісенно-драматичний текст наділений безмежними можливостями інтерпретативного подання інформації пісенно-драматичними інформемами, що вказують на об'єкти та суб'єкти. Основними засобами реалізації категорії інформативності при позначенні суб'єктів є займенники першої та другої особи однини, які диференціюють комунікантів пісенно-драматичного дискурсу. Об'єкти позначаються здебільшого іменниками, які належать до різних тематичних груп при описі зовнішності, натури, поведінки персонажів драматичних пісень. Під час оформлення контекстуальних значеньмислу такі пісенно-драматичні інформеми мають інтерпретацію слухачем, відмінну від інтерпретації автором через суб'єктивне сприйняття підтекстової інформації.

3. Актуалізація інформації у пісенно-драматичному тексті досягається особовими та неособовими формами дієслів, які описують умовно-реальні події, процеси й стани. Особливістю пісенно-драматичного тексту є те, що головним чином він містить уявні факти, які вводяться предикатом головного речення у складнопідрядному реченні або у приєднувальній конструкції із вказівкою на

розумову діяльність, властивості пам'яті, емоції персонажа, сенсорність дій, процес говоріння. Факти уяви зображено здебільшого як такі, що відбулися, відбувалися в минулому, або такі, що є результатом здійснювання в минулому. Модусна інтерпретація пісенно--драматичних інформем, що вміщують фактуальну інформацію, слухачем драматичних пісень часто відрізняється від інтерпретації автором, виконавцем з огляду на їхній емоційний стан.

4. Умовно-реальний сценічний простір у пісенно-драматичному тексті є місцем розташування в ньому об'єктів і суб'єктів. Відкритий простір, що виділяє комунікативно значущу інформацію, передано як об'ємний із використанням різних перспектив опису руху (лінійної, кругової, перехресної, панорамного зображення) за допомогою пісенно-драматичних інформем, переважно з іменниками, які емоційно інтерпретуються комунікантами пісенно-драматичного дискурсу у вигляді інформативного модусу.

5. Умовно-реальний сценічний об'єктивним час оформлює пісенно-драматичний текст шляхом уживання сюжетних і несюжетних дієслів. Циклічний сценічний час, що виражається дієсловами, іменниками та прикметниками, описуючи різноманітні явища природи та етапи життя персонажа, здатний формувати найнесподіваніші модусні смисли. Психологічний сценічний час наділений додатковими засобами оформлення оцінки для передання підтекстової інформації. Пісенно-драматичні інформеми, що позначають умовно-реальний сценічний час, інтерпретуються слухачем відмінно від задуму автора.

6. У пісенно-драматичному тексті ірреальний сценічний простір і час, що відрізняються від умовно-реального простору і часу, більш залежні від внутрішнього світу персонажа. Ірреальний час, що охоплює астральний і чарівний час, задзеркалля, описує події в ірреальному сценічному просторі, до якого входить астральний, чарівний простір і задзеркалля. Астральний простір відображає безмежність світового простору, астральний час — нескінченність

протікання дії. Чарівному сценічному простору і часу властива навмисна неправдоподібність. Час і простір задзеркалля відображає паралельний світ існування персонажа в минулому, якщо межа розділяє час, і в теперішньому при розділі простору. Ірреальний простір і час зображено пісенно-драматичними інформемами, які по-різному сприймаються комунікантами на основі їх емоцій.

7. У пісенно-драматичному тексті всі види суб'єктивної оцінки формуються емоціями автора й виконавця драматичної пісні та контекстуально інтерпретуються емоціями слухача. Велику роль у створенні емоційності відіграють пісенно-драматичні інформеми, виражені різними частинами мови, та інформативні модуси, які осмислюють підтекстову інформацію. Аксіологічні оцінки сприяють створенню епітетів у сполученні з метонімією, уособленням й оксюмороном, входять до складу порівняння. Кількісна оцінка, за допомогою якої оформлюються гіперболи і літоти, передбачає суб'єктивне сприйняття комунікантами кількісних показників об'єкту. Приватні емоційні, естетичні, етичні, сенсорні оцінки (слухові, зорові, тактильні, смакові, одоративні) відображають відчуття та емоції персонажа. Різноманітність мовних засобів експлікації оцінки є пріоритетом пісенно-драматичного дискурсу.

8. Передумовою підвищення дискурсивності у пісенно-драматичному дискурсі на підґрунті драматизму і діалогізму як його основних ознак є модусна діяльність комунікантів пісенно-драматичного дискурсу, що підтримується оцінюванням пісенно-драматичних інформем у процесі їх творчої інтерпретації. Велика різниця між емоційним сприйняттям пісенно-драматичних інформем автором драматичної пісні, виконавцем і результатом емоційного тлумачення слухачем – визначальна риса пісенно-драматичного дискурсу, оскільки саме цей тип дискурсу наділений високою емоційністю. Формування модусних смислів пісенно-драматичних інформем на основі пісенно-драматичного тексту сприяє уявленню образів, сукупність яких оформлює ідею драматичної пісні.

Основні результати цього розділу представлено у таких роботах авторки:

[29; 30; 32; 33; 34; 36; 38; 39; 192; 193].

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

З точки зору функціонально-комунікативної парадигми, у роботі визначено пісенно-драматичний дискурс, презентований у сучасному британському комунікативному просторі як сценічне театральнo-видовищне дійство. Цей тип дискурсу є симбіозом вербальної (засоби пісеннодраматичного тексту), невербальної (музика, пластика, відеосюжет) і надвербальної (сценічний образ виконавця) видів комунікації на основі реалізації категорії інформативності, яка виступає його провідною категорією. Функціонування пісенно-драматичного дискурсу обумовлене емоційним виконанням драматичної пісні, яка є драматичним твором. Під час актуалізації драматичної пісні проявляється драматичне світовідчуття персонажів, що є вираженням напруженого драматизму як її відмінної риси. Драматизм мовленнєвої поведінки персонажів через патетичність їх переживань вербально виражено в пісенно-драматичному тексті за допомогою анафоричних, катафоричних, парадигматичних, дериваційних, перифрастичних, синонімічних, антонімічних видів повторів із урахуванням екстралінгвальних чинників. Складні діалогічні взаємини персонажів виникають у результаті конфлікту їх буття, зіткнення думок, що оформлюється автором як багатоголосся на підґрунті мовної, музичної і пластичної поліфонії. У процесі функціонування пісенно-драматичного дискурсу діалогізм їх почуттів обумовлює драматизм дискурсивної поведінки виконавців і слухачів, які виражають свої емоції. Драматизм спілкування комунікантів пісенно-драматичного дискурсу вирізняється глибоким співпереживанням персонажеві як діалогізмом їх емоцій під час двосторонньої зворотної комунікації між ними в пісенно-драматичній ситуації.

Як форма організації інформаційно-комунікативного простору сучасного

пісенно-драматичного дискурсу, категорія інформативності являє собою спроможність забезпечення дискурсивної взаємодії комунікантів, надзвичайно високого ступеня його інформативності, що проявляється у суттєвій різниці інтерпретації інформації автором і слухачем. Категорія інформативності у пісенно-драматичному дискурсі доповнюється, розширюється іншими текстово-дискурсивними категоріями. Категорія дискретності конкретизує інформацію в куплетах і приспівках як окремих композиційних елементах пісенно-драматичного тексту. Категорія зв'язності поєднує сюжет тексту драматичних пісень, що викликає підвищення інформативності. Категорія завершеності зберігає цілісність тексту драматичної пісні для подальшого формування її ідеї. Категорія інтенціональності забезпечує процес інтерпретації інформації шляхом вираження комунікативних інтенцій автора, звернених до слухача у процесі прояву їх діалогічних взаємин. Категорія інтертекстуальності сприяє насиченню пісенно-драматичного тексту додатковою неочікуваною інформацією шляхом використання прецедентних феноменів літературних творів різних жанрів, що разом із іншими текстово-дискурсивними категоріями значно підвищує ступінь драматизму пісенно-драматичного дискурсу.

У процесі інтерпретації слухачем текстів драматичних пісень, поєднання драматизму і діалогізму як визначальних ознак пісенно-драматичного дискурсу приводить до підвищеної інформативності та дискурсивності — основних принципів його виокремлення. Підвищена дискурсивність пісенно-драматичного дискурсу досягається також нелінійним мисленням комунікантів, взаємодією пісенно-драматичної інформеми й інформативного модусу в пісенно-драматичній ситуації. Сутність сучасного пісенно-драматичного дискурсу полягає у породженні драматичних образів персонажів завдяки емоційній інтерпретації слухачем драматичних пісень підтекстової інформації у пісенно-драматичних інформемах з урахуванням їх контекстуальних асоціацій, вербальних та екстравербальних компонентів.

Пісенно-драматичні інформеми дефінуються як експресивні дискретні мовні одиниці, які визначені смисловою надмірністю у пісенно-драматичному тексті з огляду на високу інформативність екстралінгвальних та вербальних засобів актуалізації, тобто за рахунок мовної, музичної і візуальної гри у сценічному просторі пісенно-драматичного дискурсу. Інформативний модус виражається у суб'єктивній смисловій інтерпретації пісенно-драматичних інформем, яка є протилежною до первинної, авторської, і доповнює її у процесі оцінно спрямованої комунікації. Інформативний модус таким чином підвищує дискурсивність пісенно-драматичного дискурсу у процесі реалізації категорії інформативності. Під час інтерпретації модусної інформації комунікантами розширюються межі пісенно-драматичного дискурсу за рахунок оцінних виражальних мовних засобів спілкування, які відображають комунікативні інтенції автора, виконавця драматичних пісень, миттєву реакцію на них слухача.

Специфіка поп-жанру сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу гуртів *THE RUBETTES*, *ABC*, *5IVE*, *LUCKY SOUL*, *HURTS*, *LONDON GRAMMAR*, *YEARS AND YEARS* полягає у тому, що базовою характеристикою протиставлення комунікантів як суб'єктів пісенно-драматичного дискурсу є особові займенники. Автор в особі виконавця зображений займенником першої особи, слухач виділяється займенником другої особи у діалозі з автором. Пісенно-драматичні інформеми при описі автором об'єктів пісенно-драматичної ситуації у текстах пісенно-драматичного дискурсу створюють виразні образи персонажів драматичних пісень переважно за допомогою іменників, що належать до різних тематичних груп (умовно-реальні природні явища, рід діяльності персонажа, деталі зовнішності). Мовленнєва поведінка персонажів проявляється в пісенно-драматичних інформемах, які позначають умовно-реальні події, процеси та стани, виражені дієслівними формами Present Perfect, Present Indefinite, Present Continuous, Past Indefinite, Past Continuous, Future Indefinite або дієприкметниковими зворотами. Ці видо-часові форми

дієслова репрезентуються виражальними екстралінгвальними засобами: жестами, рухами, сценічним образом виконавця. Пісенно-драматичний текст представлений в основному фактами уяви, які вводяться дієсловами розумової діяльності, властивості пам'яті, чуттєвого сприйняття, і забезпечують модусну інтерпретацію фактуальної інформації при відбитті внутрішнього стану персонажа. Окрім підрядної частини складнопідрядних речень, уявні факти описані автором драматичної пісні у тексті сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу за допомогою використання герундія у складі приєднувальних конструкцій із підрядним зв'язком як такі, що здійснилися у минулому, відбувалися у минулому або є результатом дії у минулому.

Співіснування у сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі досліджуваних поп-гуртів сценічного простору і часу, що відіграє суттєву роль у процесі формування змісту пісенно-драматичного тексту, є передумовою створення драматизму. Різноманітність опису умовно-реального сценічного простору у площині горизонтально-вертикальних перспектив руху (лінійної, кругової, перехресної, панорамного зображення) забезпечує виділення комунікативно значущої інформації за допомогою пісенно-драматичних інформем, виражених дієсловами, іменниками, прикметниками та прийменниками. Умовно-реальний сценічний час охоплює сюжетні та несюжетні дієслова, які відображають динамічність і процесуальність. Пісенно-драматичні інформеми циклічного часу, виражені іменниками, зображують явища природи та етапи життя персонажа як відбиття його внутрішнього стану, що сприяє актуалізації інформативного модусу. Психологічний сценічний час, який описано пісенно-драматичними інформемами у проспекції і ретроспекції, зміщує часові межі в майбутнє або минуле, що дозволяє комунікантам масштабно і багатовимірно сприймати пісенно-драматичну ситуацію. Вираження сценічного ірреального простору та ірреального часу значно збагачує просторово-часовий світ сучасного

британського пісенно-драматичного дискурсу новою неправдоподібною інформацією, заданою автором у текстах драматичних пісень, на основі пісенно-драматичних інформем, у складі яких іменники, під час звучання таємничої, загадкової музики на тлі відповідних сценічних декорацій. Астральність описується як нескінченність дії у безмежній протяжності всесвіту, чарівний часовий простір відбиває неймовірність несподіваних перетворень. Задзеркалля відокремлює і водночас поєднує умовно-реальний та ірреальний простір і час. Інформативний модус шляхом інтерпретації слухачем пісенно-драматичних інформем ірреального сценічного простору і часу створює найпотужніший ефект драматизму в пісенно-драматичній ситуації.

Ідея пісенно-драматичних текстів сучасних британських поп-гуртів *THE RUBETTES*, *ABC*, *5IVE*, *LUCKY SOUL*, *HURTS*, *LONDON GRAMMAR*, *YEARS AND YEARS* оформлюється завдяки сукупності та суттєвій відмінності суб'єктивних оцінок комунікантів, виражених різними частинами мови: аксіологічних у складі епітетів із уособленням, метонімією, оксюмороном, порівнянням; кількісних на основі гіпербол і літот; приватних емоційних (пісенно-драматичні інформеми, що виражають позитивні та негативні емоції персонажа); естетичних (опозиція *good* — *bad*); етичних (заповіді, норми моралі суспільства), та сенсорних оцінок із залученням іменників, прикметників, дієприкметників, дієслів (слухових, зорових, тактильних, смакових, одоративних). У наслідку оцінювання інформації слухач уявляє образи персонажів, відмінні від створених за задумом автора, виконавця на основі варіативного позначення умовно-реальної дійсності у текстах драматичних пісень завдяки невідповідності інтерпретації ними інформації. Інтерпретація пісенно-драматичних інформем із суб'єктивними оцінками здійснюється слухачем з огляду на екстралінгвістичні засоби актуалізації інформації.

Перспективи подальшого дослідження категорії інформативності вбачаємо в її детальному аналізі в інших типах інституційного та

неінституційного дискурсів, у виявленні функцій категорії інформативності в сучасних жанрах англомовного пісенно-драматичного дискурсу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алимуратов О. А. Роль креолизированных текстов в актуализации фрагментов научной и обыденной картин мира (на примере современной английской музыкальной лексики). *Герменевтический круг: текст — смысл — интерпретация* : сб. научн. ст. Армавир, 2011. 256 с.
2. Амвросова С. В. Языковые средства полифонии в художественном тексте (на материале английских романов 20 века): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Москва, 1984. 195 с.
3. Андронаки Г. Д., Васильева И. И. Опыт лингвокультурологического анализа: песенный текст. 1998. URL: <http://psujourn.narod.ru/lib/vasilyeva1.htm> (дата звернення: 14.11. 2017).
4. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизированных текстов) : учебн. пособие для студентов вузов. Москва, 2003. 122 с.
5. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Москва, 2014. 452 с.
6. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт : монография. Москва, 1988. 341с.
7. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. Москва, 1999. 896 с.
8. Афанасьева О. М. Коллективный конструкт наукового дискурсу: інтертекстуальність, інтердискурсивність, поліфонія. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2012. Вип. 41, Ч. 1. С. 33–43.
9. Бажалкина Н. С. К проблеме различных подходов к пониманию дискурса в современном языкознании. *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2016. Вып. 65, № 1. С. 156–160.

10. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. Москва, 2001. 392 с.
11. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. 616 с.
12. Батори А. Диалогическая самость: исследование и применение / Бак В., Олеш П., Пучальска-Василь М. // Реконструкция субъективной реальности. Психология и лингвистика. Харьков, 2010. С. 10–29.
13. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1986. 445 с.
14. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва, 1990. 525 с.
15. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 2000. 336 с.
16. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. Київ, 2004. 342 с.
17. Безугла Л. Р. Теоретико-методологічні засади лінгвопрагматичних досліджень дискурсу. *Від слова до діла: лінгвопрагматика дискурсу* : колективна монографія. Вінниця, 2020. С. 16–75.
18. Белєхова Л. І. Стереотипні словесні поетичні образи в американському поетичному дискурсі: комунікативно-прагматичний аспект. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Серія «Філологічні науки». 2015. Вип. 138. С. 3–9.
19. Белєхова Л. І. Відтворення архетипних символів у поетичних текстах (на матеріалі американської, російської й української поезії). *Науковий Вісник Херсонського державного університету*. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація». 2016. № 1. С. 72–78.
20. Беляєва О. Ю. Англомовний комічний пісенний дискурс // Сучасна англістика і романістика: перший рубіж нового тисячоліття : матеріали V Міжнародного наукового форуму, 18 вересня 2013 р., Харків, 2013. С. 187–189.

21. Беляєва О. Ю. Сучасний пісенний дискурс Великої Британії // Германістика у XXI столітті: когнітивна, соціо- та прагмалінгвістика : матеріали III Всеукраїнської наукової конференції германістів з міжнародною участю, 5 квітня 2014 р., Харків, 2014. С.118–120.
22. Беляєва О. Ю. Британский песенно-драматический дискурс как музыкально-коммуникативное событие. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. Вип. 78, № 1124. С. 116–120.
23. Беляєва О. Ю. Драматическая песня как жанр песенно-драматического дискурса // Сучасна англістика: до 85-річчя кафедри англійської філології : матеріали VI Міжнародного наукового форуму, 23 вересня 2015 р., Харків, 2015. С. 14–16.
24. Беляєва О. Ю. Драматизм – основная черта песенно-драматического дискурса // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016-й — рік англійської мови : XV Наукова конференція з міжнародною участю, 5 лютого 2016 р. : тези доп. Харків, 2016. С. 14–15.
25. Беляєва О. Ю. Индивидуализация персонажа в тексте песен современного британского песенно-драматического дискурса. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2016. Вип. 83. С. 143–148.
26. Беляєва О. Ю. Виды информации в песенно-драматическом тексте *Road* современной британской поп-группы *Hurts* // Гуманитарная образовательная среда технического вуза : материалы Международной научно-методической конференции, 11–13 мая 2016 г., Санкт-Петербург, 2016. С. 285–287.
27. Беляєва О. Ю. Информативность современного британского песенно-драматического дискурса // Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал : матеріали VII Міжнародного наукового форуму, 23 листопада 2016 р., Харків, 2016. С. 22–24.

28. Беляєва О. Ю. Функції вербальних і невербальних засобів спілкування в пісенно-драматичному дискурсі // Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноземних мов на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ : матеріали IX Міжнародної науково-методичної конференції, 28 квітня 2017 р., Харків, 2017. С. 24–25.
29. Беляєва О. Ю. Експлікація категорії інформативності в об'єктах пісенно-драматичного дискурсу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2017. Вип. 85. С. 116–121.
30. Беляєва О. Ю., Самохіна В. О. Інтерпретативне вираження категорії інформативності у британському пісенно-драматичному дискурсі. *Філологічні трактати*. 2017. Т. 9, № 3. С. 7–13.
31. Беляєва О. Ю. Типи ситуацій комунікації в пісенно-драматичному дискурсі // Актуальные научные исследования в современном мире : сборник научных трудов XXXII Международной научной конференции, 26–27 декабря 2017 г., Переяслав-Хмельницкий. Вип. 12(32), Ч. 2. Переяслав-Хмельницкий, 2017. С. 121–124.
32. Беляєва О. Ю. Точки відліку художнього часу в пісенно-драматичному дискурсі // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали XVII наукової конференції з міжнародною участю, 2 лютого 2018 р.). Харків, 2018. С. 20–21.
33. Беляєва О. Ю. Єдність категорій простору та часу в пісенно-драматичному дискурсі // Лінгвосоціокультурні аспекти комунікації : збірник наукових праць Всеукраїнської науково-практичної конференції національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна», 15 березня 2018 р., Острог. Вип. 11. Острог, 2018. С. 13–17.
34. Беляєва О. Ю. Імпліцитне вираження емоційної оцінки у британському пісенно-драматичному дискурсі // Сучасна германістика: наукові дискусії :

- матеріали VIII Міжнародного наукового форуму, 23 жовтня 2018 р., Харків, 2018. С. 20–23.
35. Беляєва О. Ю. Інформативний модус як спосіб інтерпретації пісенно-драматичної інформеми // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали XVIII наукової конференції з міжнародною участю, 1 лютого 2019 р., Харків, 2019. С. 21–23.
  36. Беляєва О. Ю. Ірраціональна оцінна діяльність комунікантів пісенно-драматичного дискурсу // Іноземна мова у полікультурному просторі: досвід та перспективи : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції, 10 квітня 2019 р., Кам'янець-Подільський, 2019. С. 12–16.
  37. Беляєва О. Ю. Креолізованість пісенно-драматичного дискурсу // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (Міжкультурний діалог) : матеріали V Міжнародної наукової конференції, 12–13 квітня 2019 р., Харків, 2019. С. 17–18.
  38. Беляєва О. Ю. Актуалізація подій, процесів і станів в пісенно-драматичному дискурсі // Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноземних мов на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ : матеріали XI Міжнародної науково-методичної конференції, 18 квітня 2019 р., Харків, 2019. С. 23–25.
  39. Беляєва О. Ю. Пісенно-драматичні інформеми — оцінні мовні засоби підвищення драматизму // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали XIX Наукової конференції з міжнародною участю, 7 лютого 2020 р.). Харків, 2020. С. 14–16.
  40. Бехта І. А. Теоретичні засади дискурсивної стилістики. *Нова філологія*. 2012. Вип. 49. С. 21–24.
  41. Бехта Т. О. Лінгвістична модель інтерпретації дискурсу. *Вісник Запорізького державного університету*. Серія «Філологічні науки». 2004. Вип. 2. С. 29–35.
  42. Білюк І. Л. Відеореклама в брендингу міст. *Наукові записки Вінницького*

- державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія «Філологія (мовознавство)». 2015. Вип. 21. С. 127–133.
43. Білюк І. Л. Експресивний потенціал невербальних компонентів на веб-сайтах міст. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія «Філологічні науки»*. 2015. Вип. 4. С. 39–43. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDUF\\_2015\\_4\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDUF_2015_4_10) (дата звернення: 04. 08. 2016).
  44. Білюк І. Л. Брендинг міст в англомовному комунікативному просторі: вербальна і візуальна складові: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Житомир, 2016. 238 с.
  45. Большакова Л. С. Метафора в англоязычном поликодовом тексте: на материале британских и американских музыкальных видеоклипов: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Самара, 2008. 186 с.
  46. Бондаренко Є. В. Еволюція поняття часу в англійській мові та у дискурсі : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора філол. наук: 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2012. 555 с.
  47. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург, 2006. 628 с.
  48. Борисов О. О. Типологія британських та українських діалогових дискурсивних практик: дис. ... доктора філол. наук: 10.02.17. Київ, 2017. 543 с.
  49. Бочкова А. Л. Понятие «оценка» в лингвистике. *Карповские чтения: сб. науч. ст.* 2013. Вып. 7. Ч.1. С. 280–284.
  50. Буката М. В. Семантичне навантаження силенціального ефекту в музичному дискурсі (на матеріалі англомовних художніх текстів). *Філологічні трактати*. 2010. Т.2, № 3. С. 11–16.
  51. Быховский К. Б. Музыка в современных социальных дискурсах: принципы и основные векторы культурологического анализа: дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Москва, 2004. 170 с.

52. Бялик Е. Е. Социофонетический аспект речи британских поп-музыкантов (инструментально-фонетическое исследование): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Одесса, 2017. 240 с.
53. Вавринюк Т. І. Поетичний текст в аспекті лінгвістичного аналізу. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2009. Вип. 3. С. 82–86.
54. Валгина Н. С. Теория текста: учебник XXI века. Москва, 2003. 280 с.
55. Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учебн. пособие. Москва, 2015. 342 с.
56. Величко М. А. Информативная насыщенность как необходимое условие для успешного речевого воздействия в рекламном дискурсе. *Вестник ТГПУ. Когнитивно-дискурсивная лингвистика и лингвокультурология*. Томск, 2017. № 3 (180). С. 9–12.
57. Виноградов В. В. О языке художественной прозы: избранные труды. Москва, 1980. 358 с.
58. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. Москва, 2002. 228 с.
59. Воркачев С. Г. Интертекстуальность, прецедентность и лингвокультурный концепт // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов : коллективная монография. Москва, 2014. С. 52–70.
60. Вьюркова Е. В. Понятие дискурса в лингвистике: формальный и функциональный подходы. *Вестник Удмуртского университета*. 2016. Т. 26, Вып 5. С. 63–67.
61. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва, 2006. 144 с.
62. Гаспарян Г. Р., Чернявская В. Е. Текст как дискурсивное со-бытие. *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2014. № 4(41). С. 44–51.
63. Гнатишина И. И. Внутренняя структура монолога: дис. ... канд. филол.

- наук : 10.02.04. Санкт-Петербург, 2009. 208 с.
64. Гнезділова Я. В. Емоційність та емотивність сучасного англомовного дискурсу: структурний, семантичний і прагматичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2007. 207 с.
  65. Говердовский В. И. Лексическая коннотация: теория и практика. Харьков, 2011. 60 с.
  66. Головкин Б. Н. Интертекст в массмедийном дискурсе. Москва, 2018. 264 с.
  67. Горбач О. С. Комічна і сатирична інтенція прецедентних власних імен у сатирично-гумористичному дискурсі // Граматичні студії : збірн. наук. праць. 2017. Вип. 3. С. 95–99.
  68. Дармодехина А. Н. Мир поэтической символики: проблемы интерпретации и перевода : монография. Краснодар, 2005. 372 с.
  69. Двинина С.Ю. Взаимодействие пространства и времени в художественном дискурсе. *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*. 2014. № 1(26). С. 90–95.
  70. Дегтярьова Є. О. Специфіка природи внутрішнього мовлення персонажів у французькому мінімалістичному романі кінця XX – початку XXI століть. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. Серія «Філологія». 2014. Т. 17. № 2. С. 47–56.
  71. ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. Москва, 1990. 310 с.
  72. Демьянков В. З. Когниция и понимание текста. *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2005. № 3. С. 5–10.
  73. Денисенко С. Н. Функціоналізм – одна з найважливіших парадигмальних рис лінгвістики кінця XX – початку XXI ст.. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2000. № 471. С.68–76.
  74. Доброва В. В. Событийная структура ситуаций иррационального поведения. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015. № 11(53), Ч. 3. С. 90–95.

75. Долинин К. А. Интерпретация текста: французский язык : учебн. пособие. Москва, 2010. 304 с.
76. Доржиева Э. Д. Этическая оценка в пословицах современного английского языка: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Москва, 2003. 191 с.
77. Дронякіна Н. В. Стратегії і тактики інтерпретації англomовних поетичних текстів ХХ–ХХІ століть : навч.-метод. посібник з інтерпретації поетичного тексту. Сімферополь, 2013. 136 с.
78. Дюжева М. Б. Лингвокультурологические аспекты англоязычных названий музыкальных групп: дис. ... канд. филол. Наук : 10.02.04. Владивосток, 2007. 211 с.
79. Єщенко Т. А. Категорія «інформативність» («змістовність»), її мовне вираження у тексті. *Філологічні студії*. 2011. Вип. 6. С. 72–180.
80. Жаботинская С. А., Лещенко А. В. Концептуальная модель дискурса. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. Вип. 78, № 1124. С. 6–16.
81. Заболотська О. О. Роль авторської інтенції у формуванні текстових художніх концептів. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2014. № 6 (289). С. 171–180.
82. Загнітко А. П. Лінгвістика тексту. Теорія і практикум : наук.-навч. посібник. Донецьк, 2006. 289 с.
83. Зайцева И. П. Современная драматургическая речь: структура, семантика, стилистика: дис. ... доктора филол. Наук : 10.02.01. Москва, 2002. 444 с.
84. Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста. Москва, 2014. 336 с.
85. Иоанесян Е. Р. Противоречивость и точка отсчета // Логический анализ языка: противоречивость и аномальность текста. Москва, 1980. С. 33–45.
86. Иссерс О. С. Учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности «связи с общественностью». Москва, 2009. 224 с.

87. Іщенко Н. Г. Конотація номінативних одиниць // Взаємодія одиниць мови та мовлення: комунікативно-когнітивний, соціокультурний, перекладознавчий і методичний аспекти : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 28 березня 2014 р., Київ, 2014. С. 20–24.
88. Калита А. А. Оценка эмоционально-прагматического потенциала речевой паузы. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. Вип. 78, № 1124. С. 72–78.
89. Калита А. А. До проблеми класифікації структурних елементів тексту мовленнєво-музичного твору // Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти : матеріали II-ї Міжнародної науково-практичної конференції, 16 квітня 2015 р., Київ, 2015. С. 4–6.
90. Карасик В. И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. трудов. Волгоград, 2000. С. 5–20.
91. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002. 477 с.
92. Кащишин Н. Є. Дискурсивні категорії англomовного дипломатичного дискурсу. *Науковий журнал*. 2016. №. 5. С. 53–58.
93. Квашина В. В. Оценочность как языковая категория в современной лингвистике. *Историческая и социально-образовательная мысль*. 2013. Вып. 5. С. 250–255.
94. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика. Москва, 2000. 352 с.
95. Kobuyakova I. Communicative Behavior: Gender Aspect // Філологічні трактати. 2018. Т. 10, № 3. С. 49–52.
96. Ковальчук Л. В. Контекст та контекстуальність у сучасному англomовному художньому дискурсі: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Луцьк–Запоріжжя,

2017. 231 с.
97. Кожина М. Н. Интерпретация текста в функционально-стилевом аспекте. *Stylistika*. Opole, 1992. С. 39–50.
  98. Колегаева И. М. Текстовая парадигма: МИКРО-, МАКРО-, МЕГА-, ГИПЕР- и просто ТЕКСТ. *Записки з романо-германської філології*. 2008. Вип. 20. Ювілейний, присвячений 80-річчю професора Кухаренко Валерії Андріївни. С. 70–78.
  99. Колосова Т. А., Черемисина М. И. О терминах и понятиях описания семантики и синтаксических единиц // Синтаксическая и лексическая семантика. Новосибирск, 1986. С. 1–23.
  100. Копытов О. Н. Модус на пространстве текста : монография. Хабаровск, 2012. 299 с.
  101. Корольов І. Р. Поняття дискурсу в сучасному мовознавстві: визначення, структура, типологія. *Studia Linguistica*. 2012. Вип. 6. С. 285–306.
  102. Корсакова И. А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: дис. ... доктора культурологии : 24.00.01. Москва, 2014. 359 с.
  103. Коршунова І. Г., Михайличенко Г. Б. Мовна поліфонія чи конфлікт свідомості. *Культура народів Причорномор'я*. 2012. № 225. С. 108–111.
  104. Костина-Кассанелли О. С. Концепт и мотив: междисциплинарная соотнесенность понятий. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2013. Вип. 67, № 1048. С. 59–63.
  105. Кох И. Э. Основы сценического движения. Ленинград, 2010. 512 с.
  106. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту : навч. посібник. Київ, 2008. 423 с.
  107. Кравченко Н. К. Современный дискурс и дискурс-анализ : краткая терминологическая энциклопедия. 2017. URL: <http://discourse.com.ua/data/uploads/books/sovremennyj-diskurs-i-diskurs-analiz-m-enciklopedija.pdf> (дата звернення: 04. 08. 2019).

108. Кратасюк Л. М. Функціонально-змістові типи мовлення як виразник текстової категорії інформативності. *Вісник Житомирського державного університету*. Серія «Філологічні науки». 2012. Вип. 66. С. 215–218.
109. Кремер И. Ю. Ментальный модус как интерпретационный компонент текста в сфере научной коммуникации. *Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина*. 2015. № 4 (49). С. 86–99.
110. Крищук В. Л. Оцінка як предмет мовознавчих студій. *Філологічний дискурс*. 2015. Вип. 1. С. 74–78.
111. Крищук В. Л. Вербалізація оцінки в українській історичній прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Кам'янець-Подільський, 2015. 208 с.
112. Кубрякова Е. С. Текст — проблемы понимания и интерпретации. *Семантика целого текста*. Москва, 1987. С.93–94.
113. Кубрякова Е. С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы). *Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка*. 1997. Т. 56, № 3. С. 22–31.
114. Куліш В. С. Поетичні образи мовчання в англomовному художньому дискурсі: дис. ... канд. філол. Наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2016. 212 с.
115. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. 2103 «иностр. языки». Москва, 1988. 192 с.
116. Кушнина Л. В., Юзманов П. Р. Исследование категории информативности в документном образовательном переводческом дискурсе. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2012. № 1. С. 46–52.
117. Левицкий А. Э. Функциональные подходы к классификации единиц современного английского языка. Київ, 1998. 362 с.
118. Лессинг Г. Гамбургская драматургия. Москва, 1936. 519 с.

119. Лобова О. К. Категория интертекстуальности в комическом институциональном дискурсе. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. Вип. 77, № 1102. С. 133–138.
120. Лотман Ю. М., Гаспаров М. Л. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Санкт-Петербург, 1996. 846 с.
121. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург, 2000. 704 с.
122. Лютянська Н. І. Мас-медійний дискурс: типологічні та структурно-організаційні особливості. *Наукові записки Ніженського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія «Філологічні науки»: у 2-х т.* 2014. Т. 2. С. 135–140.
123. Макаров М. Л. Основы теории дискурса : монографія. Москва, 2003. 280 с.
124. Макєдонова О. Д. Лінгвостилістична організація та прагматичне функціонування англійськомовного рекламного дискурсу: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2017. 229 с.
125. Манаєнко Г. Н. «Информация» в лингвистике: методологический аспект. 2011. URL: [megaling.crimea.edu/publications/2011\\_Manaenko.rtf](http://megaling.crimea.edu/publications/2011_Manaenko.rtf) (дата звернення: 18. 01. 2018).
126. Мартынюк А. П. Онтология языка в структурном vs. когнитивно-коммуникативном функционализме: субъект ↔ объект и метод // Как нарисовать портрет птицы: методология когнитивно-коммуникативного анализа языка : кол. монография. Харьков, 2017. С. 8–59.
127. Маслова Т. Б. Типологія наукового дискурсу в сучасній мовознавчій парадигмі. *Англїстика та американїстика*. 2013. Вип. 10. С. 39–43.
128. Матвейчева Т. В. Специфика языковой экспликации пространственно-временных координат в сказочной модели мира: дис. ... канд. филол. Наук : 10.02.19. Ставрополь, 2011. 224 с.

129. Мізецька В. Я., Образцова О. М. Специфіка англо-китайського перекладу суспільно-політичного дискурсу: лексико-граматичний аспект. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2015. № 19, Т. 2. С. 7–13.
130. Милевская Т. В. Дискурс и текст: проблема дефиниции. *Типологія мовних значень у діахронічному та зіставному аспектах*. 2002. Вип. 6. С. 38–46.
131. Михеева Л. Н. Время в русской языковой картине мира: лингвокультурологический аспект: дис. ... доктора филол. наук : 10.02.01. Москва, 2004. 329 с.
132. Мозолевська А. С. Лінгвопрагматичний аспект інформативності інтерв'ю (на матеріалі сучасної французької преси): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05. Київ, 2014. 20 с.
133. Морковкин В. В., Морковкина А. В. Русские агнонимы (слова, которые мы не знаем). Москва, 1997. 414 с.
134. Морозова Е. И. Мировоззренческие параллели в трактовке терминов «дискурс», «контекст», «ситуация». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2010. № 897. С. 99–105.
135. Мосейчук О. М. Публіцистичний дискурс як контекст реалізації комунікативного впливу на масового адресата. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2012. Вип. 65. С. 174–177.
136. Москвин В. П. Интертекстуальность: понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. Москва, 2015. 168 с.
137. Москвин В. П. Риторика и теория коммуникации: виды, стили и тактики речевого общения. Москва, 2015. 216 с.
138. Мурашев Т. И. Языковая игра в текстах песенного жанра (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Уфа, 2007. 161 с.
139. Муха И. П. Категория информативности кинодиалога: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Иркутск, 2011. 22 с.

140. Мякишева Е. В. Эстетическая оценка человека в современном русском языке: лингвистический и лингвокультурологический аспекты: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Омск, 2009. 234 с.
141. Набок А. І. Вербалізація ефектів об'єктивності та суб'єктивності в англomовному новинному інтернет-дискурсі: когнітивно-риторичний аспект: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Одеса, 2018. 225 с.
142. Нагибина И. Г. Формирование дискурсивно-коммуникативной парадигмы в китайском языкознании: от теории к социальной практике: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Красноярск, 2017. 231 с.
143. Нестерик Э. В., Мухатаева А. А. Художественное время как литературная и текстовая категория. *Молодой ученый*. 2015. № 9. С. 1391–393.
144. Нефьодова О. Д. Засоби та наслідки актуалізації прецедентного імені в комунікації. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». 2016. Вип. 84. С. 108–114.
145. Нечепоренко Н. М. Категория информативности в малоформатном научном тексте энциклопедического характера: когнитивный и дискурсивный аспекты: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Астрахань, 2011. 228 с.
146. Николаев А. И. Основы литературоведения : учебн. пособие для студентов филологических специальностей. Иваново, 2011. 255 с.
147. Овчинникова Л. О. Сенсорная лексика как средство выражения ценностной картины мира Ю. Н. Куранова: дис. ...канд. филол. наук : 10.02.01. Калининград, 2009. 197 с.
148. Одинцова И. В. К проблеме соотношения понятий «текст» и «дискурс» в лингвистике и линводидактике. *Вестник Костромского государственного университета*. 2017. № 2. С. 121–125.
149. Олешков М. Ю. Дискурсивные категории в коммуникативном процессе (опыт лингвопрагматического анализа). *Филологические науки*. 2006. № 4.

- С. 105–114.
150. Оніщенко Н. А. Конотація регіональності у фразеологічній системі німецької мови. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського національного лінгвістичного університету*. 2017. Вип. 35. С. 76–82.
  151. Падар Ю. А. Аксиологічність у системі дискурсивних категорій. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2013. Вип. 46(3). С. 139–147.
  152. Падучева Е. В. Неопределенно-личное предложение и его подразумеваемый субъект. *Вопросы языкознания*. 2012. № 1. С. 27–41.
  153. Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории : учебник для студентов-журналистов и филологов. Москва, 2002. 368 с.
  154. Пасько Ю. В. Языковая репрезентация интертекстуальности в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Москва, 2011. 163 с.
  155. Певзнер А. П. Категория пространства как средство выражения подтекстовой информации (на материале русского и английского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.19. Ростов-на-Дону, 2007. 21 с.
  156. Перервина Н. В. Коммуникативная лингвистика и ее влияние на методику преподавания иностранного языка. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/reprezentatsii-karnavalnyh-protssesov-v-sotsialnyh-media>\_(дата звернення: 12. 07. 2018).
  157. Пеше М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия. *Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса*. Москва, 1999. С. 225.
  158. Пихтовникова Л. С., Домброван Т. И., Еникеева С. М. и др. Самоорганизация дискурса и отдельных типов дискурса // Синергетика в филологических исследованиях : монография. Харьков, 2015. С. 88–102.
  159. Плотницкий Ю. Е. Англоязычный песенный дискурс как компонент

- культуры // Прагматические и социокультурные аспекты лингвистики и методики : сб. статей. Самара, 2002. С. 54–58.
160. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Самара, 2005. 183 с.
161. Подрядова В. В. Музыкальный поэтический дискурс: особенности лингвистической аттрактивности. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика»*. 2012. № 2. С. 38–43.
162. Полежаева А. Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Иваново, 2011. 213 с.
163. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах: дис. ... канд. філол. наук : 17.00.03. Львів, 2010. 168 с.
164. Попова З. Д. Язык и национальная картина мира. Воронеж, 2003. 60 с.
165. Поскачина Е. Н., Жирков М. И. Определение дискурса в современной лингвистике // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сборник статей по материалам LXVII Междунар. науч.-практ. заочной конференции, декабрь 2016 г., Новосибирск, № 12(67). Новосибирск, 2016. С. 121–125.
166. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. Київ, 2001. 301 с.
167. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики : монографія. Запоріжжя, 2008. 331 с.
168. Приходько А. М., Ходос І. Система концептуальних домінант ідіодискурсу Ф.С. Фіцджеральда. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2019. №17. С. 95–103.
169. Приходько Г. І. Категорія оцінки в контексті зміни лінгвістичних парадигм : монографія. Запоріжжя, 2016. 200 с.

170. Приходько Г. І. Оцінка як об'єкт лінгвістики: когнітивно-комунікативний аспект дослідження. *Львівський філологічний часопис*. 2017. № 2. С. 66–70.
171. Прокопенко Н. М. Експресивно-оцінна семантика мовних одиниць в українському гумористичному дискурсі ХХ – поч. ХХІ ст.: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Запоріжжя, 2017. 223 с.
172. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва, 2015. 240 с.
173. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва, 2002. 624 с.
174. Рожкова Е. М. Затекст как форма проявления действительности в художественном тексте. *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2011. Вып. 4 (48). С. 212–216.
175. Романова Т. В. Модальность. Оценка. Эмоциональность : монография. Нижний Новгород, 2008. 309 с.
176. Рыбакова Л. В. Категория информативности в прагмалингвистическом аспекте (на материале англоязычных информационно-рекламных текстов): дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Воронеж, 1998. 192 с.
177. Рябова Е. С. Категория информативности и ее экспрессивный потенциал в англоязычном газетном тексте. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2011. Т. 13. С. 711–715.
178. Рябова Е. С. Информативность англоязычного медиатекста в лингвокогнитивном аспекте: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Самара, 2012. 182 с.
179. Рябцева Н. К. Аксиологические модели времени // Логический анализ языка. Язык и время. Москва, 1997. С. 78–95.
180. Рязанцев Л. В. Функції музики в аудіовізуальних мистецтвах. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. Вип. 27, Т. 27. С. 149–156.
181. Савельєва Н. О. Лінгвістична модальність: формальний,

- логіко-семантичний, функціонально-семантичний підходи. 2014. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn\\_2014\\_2\\_43](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2014_2_43) (дата звернення: 07.05.2019).
182. Самохин И. С. Слова-сигналы различных видов эмоциональной модальности в дискурсе поп-музыки 1970-х гг.: дис. ...канд. филол. наук : 10.02.20. Москва, 2010. 232 с.
  183. Самохіна В. О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії і США: текстуальний та дискурсивний аспекти: дис. ... доктора філол. наук: 10.02.04. Київ, 2010. 518 с.
  184. Самохіна В. О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії та США : монографія. Харків, 2012. 360 с.
  185. Самохіна В. О. Функціонально-комунікативний напрям досліджень у лінгвістиці. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2012. № 1022. С. 130–135.
  186. Самохіна В. О. Оцінка у фокусі функціонально-комунікативної парадигми. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2013. № 1071. С. 6–13.
  187. Самохіна В. О. Діалектико-діалогічна сутність феномена інтертекстуальності як поліфонії текстів. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. Вип. 81. 2015. С. 21–28.
  188. Самохіна В. А. Карнавальний діалог(изм) // Сучасна англістика: До 85-річчя кафедри англійської філології : VI Міжнародний науковий форум, 23 вересня 2015 р. : тези доп. Харків, 2015. С. 123–125.
  189. Самохіна В. О. Феномен адресата в комунікативному просторі комічного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія*

- «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». 2016. Вип. 84. С. 99–107.
190. Самохіна В. А., Рыжкова В. В. Интертекстуальность в диалогическом пространстве англоязычного художественного текста : монографія. Харьков, 2017. 168 с.
191. Самохіна В. О. Карнавальний діалогізм сучасного комунікативного простору. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2017. Вип. 56, Ч. 2. С. 167–178.
192. Самохіна В. О., Беляєва О. Ю. Інтерпретація імпліцитної інформації категорії часу в пісенно-драматичному дискурсі // *Development of Philological Sciences in Countries of the European Union taking into account the challenges of XXI century : collective monograph*. Lublin, 2018. P. 321–338.
193. Самохіна В. О., Беляєва О. Ю. Інформема як засіб вираження підтекстової інформації в категорії простору пісенно-драматичного дискурсу. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2018. № 1. С. 24–28.
194. Самохіна В. О., Шпак О. В. Екологія контакту в англomовному дискурсі : монографія. Харків, 2019. 188 с.
195. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : монографія. Киев, 2002. 336 с.
196. Селіванова О. О. Світ свідомості в мові : монографія. Черкаси, 2012. 488 с.
197. Селіванова О. О. Методологічні проблеми дослідження діалогу. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2013. Вип.1. С.144–158.
198. Селиверстова О. Н. Контрастивная синтаксическая семантика: Опыт описания. Москва, 2004. 152 с.
199. Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність : монографія. Київ, 2002. 392 с.
200. Серио П. Анализ дискурса во Французской школе. Квадратура смысла:

- французская школа анализа дискурса. Москва, 1999. 416 с.
201. Сидоренко Т. М., Стороженко Л. Г. Структуризація тексту : навч. посібн. Київ, 2017. 132 с.
  202. Силантьев И. В. Текст в системе дискурсных взаимодействий. *Критика и семиотика*. 2004. Вып 7. С. 98–123.
  203. Силантьев И. В. Факт и мотив: об одном существенном отличии литературного нарратива от исторического. *Критика и семиотика*. 2013. № 1(18). С. 138–144.
  204. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007. 727 с.
  205. Сліпецька В. Д. Взаємозв'язок понять емоційність, оцінка, експресивність – актуальна проблема лінгвістичної теорії емоцій. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2016. № 4. С. 149–153.
  206. Сломский В. С., Бахтина М. М. Этические вопросы в научном наследии. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2017. Вип. 56. С. 11–16.
  207. Слышкин Г. Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс : сб. научн. тр. Волгоград, 2000. С. 38–45.
  208. Солощук Л. В. Вербальні та невербальні компоненти комунікації в англomовному дискурсі : монографія. Харків, 2006. 300 с.
  209. Солощук Л. В. Дискурсивная личность в поликодовом коммуникативном процессе // Коммуникация в поликодовом пространстве: языковые, культурологические и дидактические аспекты : материалы 1-й Международной научно-практической конференции, 11–13 мая 2011 г., Санкт-Петербург, 2011. С. 200–202.
  210. Сорокина Ю. В. Стратегия самопрезентации как элемент эффективного

- речевого воздействия в рамках педагогического дискурса. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. 2014. Вып. 88, № 6 (335). С. 89–92.
211. Сташко Г. І. Методологічна база та етапи дослідження жіночих образів у фольклорному пісенному тексті. *Філологічні трактати*. 2016. Т. 8, № 2. С. 143–150.
212. Степаненко М. І., Дейна Л. В. Суб'єктивна та об'єктивна оцінка в українському щоденниковому дискурсі : монографія. Полтава, 2018. 268 с.
213. Стилистика как речеведение : сб. науч. тр. славянских стилистов, посвященный памяти М.Н. Кожинной. Москва, 2013. 268 с.
214. Такумбетова Л. М. Интердискурсивность как диалог культур // Человек. Язык. Культура : сб. научн. статей, посвященных 60-летнему юбилею проф. В. И. Карасика : в 2-х ч. Киев, 2013. Ч. 1. С. 761–765.
215. Телия В. Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц // Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности. Москва. 1991. С. 36–87.
216. Тимиргалеева Е. Р., Пестова Н. В. Основные признаки концепта «верх-низ» в русской, английской и французской языковых картинах. *Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Лингвистика»*. 2007. Вып. 5, № 15 (87). С. 38–41.
217. Тимошенкова Т. М. Коммуникативно-стилистическая ориентированность грамматической организации высказывания и варьирование его форм. *Вчені записки Харківського гуманітарного університету «Народна українська академія»*. 2014. Т. XX. С. 382–393.
218. Тріщук О. В. Категорії науково-інформаційного дискурсу. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2010. Вип. 21. С. 11–20.
219. Трунова О. В. Лингвистика. Академический дискурс: терминологические диссонансы. *Вестник Томского государственного педагогического*

- университета. 2016. № 6(171). С. 61–65.
220. Туранська В. Л. Семантична класифікація оцінки в українській історичній прозі. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Серія «Філологічні науки». 2014. Вип. 35. С. 65–67.
221. Туранська В. Л. Параметри кількісної оцінки в українському художньому дискурсі. *Молодий вчений*. 2015. № 1 (16), Ч.1. С. 190–193.
222. Унтилова Е. Е. Влияние мелодических и темпоральных особенностей речи на создание имиджа говорящего. *Науковий Часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія «Сучасні тенденції розвитку мов». 2015. Вип. 13. С. 203–208.
223. Унтилова Е. Е. Гендерно обусловленная вариативность просодических средств в речи представителей британской поп-культуры. *Наукові Записки. Філологічні науки (мовознавство)*. 2015. Вип. 138. С. 612–618.
224. Унтилова Е. Е. Роль мелодических и темпоральных средств в создании просодического портрета поп-музыканта. *Записки з романо-германської філології*. 2016. Вип. 1 (36). С. 187–195.
225. Уразымбетов Д. Д., Павлов М. М. Сценические пространства как смысловая связь кодов. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2015. № 2 (23). С. 99–103.
226. Усачев Ю. Ю. Визуальная форма пластики современного танца: характеристика, особенности, поиски воплощения. *Международный научно-исследовательский журнал*. 2015. № 8(39), Ч. 5. С. 8–10.
227. Фатеева Н. А. Автокоммуникация как способ развертывания лирического текста. *Филологические науки*. 1995. № 2. С. 53–63.
228. Федулова М. Н. Категории дискурса и концепта в контексте проблематики восприятия, понимания и интерпретации. *Вестник Южно-Уральского государственного университета*. Серія «Лингвистика». 2017. Т. 14, № 2. С. 50–56.

229. Фомушкина О. В. Аллитерация как композиционный прием в поэтическом тексте: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Москва, 2013. 191с.
230. Фролова І. Є., Омецинська О. В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов.* 2018. Вип. 87. С. 52–61.
231. Хазагеров Г. Г. Две возможности дискурсивной стилистики. Дискурс и стиль: творческие и прикладные аспекты : монография. Москва, 2014. С. 116–127.
232. Халаимова А. В. Взаимодействие досюжетного и сюжетного времени в тексте: на материале драматического текста: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Москва, 2005. 178 с.
233. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва, 2000. 398 с.
234. Хасанова Д. М. Дискурс и текст в современной лингвистике // Университетские чтения : материалы научно-методических чтений Пятигорского государственного лингвистического университета. 2008. С. 315–322.
235. Холмогорцева І. С. Діалогічні відношення жанру британської фольклорної п'єси: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2016. 239 с.
236. Хрушкова О. М. «Текст», «інформаційний текст» та «носії інформації» у системі сучасних інформаційних понять. *Український смисл.* 2015. № 1. С. 121–134.
237. Худолей Н. В. Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: теоретический аспект: в 3-х ч. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* 2015. № 11 (61), Ч. I. С. 195–198.
238. Чекарева Є. С. Мовна картина світу в лексико-семантичній системі

- давньогрецької мови (просторово-часовий аспект) : монографія. Харків., 2017. 416 с.
239. Чекулай И. В. Ценность и оценка в категориальной структуре современного английского языка: дис. ... доктора. филол. наук : 10.02.04. Белгород, 2006. 473 с.
240. Черемисин А. М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса: дис. ... канд. филол. наук : 24.00.01. Тамбов, 2004. 162 с.
241. Чернейко Л. О. Как рождается смысл: Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования : учебн. пособие. Москва, 2017. 208 с.
242. Чернышев А. В. Медиамузыка на ТВ // Журналист. Москва, 2009. 112 с.
243. Чернявская В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса : учебн. пособие. Москва, 2014. 200 с.
244. Чрділелі Т. В. Мовні засоби вираження категорії оцінки в англomовному політичному дискурсі. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. Вип. 9(1). С. 250–257.
245. Чумак-Жунь И. И. Поэтический текст в русском лирическом дискурсе конца XVIII – начала XXI веков : монография. Москва, 2014. 302 с.
246. Шапочка Н. В. Когнітивно-комунікативна організація текстів народних німецьких пісень: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2018. 238 с.
247. Швачко С. О. Статус вербальних маркерів у лексико-семантичній парадигмі оцінювання. *Записки з романо-германської філології*. 2015. Вип. 1(34). С. 184–188.
248. Швець Г. Д. Текстова категорія інформативності у лінгводидактичному аспекті. *Теорія і практика викладання української мови як іноземної*. 2013. Вип. 8. С. 194–208.
249. Шевченко І. С., Морозова О. І. Дискурс як мисленнєво-комунікативна

- діяльність // Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: монографія. Харків, 2005. С. 23–173.
250. Шевченко И. С. Дискурс и его категории. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2011. № 973. С. 7–13.
  251. Шевченко О. В. Лингвосомиотика молодежного песенного дискурса: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Волгоград, 2009. 220 с.
  252. Шевченко О. В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. Вып. № 115. С. 242–249.
  253. Шляхов В. И., Саакян Л. Н. Текст в коммуникативном пространстве. Москва, 2017. 240 с.
  254. Шпак О. В. Реалізація комунікативної категорії КОНТАКТ у сучасному англomовному дискурсі: дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2015. 238 с.
  255. Эгри Л. Искусство драматургии. Москва, 2020. 430 с.
  256. Яндль И. Структура театральной постановки и Бахтинское понятие диалогизма. *Новый филологический вестник*. 2014. № 3(30). С. 112–122.
  257. Яркова Е. Н. Время-пространство актера. *Омский научный вестник*. 2015. Вып. № 2 (136). С. 257–260.
  258. Andersson H. A., Machin D. Multimodal Approach to Song // *Handbuch Sprache im Multimodalen Kontext*. Berlin, 2016. P. 372–391.
  259. Arbib M. A. Five Terms in Search of a Synthesis // *Language, Music, and the Brain*. Cambridge, 2013. P. 3–45.
  260. Backhouse A. Connotation. *International Encyclopedia of Linguistics*. 2003. Vol. 4. P. 9–10.
  261. Barrett A. M., Foundas A. L., Heilman K. M. Speech and Gesture are Mediated

- by Independent Systems. *Behavioral and Brain Sci.* 2005. No. 28. P. 125–126.
262. Beaugrande R. Text, Discourse and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts (Advances in Discourse Processes). Norwood, 1980. 351 p.
263. Besson M., Schön D. Comparison between Language and Music. *Language, Action, and Music. Ann. N.Y. Acad. Sci.* 2006. No. 1060. P. 232–258.
264. Bieliayeva O. Yu. Orientation Sociale du Discours Chanson et Dramatique // Artistic Phenomena in History and Modernity ("Memory and Identity") : VI International Scientific Conference, 3–4 April 2020. : abstr. Kharkiv, 2020. P. 14–15.
265. Bierwisch M., Klemm E. Musik und Sprache: Überlegungen zu Ihrer Struktur und Funktionsweise // Jahrbuch der Musik Bibliothek Peters: Aufsätze zur Musik. Leipzig, 1979. 102 p.
266. Blacking J. The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text. *Yearbook for Traditional Music.* 1982. Vol. 14. P. 15–23.
267. Blommaert J. Discourse: a Critical Introduction. Cambridge, 2005. 299 p.
268. Bloomfield L. Language. New York, 1973. 566 p.
269. Brandt A., Gebrian M., Slevc L. R. Music and Early Language Acquisition // *Frontiers in Psychology.* 2012. 18 p.
270. Brazil D. The Communicative Value of Intonation in English. Birmingham, 2004. 273 p.
271. Brown G., Yule G. Discourse Analysis. Cambridge, 1996. 288 p.
272. Brown S., Martinez M. J., Parsons L. M. Music and Language Side by Side in the Brain: a PET Study of the Generation of Melodies and Sentences. *Eur. J. Neurosci.* 2006. No 23, 2791. 803 p.
273. Chafe W. Discourse, Consciousness, and Time. Chicago, 1994. 392 p.
274. Chilton P., Schaffher C. Discourse and Politics. Discourse as Structure and Process // *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction.* London, 1998.

- Vol. 1. P. 206–229.
275. Cohn N. *The Pop from Beginning*. New York, 1972. 132 p.
  276. Cohn N. et al. The Grammar of Visual Narrative: Neural Evidence for Constituent Structure in Sequential Image Comprehension. *Neuropsychologia*. 2014. No 64. P. 63–70.
  277. Colling L. J. et al. *Music, Action, Affect. The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*. Oxford, 2013. 212 p.
  278. Dijk T. A. *Discourse as Structure and Process*. London, 1997. 320 p.
  279. Dufva H. Reclaiming the Mind: Dialogism, Language Learning and the Importance of Considering Cognition: Proceedings from the Second International Interdisciplinary Conference on Perspectives and Limits of Dialogism in Mikhail Bakhtin. Stockholm, 2009. P. 41–48.
  280. Fadiga L., Craighero L., Dausilio A. Broca's Area. *Language, Action, and Music. Ann. N.Y. Acad. Sci.* 2009. No1169. P. 448–458.
  281. Fairclough N. *Discourse and Social Change*. Cambridge, 1992. 72 p.
  282. Fairclough N. Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. *Discourse and Society*. 1992. No 3. P. 192–217.
  283. Fasold R. *Sociolinguistics of Language: Introduction to Sociolinguistics*. Vol. 2. Cambridge, 1990. 342 p.
  284. Fiehle R. *Kommunikation und Emotion*. Berlin; New York, 1990. 217 p.
  285. Fill A. Language and Ecology: Ecolinguistic Perspectives for 2000 and beyond // *Applied Linguistics for the 21st Century*. Tokyo, 2000. P. 60–75.
  286. Fitch W. T., Martins M. D. Hierarchical Processing. *Language, Action, and Music. Ann. N.Y. Acad. Sci.* 2014. No1316. P. 87–104.
  287. Garnham A. *Mental Models as Representations of Discourse and Text* // *Cognitive Sci.* Chichester, 1987. 205 p.
  288. Grahn J. A. Neural Mechanisms of Rhythm Perception: Current Findings and

- Future Perspectives. *Top. Cogn. Sci.* 2014. No 4. P. 585–606.
289. Gritten A., King E. *New Perspectives on Music and Gesture*. Burlington, 2012. 300 p.
290. Halliday M. A. K., Hasan R. *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Oxford, 1989. 126 p.
291. Hammer A. *Lyrikinterpretation und Intertextualität*. Würzburg, 2006. 34 p.
292. Harburg E. Y. *Lectures-in-Song*. Fred Miller Music, 2006–2011. URL: [https://www.fredmillermusic.com/LectureInSong\\_info/?Id=39](https://www.fredmillermusic.com/LectureInSong_info/?Id=39) (дата звернення: 07. 02. 2019).
293. Harris Z. S. *Discourse Analysis*. The Hague, 1963. 73 p.
294. Haugen E. *The Ecology of Language / essays by Einar Haugen*. Stanford, 1972. 366 p.
295. Hermans H., Kempen H., Loon R. van. The Dialogical Self: Beyond Individualism and Rationalism. *American Psychologist*. 1992. Vol. 47, No. 1. P. 23–33.
296. Hermans H. Dialogical Self as a Society of Mind. *Theory and Psychology*. 2002. Vol. 12, No. 2. P. 147–160.
297. Hess-Lüttich E. W. B. *Texttheorie und Soziolinguistik – Eine pragmatische Synthese. Entwürfe zur Anwendung linguistischer Literaturanalyse*. Bonn, 1976. 678 p.
298. Hjelmslev L. *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison, 1969. 144 p.
299. Holquist M. *Dialogism: Bakhtin and his World*. London; New York, 2002. 228 p.
300. Hymes D. On Communicative Competence // *Sociolinguistics*. Harmondsworth; Middlesex, 1972. P. 269–293.
301. Jackendoff R. Parallels and Non-parallels between Language and Music. *Music Percept.* 2009. No26. P. 195–204.
302. Jasper T. *Understanding Pop*. London, 1972. 492 p.

303. Jefferson A. Intertextuality and the Poetics of Fiction // Comparative Literature. Cambridge, 1980. P. 235–245.
304. Katz J., Pesetsky D. The Identity Thesis for Language and Music. Massachusetts, 2011. 86 p.
305. Koelsch S., P. Rebuschat, M. Rohrmeier et al. Response to Target Article Language, Music, and the Brain: a Resource-sharing Framework // Language and Music as Cognitive Systems. Oxford, 2012. P. 224–234.
306. Kress G. R., Leeuwen T. Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. London, 2002. 152 p.
307. Kuznietsova O. V. The Role of the Creolized Text in Dave Barry's Comic Idiodiscourse. *Science and Education a New Dimension*. 2017. Vol. 41, Is. 145. P. 21–23. URL: <https://doi.org/10.31174/SEND-PH2017-145V41-04> (дата звернення: 10. 06. 2019).
308. Lerdahl F., Arbib M. A. Musical Syntax and its Relation to Linguistic Syntax // Language, Music, and the Brain. Cambridge. 2013. P. 257–272.
309. Linell P. Interactivities, Intersubjectivities and Language. On Dialogism and Phenomenology. *Language and Dialogue*. 2014. No 4(2). P. 165–193.
310. Link J., Link-Heer U. Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 1990. No 77. P. 88–99.
311. McMullen E., Saffran J. R. Music and Language: A Developmental Comparison. *Music Perception*. 2004. No 21(3). P. 289–311.
312. Mills S. Discourse. London; New York, 1997. 168 p.
313. Murray J. Composing Multimodality. Multimodal Composition: a critical sourcebook. Boston, Massachusetts, 2014. 548 p.
314. Norrick N. Intertextuality in Humour. *Humor*. 1989. No. 2 (2). P. 117–139.
315. Östman J., Virtanen T. Discourse analysis // Handbook of Pragmatics: Manual. Amsterdam; Philadelphia, 1995. P. 239–253.

316. Owen J. Context and Communication Behavior. Reno, 1997. P. 111–132.
317. Paltridge B. Discourse Analysis. An Introduction. London, 2012. 282 p.
318. Pasynok V., Samokhina V. The ANTHROPONYMIC WORLD in the text of the anglophone joke. *LEGE ARTIS: Language Yesterday, Today, Tomorrow*, 2017. № 2. P. 284–355.
319. Patel A. D. Musical Rhythm, Linguistic Rhythm, and Human Evolution. *Music Percept.* 2006. No. 24. P. 99–104.
320. Patel A. D., Arbib M. A. Sharing and Nonsharing Brain Resources for Language and Music // *Language, Music, and the Brain*. Cambridge, 2013. P. 329–355.
321. Pecheux M. *L'inquietude du Discours*. Paris, 1990. 169 p.
322. Peretz I. et al. Neural Overlap in Processing Music and Speech // *Philos. Trans. R. Soc. Lond. B. Biol. Sci.* 2015. 23 p.
323. Piaget J. *The Psychology of Intelligence*. Routledge, 2001. URL: [https://books.google.com.ua/books/about/The\\_Psychology\\_of\\_Intelligence.html?id=jJZ7aWY4tIcC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/The_Psychology_of_Intelligence.html?id=jJZ7aWY4tIcC&redir_esc=y) (дата звернення: 11. 11. 2016)
324. Pordrik R. Monologizität versus Dialogizität. Intertextualität in der Lyrik am Beispiel von Geoffrey Hills "Mercian Hymns". *Anglia*. Tübingen, 1998. Bd. 116, No.1. P. 30–55.
325. Potter J. *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction*. London, 1996. P. 224–226.
326. Quail Ch., Larabie Ch. Net Neutrality: Media Discourses and Public Perception. *Global Media Journal. Canadian Edition*. 2010. Vol. 3, No.1. P. 31–50.
327. Rebuschat et al. P. *Language and Music as Cognitive Systems*. Oxford, 2012. 41 p.
328. Robinson A. In *Theory Bakhtin: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia*. *Caesefire*. 2011. URL: <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/> (дата звернення: 02. 08. 2017).
329. Salgado J. *Methodology and the Dialogical Self: Different Ways of Killing a*

- Metaphor // Paper presented at the 3rd International Conference on the Dialogical Self. Warsaw, Poland, 2004. P. 273–288.
330. Samokhina V. O., Bieliayeva O. Yu. Communicative Properties of Song and Dramatic Informeme // Topical Issues of the Development of Modern Science : IV International Scientific and Practical Conference, 11–13 December 2019. Bulgaria, Sofia, 2019. P. 650–659. URL: <http://sci-conf.com.ua>.
  331. Sandig B., Selting M. Discourse Styles // Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction. London. 1998. Vol. 1. P. 138–156.
  332. Schiffrin D. Approaches to Discourse. Maiden, 2002. 392 p.
  333. Scollon R., Scollon S. W. Intercultural Communication: A Discourse Approach Blackwell Publishers. 2001. 233 p.
  334. Skinner D., Valsiner J., Holland D. Discerning the Dialogical Self: A Theoretical and Methodological Examination. 2001. URL: [www.qualitative-research.net/fqs/fqs-e/inhalt3-01-e.htm](http://www.qualitative-research.net/fqs/fqs-e/inhalt3-01-e.htm) (дата звернення: 07. 07. 2018).
  335. Stewart S. Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature. London, 1989. 228 p.
  336. Stubbs M. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language. Oxford, 1984. 316 p.
  337. Taylor P. Popular Music since 955: A Critical Guide to the Literature. London – N.Y., 1985. 533 p.
  338. Thompson-Schill S. et al. Multiple Levels of Structure // Language, Music, and the Brain. Cambridge, 2013. P. 289–303.
  339. Tillmann B. Music and Language Perception: Expectations, Structural Integration, and Cognitive Sequencing. *Top. Cogn. Sci.* 2014. No. 4. P. 568–584.
  340. Werlich E. Typologie der Texte: Entwurf eines Textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik. Heidelberg, 1975. 140 p.
  341. Wierzbicka A. Culture Scripts: A Semantic Approach to Cultural Analysis and

Cross-cultural Communication // Pragmatic and Language Learning : monograph series. 1994. Vol. 5. P. 1–24.

### СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

342. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / 2-е изд-е, стереотипн. Москва, 2004. 571 с.
343. Бацевич Ф. С. Словник термінів міжкультурної комунікації / Львівський національний університет імені Івана Франка. Київ, 2007. 207 с.
344. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. Москва, 2003. С. 157–161.
345. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. Москва, 2009. 381с.
346. Гуманитарная энциклопедия. 2017. URL: <http://gtmarket.ru/concepts/7041> (дата звернення: 23.08.2018)
347. Ефремова Т. Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. Москва, 2000. 1235 с.
348. Жеребило Т. В. Термины и понятия лингвистики. Общее языкознание. Социолингвистика: словарь-справочник. Назрань, 2011. 280 с.
349. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург, 2000. 1536 с.
350. Литературная студия *LITER RM*. 2015. URL: <http://liter-rm.ru/dramaturgiya.html> (дата звернення: 19.08.2018).
351. Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Келдыш. Москва, 1991. 525 с.
352. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / под ред. Л. Л. Нелюбина. Москва, 2003. 320 с.
353. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. 2001.

- URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/slo/var/phi/los/ophy/index.htm> (дата  
звернення 12.06.2020).
354. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 100000 слов и  
фразеологических выражений / под ред. проф. Л. И. Скворцова. Москва, 2012.  
1376 с.
355. Словарь музыкальных терминов. 2014. URL: <http://muzyka.net.ru> (дата  
звернення: 07.08.2018).
356. Словарь терминов по теории языка. 2015. URL:  
[https://sites.google.com/site/pomoshphilologu/terminologiceskie-slovari/terminy-  
po-teorii-azyka](https://sites.google.com/site/pomoshphilologu/terminologiceskie-slovari/terminy-po-teorii-azyka) (дата звернення: 05.06.2018).
357. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. Москва, 2001. 719 с.
358. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства  
русского языка и речевые ошибки и недочеты. 2011.  
URL: <http://padaread.com/?book=212663> (дата звернення 16.01.2019).
359. Языкознание. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред.  
В. Н. Ярцева. Москва, 2002. 707 с.
360. Hornby A. S., Gatenby E. V., Wakefield H. The Advanced Learner's Dictionary  
of Current English. Ставрополь, 2006. 1552 p.
361. Popmusic. The Journal of Popular Music. 2015. URL:  
<http://www.popmusic.in/index.php?name=Pages&op=page&pid=3> (дата  
звернення: 03.03.2016).
362. Psyjournals. 2016. URL: <http://psyjournals.ru/articles/d7599.shtml> (дата  
звернення: 10.04.2017)
363. Webster New Encyclopedic Dictionary. New York, 1993. 1790 p.

## СПИСОК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

### Драматичні пісні сучасних британських поп-гуртів (аудіозаписи у мережі Інтернет):

#### Поп-гурт **THE RUBETTES**

1. Way Back in the Fifties, альбом WEAR IT'S' AT 1974. URL:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Way\\_Back\\_In\\_The\\_Fifties](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Way_Back_In_The_Fifties)
2. Rock is Dead, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Rock\\_Is\\_Dead](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Rock_Is_Dead)
3. Tonight, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Tonight](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Tonight)
4. The Way of Love, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:The\\_Way\\_Of\\_Love](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:The_Way_Of_Love)
5. Rumours, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Rumours](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Rumours)
6. Your Love, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Your\\_Love](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Your_Love)
7. For Ever, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Forever](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Forever)
8. Sugar Baby Love, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Sugar\\_Baby\\_Love](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Sugar_Baby_Love)
9. Teenage Dream, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Teenage\\_Dream](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Teenage_Dream)
10. Rock and Roll Survival, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Rock%27N%27Roll\\_Survival](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Rock%27N%27Roll_Survival)
11. When You're Sixteen, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:When\\_You%27re\\_Sixteen](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:When_You%27re_Sixteen)
12. Saturday Night, альбом WEAR IT'S' AT 1974:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Saturday\\_Night](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Saturday_Night)
13. I Can Do It, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:I\\_Can\\_Do\\_It](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:I_Can_Do_It)

14. The Sha-Na-Na-Na Song, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:The\\_Sha-Na-Na-Na\\_Song](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:The_Sha-Na-Na-Na_Song)
15. Something's Coming Over Me, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Something%27s\\_Coming\\_Over\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Something%27s_Coming_Over_Me)
16. The Family Affair, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:The\\_Family\\_Affair](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:The_Family_Affair)
17. It's Just Make Believe, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:It%27s\\_Just\\_Make\\_Believe](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:It%27s_Just_Make_Believe)
18. Dance To The Rock 'n' Roll, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Dance\\_To\\_The\\_Rock%27n%27Roll](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Dance_To_The_Rock%27n%27Roll)
19. Juke Box Jive, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Juke\\_Box\\_Jive](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Juke_Box_Jive)
20. Don't Do It Baby, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Don%27t\\_Do\\_It\\_Baby](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Don%27t_Do_It_Baby)
21. I'll Always Love You, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:I%27ll\\_Always\\_Love\\_You](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:I%27ll_Always_Love_You)
22. At The High School Hop Tonight, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:At\\_The\\_High\\_School\\_Hop\\_Tonight](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:At_The_High_School_Hop_Tonight)
23. Beggar Man, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Beggar\\_Man](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Beggar_Man)
24. Judy Run Run, альбом RUBETTES 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Judy\\_Run\\_Run](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Judy_Run_Run)
25. Little Darling, альбом RUBETTES 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Little\\_Darling](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Little_Darling)
26. Foe-Dee-Oh-Dee, альбом RUBETTES 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Foe-Dee-Oh-Dee](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Foe-Dee-Oh-Dee)
27. I'm Just Dreaming, альбом RUBETTES 1975:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:I%27m\\_Just\\_Dreaming](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:I%27m_Just_Dreaming)
28. Sign of the Times, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Sign\\_Of\\_The\\_Times](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Sign_Of_The_Times)
29. Dancing in the Rain, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Dancing\\_In\\_The\\_Rain](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Dancing_In_The_Rain)
30. Only Girl on the Island, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
<https://genius.com/The-rubettes-youre-the-only-girl-on-my-island-lyrics>
31. The Way You Live, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:The\\_Way\\_You\\_Live](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:The_Way_You_Live)

32. Not Now My Dear, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Not\\_Now\\_My\\_Dear](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Not_Now_My_Dear)
33. You're the Reason Why, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:You%27re\\_The\\_Reason\\_Why](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:You%27re_The_Reason_Why)
34. I Think I'm in Love, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:I\\_Think\\_I%27m\\_In\\_Love](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:I_Think_I%27m_In_Love)
35. I Really Got to Know, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:I\\_Really\\_Got\\_To\\_Know](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:I_Really_Got_To_Know)
36. Julia, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Julia](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Julia)
37. Highwayman's Lament, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Highwayman%27s\\_Lament](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Highwayman%27s_Lament)
38. Baby I Know, альбом BABY I KNOW 1977:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Baby\\_I\\_Know](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Baby_I_Know)
39. Ooh La La, альбом BABY I KNOW 1977:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Ooh\\_La\\_La](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Ooh_La_La)
40. Ladies Of Laredo, альбом BABY I KNOW 1977:  
<https://genius.com/The-rubettes-ladies-of-laredo-lyrics>
41. Under One Roof, альбом BABY I KNOW 1977:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Under\\_One\\_Roof](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Under_One_Roof)
42. Come On Over, альбом SOME TIME IN OLDCHURCH 1978:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Come\\_On\\_Over](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Come_On_Over)
43. Sometime In Oldchurch, альбом SOME TIME IN OLDCHURCH 1978:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Sometime\\_In\\_Oldchurch](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Sometime_In_Oldchurch)
44. Top Of The World, альбом SOME TIME IN OLDCHURCH 1978:  
<http://primanota.ru/rubettes/top-of-world-chords.htm>
45. Movin', альбом STILL UNWINDING 1978:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Movin%27](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Movin%27)
46. New York Tower, альбом STILL UNWINDING 1978:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:New\\_York\\_Tower](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:New_York_Tower)
47. Goodbye Dolly Grey, альбом STILL UNWINDING 1978:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Goodbye\\_Dolly\\_Grey](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Goodbye_Dolly_Grey)
48. Stay With Me, альбом SHANGRI 'LA 1979:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Stay\\_With\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Stay_With_Me)
49. Kid Runaway, альбом SHANGRI 'LA 1979:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Kid\\_Runaway](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Kid_Runaway)

50. Here We Are, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Here\\_We\\_Are](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Here_We_Are)
51. So Underhanded, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:So\\_Underhanded](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:So_Underhanded)
52. Please Stay, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Please\\_Stay](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Please_Stay)
53. I Want Your Love, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:I\\_Want\\_Your\\_Love](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:I_Want_Your_Love)
54. Last Time Around, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Last\\_Time\\_Around](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Last_Time_Around)
55. Oh So Lonely, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Oh\\_So\\_Lonely](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Oh_So_Lonely)
56. Photograph, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Photograph](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Photograph)
57. I Never Knew, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:I\\_Never\\_Knew](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:I_Never_Knew)
58. Making Love In The Rain, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Making\\_Love\\_In\\_The\\_Rain](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Making_Love_In_The_Rain)
59. He's In Town, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:He%27s\\_In\\_Town](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:He%27s_In_Town)
60. Ah Beh Dis Donc, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Ah\\_Beh\\_Dis\\_Donc](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Ah_Beh_Dis_Donc)
61. Believe In You, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Believe\\_In\\_You](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Believe_In_You)
62. New Way Of Loving You, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:New\\_Way\\_Of\\_Loving\\_You](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:New_Way_Of_Loving_You)
63. You Are, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:You\\_Are](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:You_Are)
64. Be My Girl, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Be\\_My\\_Girl](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Be_My_Girl)
65. Feel Like Some Lovin', альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Feel\\_Like\\_Some\\_Lovin%27](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Feel_Like_Some_Lovin%27)
66. Anyone Can Say, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Anyone\\_Can\\_Say](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Anyone_Can_Say)
67. Follow The Light, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Follow\\_The\\_Light](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Follow_The_Light)

68. Belles Belles Belles, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Belles\\_Belles\\_Belles](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Belles_Belles_Belles)
69. Smile Baby Smile, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Smile\\_Baby\\_Smile](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Smile_Baby_Smile)
70. Mega Mix, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/The\\_Rubettes:Mega\\_Mix](http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Rubettes:Mega_Mix)

### Поп-групп **ABC**

71. Show Me, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Show\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Show_Me)
72. Poison Arrow, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Poison\\_Arrow](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Poison_Arrow)
73. Many Happy Returns, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Many\\_Happy\\_Returns](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Many_Happy_Returns)
74. Tears Are Not Enough, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Tears\\_Are\\_Not\\_Enough](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Tears_Are_Not_Enough)
75. Valentine's Day, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Valentine%27s\\_Day](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Valentine%27s_Day)
76. The Look of Love (Part 1), альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The\\_Look\\_Of\\_Love\\_\(Part\\_One\)](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The_Look_Of_Love_(Part_One))
77. Date Stamp, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Date\\_Stamp](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Date_Stamp)
78. All of My Heart, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:All\\_Of\\_My\\_Heart](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:All_Of_My_Heart)
79. 4 Ever 2 Gether, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:4\\_Ever\\_2\\_Gether](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:4_Ever_2_Gether)
80. The Look of Love (Part 4) , альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The\\_Look\\_Of\\_Love\\_\(Part\\_Four\)](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The_Look_Of_Love_(Part_Four))
81. Fear of the World, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Fear\\_Of\\_The\\_World](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Fear_Of_The_World)
82. Be Near Me, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:How\\_To\\_Be\\_A...\\_Zillionaire!\\_\(1985\)](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:How_To_Be_A..._Zillionaire!_(1985))
83. Vanity Kills, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Vanity\\_Kills](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Vanity_Kills)
84. Ocean Blue, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Ocean\\_Blue](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Ocean_Blue)

85. A to Z, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:A\\_To\\_Z](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:A_To_Z)
86. (How to Be A) Millionaire, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:How\\_To\\_Be\\_A\\_Millionaire](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:How_To_Be_A_Millionaire)
87. Tower of London, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Tower\\_Of\\_London](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Tower_Of_London)
88. So Hip It Hurts, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:So\\_Hip\\_It\\_Hurts](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:So_Hip_It_Hurts)
89. Between You and Me, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Between\\_You\\_And\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Between_You_And_Me)
90. When Smokey Sings, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:When\\_Smokey\\_Sings](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:When_Smokey_Sings)
91. The Night You Murdered Love, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The\\_Night\\_You\\_Murdered\\_Love](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The_Night_You_Murdered_Love)
92. Think Again, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Think\\_Again](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Think_Again)
93. Rage and Then Regret, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Rage\\_And\\_Then\\_Regret](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Rage_And_Then_Regret)
94. Ark-Angel, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Ark\\_Angel](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Ark_Angel)
95. King Without a Crown, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:King\\_Without\\_A\\_Crown](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:King_Without_A_Crown)
96. Bad Blood, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Bad\\_Blood](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Bad_Blood)
97. Jealous Lover, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Jealous\\_Lover](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Jealous_Lover)
98. One Day, альбом ALPHABET CITY 1987:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:One\\_Day](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:One_Day)
99. Never More Than Now, альбом UP 1989:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Never\\_More\\_Than\\_Now](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Never_More_Than_Now)
100. The Real Thing, альбом UP 1989:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The\\_Real\\_Thing](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The_Real_Thing)
101. One Better World, альбом UP 1989:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:One\\_Better\\_World](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:One_Better_World)
102. Where Is the Heaven?, альбом UP 1989:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Where\\_Is\\_The\\_Heaven](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Where_Is_The_Heaven)

103. The Greatest Love of All, альбом UP 1989:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The\\_Greatest\\_Love\\_Of\\_All](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:The_Greatest_Love_Of_All)
104. North, альбом UP 1989:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:North>
105. I'm in Love With You, альбом UP 1989:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:I%27m\\_In\\_Love\\_With\\_You](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:I%27m_In_Love_With_You)
106. Paper Thin, альбом UP 1989:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Paper\\_Thin](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Paper_Thin)
107. Love Conquers All, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Love\\_Conquers\\_All](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Love_Conquers_All)
108. Unlock the Secrets of Your Heart, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Unlock\\_The\\_Secrets\\_Of\\_Your\\_Heart](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Unlock_The_Secrets_Of_Your_Heart)
109. Answered Prayer, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Answered\\_Prayer](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Answered_Prayer)
110. Spellbound, альбом ABRACADABRA 1991:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Spellbound>
111. Say It, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Say\\_It](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Say_It)
112. Welcome to the Real World, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC>Welcome\\_To\\_The\\_Real\\_World](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC>Welcome_To_The_Real_World)
113. Satori, альбом ABRACADABRA 1991:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Satori>
114. All That Matters, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:All\\_That\\_Matters](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:All_That_Matters)
115. This Must Be Magic, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:This\\_Must\\_Be\\_Magic](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:This_Must_Be_Magic)
116. What's Good About Goodbye, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:What%27s\\_Good\\_About\\_Goodbye%3F](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:What%27s_Good_About_Goodbye%3F)
117. Say it, альбом ABRACADABRA 1991:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Say\\_It](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Say_It)
118. Stranger Things, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Stranger\\_Things](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Stranger_Things)
119. Ask a Thousand Times, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Ask\\_A\\_Thousand\\_Times](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Ask_A_Thousand_Times)
120. Skyscraping, альбом SKYSCRAPING 1997:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Skyscraping>

121. Who Can I Turn To?, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Who\\_Can\\_I\\_Turn\\_To%3F](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Who_Can_I_Turn_To%3F)
122. Rolling Sevens, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Rolling\\_Sevens](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Rolling_Sevens)
123. Only The Best Will Do, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Only\\_The\\_Best\\_Will\\_Do](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Only_The_Best_Will_Do)
124. Love Is Its Own Reward, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Love\\_Is\\_Its\\_Own\\_Reward](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Love_Is_Its_Own_Reward)
125. Light Years, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Light\\_Years](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Light_Years)
126. Seven Day Weekend, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Seven\\_Day\\_Weekend](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Seven_Day_Weekend)
127. Heaven Knows, альбом SKYSCRAPING 1997:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Heaven\\_Knows](http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Heaven_Knows)
128. Faraway, альбом SKYSCRAPING 1997:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/ABC:Faraway>
129. The Very First Time, альбом TRAFFIC 2008:  
<http://www.songlyrics.com/abc/the-very-first-time-lyrics/>
130. Lose Yourself, альбом TRAFFIC 2008:  
<https://www.musixmatch.com/lyrics/ABC/Lose-Yourself>

### Поп-группа **FIVE**

131. Slam Dunk Da Funk, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Slam\\_Dunk\\_\(Da\\_Funk\)](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Slam_Dunk_(Da_Funk))
132. When the Lights Go Out, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:When\\_The\\_Lights\\_Go\\_Out](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:When_The_Lights_Go_Out)
133. Everybody Get Up, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Everybody\\_Get\\_Up](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Everybody_Get_Up)
134. Got the Feelin', альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Got\\_The\\_Feelin%27](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Got_The_Feelin%27)
135. It's the Things You Do, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:It%27s\\_The\\_Things\\_You\\_Do](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:It%27s_The_Things_You_Do)
136. Human" (The Five Remix), альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Human\\_\(The\\_Five\\_Remix\)](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Human_(The_Five_Remix))
137. Until the Time Is Through, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Until\\_The\\_Time\\_Is\\_Through](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Until_The_Time_Is_Through)

- 138.Satisfied, альбом FIVE 1998:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Satisfied>
- 139.Partyline 555-On-Line, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Partyline\\_555-On-Line](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Partyline_555-On-Line)
- 140.That's What You Told Me, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:That%27s\\_What\\_You\\_Told\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:That%27s_What_You_Told_Me)
- 141.It's All Over, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:It%27s\\_All\\_Over](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:It%27s_All_Over)
- 142.Don't You Want It, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Don%27t\\_You\\_Want\\_It](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Don%27t_You_Want_It)
- 143.Shake, альбом FIVE 1998:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Shake>
- 144.Cold Sweat, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Cold\\_Sweat](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Cold_Sweat)
- 145.Straight Up Funk, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Straight\\_Up\\_Funk](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Straight_Up_Funk)
- 146.My Song, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:My\\_Song](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:My_Song)
- 147.Switch, альбом FIVE 1998:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Switch>
- 148.Can You Jam, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Can\\_You\\_Jam](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Can_You_Jam)
- 149.You and I, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:You\\_And\\_I](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:You_And_I)
- 150.Stop Pushing Me, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Stop\\_Pushing\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Stop_Pushing_Me)
- 151.When I Remember When, альбом FIVE 1998:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:When\\_I\\_Remember\\_When](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:When_I_Remember_When)
- 152.If Ya Gettin' Down, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:If\\_Ya\\_Gettin%27\\_Down](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:If_Ya_Gettin%27_Down)
- 153.Keep on Movin', альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Keep\\_On\\_Movin%27](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Keep_On_Movin%27)
- 154.Don't Wanna Let You Go, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Don%27t\\_Wanna\\_Let\\_You\\_Go](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Don%27t_Wanna_Let_You_Go)
- 155.We Will Rock You, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:We\\_Will\\_Rock\\_You](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:We_Will_Rock_You)

156. Two Sides to Every Story, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Two\\_Sides\\_To\\_Every\\_Story](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Two_Sides_To_Every_Story)
157. You Make Me a Better Man, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:You\\_Make\\_Me\\_A\\_Better\\_Man](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:You_Make_Me_A_Better_Man)
158. Invincible, альбом INVINCIBLE 1999:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Invincible>
159. It's Alright, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:It%27s\\_Alright](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:It%27s_Alright)
160. Serious, альбом INVINCIBLE 1999:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Serious>
161. How Do Ya Feel, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:How\\_Do\\_Ya\\_Feel](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:How_Do_Ya_Feel)
162. Everyday, альбом INVINCIBLE 1999:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Everyday>
163. Mr. Z, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Mr.\\_Z](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Mr._Z)
164. Sunshine, альбом INVINCIBLE 1999:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Sunshine>
165. Battlestar, альбом INVINCIBLE 1999:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Battlestar>
166. Inspector Gadget, альбом INVINCIBLE 1999:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Inspector\\_Gadget](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Inspector_Gadget)
167. Let's Dance, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Let%27s\\_Dance](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Let%27s_Dance)
168. Lay All Your Lovin' On Me, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Lay\\_All\\_Your\\_Lovin%27\\_On\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Lay_All_Your_Lovin%27_On_Me)
169. Rock The Party, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Rock\\_The\\_Party](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Rock_The_Party)
170. Closer To Me, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Closer\\_To\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Closer_To_Me)
171. Hear Me Now, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Hear\\_Me\\_Now](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Hear_Me_Now)
172. Let's Get It On, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Let%27s\\_Get\\_It\\_On](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Let%27s_Get_It_On)
173. Feel The Love, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Feel\\_The\\_Love](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Feel_The_Love)

174. We're Going All Night (You Make Me High), альбом KINGSIZE 2001:  
<https://genius.com/5ive-were-going-all-night-you-make-me-high-lyrics>
175. Take Your Chances On Me, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Take\\_Your\\_Chances\\_On\\_Me](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Take_Your_Chances_On_Me)
176. Something in The Air, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Something\\_In\\_The\\_Air](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Something_In_The_Air)
177. Breakdown, альбом KINGSIZE 2001:  
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:Breakdown>
178. On Top Of The World, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:On\\_Top\\_Of\\_The\\_World](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:On_Top_Of_The_World)
179. C'Mon C'Mon, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:C%27mon\\_C%27mon](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:C%27mon_C%27mon)
180. World of Mine, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:World\\_Of\\_Mine](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:World_Of_Mine)
181. All Around, альбом KINGSIZE 2001:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:All\\_Around](http://lyrics.wikia.com/wiki/Five:All_Around)

#### Поп-группа **LUCKY SOUL**

182. Add Your Light to Mine, Baby, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:Add\\_Your\\_Light\\_To\\_Mine,\\_Baby](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:Add_Your_Light_To_Mine,_Baby)
183. One Kiss Don't Make a Summer, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
<https://mojim.com/usy101434x3x2.htm>
184. Struck Dumb, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:Struck\\_Dumb](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:Struck_Dumb)
185. Lips Are Unhappy, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:Lips\\_Are\\_Unhappy](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:Lips_Are_Unhappy)
186. My Darling, Anything, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:My\\_Darling,\\_Anything](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:My_Darling,_Anything)
187. Get Outta Town!, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:Get\\_Outta\\_Town!](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:Get_Outta_Town!)
188. The Great Unwanted, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:The\\_Great\\_Unwanted](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:The_Great_Unwanted)
189. Baby I'm Broke, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:Baby\\_I%27m\\_Broke](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:Baby_I%27m_Broke)
190. My Brittle Heart, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:My\\_Brittle\\_Heart](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:My_Brittle_Heart)

191. Ain't Never Been Cool, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:Ain%27t\\_Never\\_Been\\_Cool](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:Ain%27t_Never_Been_Cool)
192. The Towering Inferno, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:The\\_Towering\\_Inferno](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:The_Towering_Inferno)
193. It's Yours, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:It%27s\\_Yours](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:It%27s_Yours)
194. The Last Song, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:The\\_Last\\_Song](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:The_Last_Song)
195. Woah Billy!, альбом A COMING OF AGE 2010:  
<http://www.songlyrics.com/lucky-soul/woah-billy!-lyrics/>
196. Up in Flames, альбом A COMING OF AGE 2010:  
<http://www.songlyrics.com/lucky-soul/up-in-flames-lyrics/>
197. Love<sup>3</sup>, альбом A COMING OF AGE 2010:  
<https://www.musixmatch.com/lyrics/Lucky-Soul/Love<sup>3</sup>>
198. A Coming of Age, альбом A COMING OF AGE 2010:  
<https://www.musixmatch.com/lyrics/Lucky-Soul/A-Coming-of-Age>
199. Warm Water, альбом A COMING OF AGE 2010:  
<http://www.songlyrics.com/lucky-soul/warm-water-lyrics/>
200. Ain't Nothin' Like a Shame (To Bring It All Back Home), альбом A COMING OF AGE 2010:  
<https://mojim.com/usy101434x4x7.htm>
201. Southern Melancholy, альбом A COMING OF AGE 2010:  
[http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky\\_Soul:Southern\\_Melancholy](http://lyrics.wikia.com/wiki/Lucky_Soul:Southern_Melancholy)
202. Our Heart, альбом A COMING OF AGE 2010:  
<http://www.songlyrics.com/lucky-soul/our-heart-lyrics/>
203. Hard Lines, альбом HARD LINE 2017:  
<https://www.google.com/search?q=lucky+soul+hard+lines+lyrics&oq=lucky+soul+hard+lines+lyrics&aqs=chrome..69i57.17082j1j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

### Поп-группа **HURTS**

204. Silver Lining, альбом HAPPINESS 2010:  
[http://en.lyrsense.com/hurts/silver\\_lining](http://en.lyrsense.com/hurts/silver_lining)
205. Wonderful Life, альбом HAPPINESS 2010:  
[http://en.lyrsense.com/hurts/wonderful\\_life\\_hurts](http://en.lyrsense.com/hurts/wonderful_life_hurts)

206. Blood, Tears and Gold, альбом HAPPINESS 2010:  
[http://en.lyrsense.com/hurts/blood\\_tears\\_and\\_gold](http://en.lyrsense.com/hurts/blood_tears_and_gold)
207. Sunday, альбом HAPPINESS 2010:  
<http://en.lyrsense.com/hurts/sunday>
208. Stay, альбом HAPPINESS 2010:  
[http://en.lyrsense.com/hurts/stay\\_hurts](http://en.lyrsense.com/hurts/stay_hurts)
209. Illuminated, альбом HAPPINESS 2010:  
<http://en.lyrsense.com/hurts/illuminated>
210. Evelyn, альбом HAPPINESS 2010:  
<http://en.lyrsense.com/hurts/evelyn>
211. Better than Love, альбом HAPPINESS 2010:  
[http://en.lyrsense.com/hurts/better\\_than\\_love](http://en.lyrsense.com/hurts/better_than_love)
212. Devotion, альбом HAPPINESS 2010:  
<http://en.lyrsense.com/hurts/devotion>
213. Unspoken, альбом HAPPINESS 2010:  
<http://en.lyrsense.com/hurts/unspoken>
214. The Water, альбом HAPPINESS 2010:  
[http://en.lyrsense.com/hurts/the\\_water](http://en.lyrsense.com/hurts/the_water)
215. Verona, альбом HAPPINESS 2010:  
<http://en.lyrsense.com/hurts/verona>
216. Exile, альбом EXILE 2013:  
<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/exile.html>
217. Miracle, альбом EXILE 2013:  
<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/miracle.html>
218. Sandman, альбом EXILE 2013:  
<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/sandman.htm>
219. Blind, альбом EXILE 2013:  
<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/blind.html>
220. Only You, альбом EXILE 2013:  
[http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/only\\_you.html#ixzz2wurpGxt3](http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/only_you.html#ixzz2wurpGxt3)
221. The Road, альбом EXILE 2013:  
[http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/the\\_road.html#ixzz2wusqMNB6](http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/the_road.html#ixzz2wusqMNB6)
222. Cupid, альбом EXILE 2013:  
<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/cupid.html#ixzz2wuuD1ah9>
223. Mercy, альбом EXILE 2013:  
<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/mercy.html#ixzz2wuv7qwwW>

224.The Crow, альбом EXILE 2013:

[http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/the\\_crow.html#ixzz2wuwFxtYO](http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/the_crow.html#ixzz2wuwFxtYO)

225.Somebody to Die For, альбом EXILE 2013:

[https://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/somebody\\_to\\_die\\_for.html](https://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/somebody_to_die_for.html)

226.The Rope, альбом EXILE 2013:

[http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/the\\_rope.html#ixzz2wuyKRW1E](http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/the_rope.html#ixzz2wuyKRW1E)

227.Help, альбом EXILE 2013:

<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/help.html#ixzz2wuzMnWJb>

228.Heaven, альбом EXILE 2013:

<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/heaven.html>

229.Guilt, альбом EXILE 2013:

<http://www.amalgama-lab.com/songs/h/hurts/guilt.html>

230.Surrender, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/surrender\\_h](http://en.lyrsense.com/hurts/surrender_h)

231.Some Kind of Heaven, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/some\\_kind\\_of\\_heaven](http://en.lyrsense.com/hurts/some_kind_of_heaven)

232.Why, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/why\\_hs](http://en.lyrsense.com/hurts/why_hs)

233.Nothing Will Be Bigger than Us, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/nothing\\_will\\_be\\_bigger\\_than\\_us](http://en.lyrsense.com/hurts/nothing_will_be_bigger_than_us)

234.Rolling Stone, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/rolling\\_stone](http://en.lyrsense.com/hurts/rolling_stone)

235.Lights, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/lights\\_h](http://en.lyrsense.com/hurts/lights_h)

236.Slow, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/slow\\_h](http://en.lyrsense.com/hurts/slow_h)

237.Kaleidoscope, альбом SURRENDER 2015:

<http://en.lyrsense.com/hurts/kaleidoscope>

238.Wings, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/wings\\_h](http://en.lyrsense.com/hurts/wings_h)

239.Wish, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/wish\\_h](http://en.lyrsense.com/hurts/wish_h)

240.Perfect Timing, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/perfect\\_timing](http://en.lyrsense.com/hurts/perfect_timing)

241.Weight of the World, альбом SURRENDER 2015:

[http://en.lyrsense.com/hurts/weight\\_of\\_the\\_world\\_h](http://en.lyrsense.com/hurts/weight_of_the_world_h)

242.Policewoman, альбом SURRENDER 2015:

<http://en.lyrsense.com/hurts/policewoman>

### Поп-группа **LONDON GRAMMAR**

243.Hey Now, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Hey\\_Now](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Hey_Now)

244.Stay Awake, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Stay\\_Awake](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Stay_Awake)

245.Shyer, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Shyer](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Shyer)

246.Wasting My Young Years, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Wasting\\_My\\_Young\\_Years](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Wasting_My_Young_Years)

247.Sights, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Sights](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Sights)

248.Strong, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Strong](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Strong)

249.Nightcall, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Nightcall](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Nightcall)

250.Metal & Dust, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Metal\\_%26\\_Dust](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Metal_%26_Dust)

251.Interlude (Live) , альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:Interlude](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:Interlude)

252.If You Wait, альбом IF YOU WAIT 2013:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/London\\_Grammar:If\\_You\\_Wait](http://lyrics.wikia.com/wiki/London_Grammar:If_You_Wait)

253.Big Picture, альбом TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017:

[https://en.lyrsense.com/london\\_grammar/big\\_picture](https://en.lyrsense.com/london_grammar/big_picture)

254.Rooting for You, альбом TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017:

[https://en.lyrsense.com/london\\_grammar/rooting\\_for\\_you](https://en.lyrsense.com/london_grammar/rooting_for_you)

255.Truth is a Beautiful Thing, альбом TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017:

[https://en.lyrsense.com/london\\_grammar/truth\\_is\\_a\\_beautiful\\_thing](https://en.lyrsense.com/london_grammar/truth_is_a_beautiful_thing)

### Поп-группа **YEARS AND YEARS**

256.Foundation, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Foundation](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Foundation)

257.Real, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Real](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Real)

258.Shine, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Shine](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Shine)

259.Take Shelter, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Take\\_Shelter](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Take_Shelter)

260.Worship, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Worship](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Worship)

261.Eyes Shut, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Eyes\\_Shut](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Eyes_Shut)

262.Ties, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Ties](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Ties)

263.King, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:King](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:King)

264.Desire, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Desire](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Desire)

265.Gold, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Gold](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Gold)

266.Without, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Without](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Without)

267.Border, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Border](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Border)

268. Memo, альбом COMMUNION 2015:

[http://lyrics.wikia.com/wiki/Years\\_%26\\_Years:Memo](http://lyrics.wikia.com/wiki/Years_%26_Years:Memo)

269. Rendezvous, альбом PALO SANTO 2018:

[https://en.lyrsense.com/years\\_\\_years/rendezvous\\_yy](https://en.lyrsense.com/years__years/rendezvous_yy)

270. All for You, альбом PALO SANTO 2018:

[https://en.lyrsense.com/years\\_\\_years/all\\_for\\_you\\_y](https://en.lyrsense.com/years__years/all_for_you_y)

### **Кліпи сучасних британських поп-гуртів:**

#### **Поп-гурт THE RUBETTES**

271.Juke Box Jive, альбом WE CAN DO IT 1975:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y6TNPOgpMCA>

272.Alimonia, альбом SOME TIME IN OLDCHURCH 1978:

<https://www.youtube.com/watch?v=HN277g26rmg>

273.Follow The Light, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:

<https://www.youtube.com/watch?v=bbg23CaDzFw>

274. Mega Mix, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:  
<https://www.youtube.com/watch?v=nhsfr61sPwI>

### Поп-групп **ABC**

275. Poison Arrow, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
<https://www.youtube.com/watch?v=a70yJwgQtzo>
276. The Look of Love (Part 1), альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cNEdxZURTaI>
277. All of My Heart, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Lfph3043yZU>
278. Vanity Kills, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
<https://www.youtube.com/watch?v=QJOYTZ6kr8M>
279. Between You and Me, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:  
<https://www.youtube.com/watch?v=BIj20C0YSbs>
280. When Smokey Sings, альбом ALPHABET CITY 1987:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eXK71NEFkyI>
281. King Without a Crown, альбом ALPHABET CITY 1987:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2iXIfjGzMCA>
282. One Better World, альбом UP 1989:  
<https://www.youtube.com/watch?v=URfYh1N1Ugo>
283. Love Conquers All, альбом ABRACADABRA 1991:  
[https://www.youtube.com/watch?v=oIzL3\\_LkKio](https://www.youtube.com/watch?v=oIzL3_LkKio)
284. Caroline, альбом TRAFFIC 2008:  
<https://www.youtube.com/watch?v=I2iuDXx-YQ0>

### Поп-групп **FIVE**

285. Slam Dunk Da Funk, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ynaikRxRKHw>
286. When the Lights Go Out, альбом FIVE 1998:  
[https://www.youtube.com/watch?v=mpdcKmaHk\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=mpdcKmaHk_s)
287. Everybody Get Up, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qZUn-KtTNmA>
288. Got the Feelin', альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=opQQ2mbXuwl>
289. It's the Things You Do, альбом FIVE 1998:  
[https://www.youtube.com/watch?v=i9MTF\\_oGzFQ](https://www.youtube.com/watch?v=i9MTF_oGzFQ)

290. Until the Time Is Through, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qIVWxgEWGVQ>
291. Satisfied, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=pUCanSZ5k2M>
292. Partyline 555-On-Line, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=6tqS3ZRW47A>
293. That's What You Told Me, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=MFuByZTL-rc>
294. Cold Sweat, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=bmCA-iHro80>
295. If Ya Gettin' Down, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1GjTvV3bAt8>
296. Don't Wanna Let You Go, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1pyJ5cU6WoM>
297. Inspector Gadget, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=w6itUxJHurM>
298. Let's Dance, альбом KINGSIZE 2001:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Qcr52GgWjk0>
299. Lay All Your Lovin' on Me, альбом KINGSIZE 2001:  
<https://www.youtube.com/watch?v=PQa-K6P-q2A>
300. Take Your Chances on Me, альбом KINGSIZE 2001:  
<https://www.youtube.com/watch?v=X9cyG-rirQ4>
301. Feel the Love, альбом KINGSIZE 2001:  
<https://www.youtube.com/watch?v=MxgQzuz4V0w>

#### Поп-групп **LUCKY SOUL**

302. Add Your Light to Mine, Baby, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
<https://www.youtube.com/watch?v=jyLLIsW1Yo0>
303. My Brittle Heart, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Pf1rHo8vGWw>
304. Woah Billy!, альбом A COMING OF AGE 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=OFyrjvW7Bno>
305. Up in Flames, альбом A COMING OF AGE 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sMaoyfVg1tA>
306. A Coming of Age, альбом A COMING OF AGE 2010:  
[https://www.youtube.com/watch?v=v3\\_vifNvWy4](https://www.youtube.com/watch?v=v3_vifNvWy4)

# Поп-групп **HURTS**

307. Wonderful Life, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1TB1x67Do5U>
308. Blood, Tears and Gold, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XJw25ZCPrKk>
309. Illuminated, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=oKoGLPuGT9M>
310. Better than Love, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=zQ1v1pMdIoQ>
311. Devotion, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=UVTNiyHVLts>
312. The Water, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=aQVgNhRr2vE>
313. Stay, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=FMnh1e2w4yg>
314. Sunday, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Zwbho1Mrha4>
315. Sandman, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=B38OIl6ZEgc>
316. Mercy, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=t68uQA3itbE>
317. Cupid, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=-wOhkhVykgg>
318. Somebody to Die For, альбом EXILE 2013:  
[https://www.youtube.com/watch?v=Pt1kc\\_FniKM](https://www.youtube.com/watch?v=Pt1kc_FniKM)
319. Wings, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=v5y3VomnDPA>
320. Some Kind of Heaven, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=SzE3kNUWA9s>
321. Rolling Stone, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=EEb4hvMEa1I>
322. Lights, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=N03wDhoXU-g>
323. Wish, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=YkxndCBYhzs>

324. Weight of the World, альбом SURRENDER 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=RbJbJzKibB8>

325. Suffer, альбом FAITH 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=hGCPj32plSU>

326. Voices, альбом FAITH 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=ekRcuZVlvpU>

327. Slave to Your Love, альбом FAITH 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=EcrghSqc9vo>

328. All I Have to Give, альбом FAITH 2020:

[https://www.youtube.com/watch?v=Pt1kc\\_FniKM](https://www.youtube.com/watch?v=Pt1kc_FniKM)

329. White Horses, альбом FAITH 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=wZtJtB8yRww>

330. Redemption, альбом FAITH 2020:

[https://www.youtube.com/watch?v=LpQ4l\\_-ZheY](https://www.youtube.com/watch?v=LpQ4l_-ZheY)

#### Поп-группа **LONDON GRAMMAR**

331. Interlude (Live), альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=7eNA90LlxmY>

332. Wasting My Young Years, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=pkeDBwsIaZw>

333. Sights, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=UBxxEyVIdO4>

334. Strong, альбом IF YOU WAIT 2013:

[https://www.youtube.com/watch?v=6drfp\\_3823I](https://www.youtube.com/watch?v=6drfp_3823I)

335. Nightcall, альбом IF YOU WAIT 2013:

[https://www.youtube.com/watch?v=OZYw0MQp\\_fI](https://www.youtube.com/watch?v=OZYw0MQp_fI)

336. Metal & Dust, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=pRG3tqD8r4A>

337. Hey Now, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=nMEHJPuggHQ>

338. Truth is a Beautiful Thing, альбом TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017:

<https://www.youtube.com/watch?v=uwVmqGfyuAE>

#### Поп-группа **YEARS AND YEARS**

339. Foundation, альбом COMMUNION 2015:

- <https://www.youtube.com/watch?v=tJSDWkO7Lb4>
340. Real, альбом COMMUNION 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=VjT4BzLTaJU>
341. Shine, альбом COMMUNION 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=hXTAn4ELEwM>
342. Take Shelter, альбом COMMUNION 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Z0atZQSUE80>
343. Eyes Shut, альбом COMMUNION 2015:  
[https://www.youtube.com/watch?v=wf\\_ySBlZjKw](https://www.youtube.com/watch?v=wf_ySBlZjKw)
344. King, альбом COMMUNION 2015:  
[https://www.youtube.com/watch?v=g\\_uoH6hJilc](https://www.youtube.com/watch?v=g_uoH6hJilc)
345. Desire, альбом COMMUNION 2015:  
[https://www.youtube.com/watch?v=GNb4FBawH\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=GNb4FBawH_U)
346. Gold, альбом COMMUNION 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=J4g4DWhvSoU>
347. Memo, альбом COMMUNION 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qGRO-HQXSu8>
348. Worship, альбом COMMUNION 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=A3TflASAFJI>

### **Концертні виступи сучасних британських поп-гуртів:**

#### **Поп-гурт THE RUBETTES**

349. Sugar Baby Love, альбом WEAR IT'S 'AT 1974:  
<https://www.youtube.com/watch?v=R7j7XSOOZD8>
350. I Can Do It, альбом We Can Do It 1975:  
<https://www.youtube.com/watch?v=vjnHoWpyLJE>
351. Way Back in the Fifties, альбом WEAR IT'S 'AT 1974:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3hfQOV9PEXk>
352. Tonight, альбом WEAR IT'S 'AT 1974:  
<https://www.youtube.com/watch?v=17bi3Y-aPoQ>
353. Saturday Night, альбом WEAR IT'S 'AT 1974:  
<https://www.youtube.com/watch?v=O9amV8DV-uE>
354. The Sha-Na-Na-Na Song, альбом WE CAN DO IT 1975:  
[https://www.youtube.com/watch?v=Ln1h8314\\_WA&list=PLl89daftt9AtAlxbL5jhzpyHVFDkYQ&index=59](https://www.youtube.com/watch?v=Ln1h8314_WA&list=PLl89daftt9AtAlxbL5jhzpyHVFDkYQ&index=59)

355. Little Darling, альбом RUBETTES 1975:  
<https://www.youtube.com/watch?v=5sUXmKOA3P8&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ&index=10>
356. Foe-Dee-Oh-Dee, альбом RUBETTES 1975:  
[https://www.youtube.com/watch?v=BzsmX\\_AT97w&index=6&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ](https://www.youtube.com/watch?v=BzsmX_AT97w&index=6&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ)
357. You're the Reason Why, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
<https://www.youtube.com/watch?v=JcAJsBOQ1uY&index=9&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ>
358. Julia, альбом SIGN OF THE TIMES 1976:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4z5WffIWYQ0&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ&index=16>
359. Baby I Know, альбом BABY I KNOW 1977:  
[https://www.youtube.com/watch?v=Qu\\_PDCQJQIM&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=Qu_PDCQJQIM&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ&index=5)
360. Ooh La La, альбом BABY I KNOW 1977:  
<https://www.youtube.com/watch?v=AdarhJhGiYg>
361. Allez Oop, альбом BABY I KNOW 1977:  
<https://www.youtube.com/watch?v=8KXOJAUBH80>
362. Under One Roof, альбом BABY I KNOW 1977:  
<https://www.youtube.com/watch?v=45GWIjv99Mk>
363. Great Be The Nation, альбом SOME TIME IN OLDCHURCH 1978:  
<https://www.youtube.com/watch?v=n5AMo41exyU>
364. Come On Over, альбом SOME TIME IN OLDCHURCH 1978:  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_D8fUTCtoTk](https://www.youtube.com/watch?v=_D8fUTCtoTk)
365. Sometime in Oldchurch, альбом SOME TIME IN OLDCHURCH 1978:  
<https://www.youtube.com/watch?v=s-vZb8j0Z94&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ&index=2>
366. Stay with Me, альбом SHANGRI 'LA 1979:  
<https://www.youtube.com/watch?v=gM9V-0pT3X0>
367. Kid Runaway, альбом SHANGRI 'LA 1979:  
<https://www.youtube.com/watch?v=hbvQladQ1mc&index=33&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhkzhpyHVFDkYQ>
368. So Underhanded, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:  
<https://www.youtube.com/watch?v=zgATZ4poKh0>
369. Sweet Soul Medley, альбом RIDING ON A RAINBOW 1992:

<https://www.youtube.com/watch?v=PAt3BYmjGhM>

370. Belles Belles Belles, альбом MAKING LOVE IN THE RAIN 1995:

[https://www.youtube.com/watch?v=LM\\_Xi1o6EJI&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhzpyHVFDkYQ&index=38](https://www.youtube.com/watch?v=LM_Xi1o6EJI&list=PLl89daftt9AtAlxhbL5jhzpyHVFDkYQ&index=38)

### Поп-группа **ABC**

371. Show Me, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:

<https://www.youtube.com/watch?v=3xx0Fpq-JB4>

372. Tears Are Not Enough, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:

<https://www.youtube.com/watch?v=y4PO4b4UXkY>

373. Date Stamp, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:

<https://www.youtube.com/watch?v=6NKx2d8KNKw>

374. All of My Heart, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:

<https://www.youtube.com/watch?v=5KjEEXjOhkw>

375. 4 Ever 2 Gether, альбом THE LEXICON OF LOVE 1982:

<https://www.youtube.com/watch?v=hNaEDsFukUs>

376. Be near Me, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:

<https://www.youtube.com/watch?v=IHsDz7qnBaY>

377. Ocean Blue, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:

<https://www.youtube.com/watch?v=CKtjwARwTDo>

378. (How to Be A) Millionaire, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:

[https://www.youtube.com/watch?v=xRoXyE\\_JirA](https://www.youtube.com/watch?v=xRoXyE_JirA)

379. Tower of London, альбом HOW TO BE A..ZILLIONAIRE 1985:

<https://www.youtube.com/watch?v=iTX1QXHCUnU>

380. The Night You Murdered Love, альбом ALPHABET CITY 1987:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_5GRA2n85yc](https://www.youtube.com/watch?v=_5GRA2n85yc)

381. Rage and Then Regret, альбом ALPHABET CITY 1987:

<https://www.youtube.com/watch?v=lwTvgZMl4-0>

382. Skyscraping, альбом SKYSCRAPING 1997:

<https://www.youtube.com/watch?v=aeEEk2kuj10>

383. The Very First Time, альбом TRAFFIC 2008:

<https://www.youtube.com/watch?v=tnHVCXSCDz0>

384. Love is Strong, альбом TRAFFIC 2008:

<https://www.youtube.com/watch?v=HjJjLCLfAvY>

### Поп-группа **5IVE**

385. Slam Dunk Da Funk, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=hqUiSgez3mE>
386. When the Lights Go Out, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Yh7RgTfY6NU>
387. Everybody Get Up, альбом FIVE 1998:  
[https://www.youtube.com/watch?v=pMDIHFD7\\_To](https://www.youtube.com/watch?v=pMDIHFD7_To)
388. Got the Feelin', альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=LfpsgPXI9qU>
389. It's the Things You Do, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cM31kwbLpuQ>
390. Until the Time is Through, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=mHBunSoAJ80>
391. Shake, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=aTq40KE406c>
392. When I Remember When, альбом FIVE 1998:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3wGBCBYnBGg>
393. If Ya Gettin' Down, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tUGtBz-l8No>
394. Keep on Movin', альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Wnfmqr5s2c8>
395. Don't Wanna Let You Go, альбом INVINCIBLE 1999:  
[https://www.youtube.com/watch?v=LMFPm-\\_OCNY](https://www.youtube.com/watch?v=LMFPm-_OCNY)
396. Two Sides to Every Story, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=zAHhuD0nYSg>
397. Invincible, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=gmkkQuDB2HE>
398. It's Alright, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=oPH7ZwkzE-w>
399. Serious, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=rXTiTlUQohE>
400. Battlestar, альбом INVINCIBLE 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=YXhzH6d6cqo>
401. Let's Dance, альбом KINGSIZE 2001:  
<https://www.youtube.com/watch?v=9Nok-weBqU0>
402. Lay All Your Lovin' On Me, альбом KINGSIZE 2001:  
<https://www.youtube.com/watch?v=p95lxDwtmEc>

403. Closer to Me, альбом KINGSIZE 2001:

<https://www.youtube.com/watch?v=IQP0bX2IP3k>

#### Поп-групп **LUCKY SOUL**

404. Struck Dumb, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:

<https://www.youtube.com/watch?v=Jw2lTPAzdnk>

405. Lips Are Unhappy, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:

[https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_yE2O-haZs](https://www.youtube.com/watch?v=Q_yE2O-haZs)

406. Get Outta Town! , альбом THE GREAT UNWANTED 2007:

<https://www.youtube.com/watch?v=YfrgCM26mqQ>

407. Ain't Never Been Cool, альбом THE GREAT UNWANTED 2007:

<https://www.youtube.com/watch?v=-Dlt4N9c80s>

408. Woah Billy! , альбом A COMING OF AGE 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=jic7YKRNQmo>

409. Up in Flames, альбом A COMING OF AGE 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=dyegRCEi1Rg>

410. Love<sup>3</sup>, альбом A COMING OF AGE 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZSlctdpZ71M>

411. Ain't Nothin' Like a Shame (To Bring It All Back Home), альбом  
A COMING OF AGE 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=RdkjUXktE-M>

#### Поп-групп **HURTS**

412. Silver Lining, альбом HAPPINESS 2010:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ZUQQxteLH0](https://www.youtube.com/watch?v=_ZUQQxteLH0)

413. Wonderful Life, альбом HAPPINESS 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=rqHI7qLNnkc>

414. Blood, Tears and Gold, альбом HAPPINESS 2010:

[https://www.youtube.com/watch?v=njafwh\\_nU5A](https://www.youtube.com/watch?v=njafwh_nU5A)

415. Sunday, альбом HAPPINESS 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=xIEBNCO-B6U>

416. Stay, альбом HAPPINESS 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=HJEhv4sK6fs>

417. Illuminated, альбом HAPPINESS 2010:

<https://www.youtube.com/watch?v=DcYVrOsPnLg>

418. Evelyn, альбом HAPPINESS 2010:

- [https://www.youtube.com/watch?v=L8MRqQHD\\_kM](https://www.youtube.com/watch?v=L8MRqQHD_kM)
419. Better than Love, альбом HAPPINESS 2010:  
[https://www.youtube.com/watch?v=3vB\\_7mMwJnw](https://www.youtube.com/watch?v=3vB_7mMwJnw)
420. Devotion, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=i86KJAt4tZw>
421. Unspoken, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=66e4hNCoWJ4>
422. Verona, альбом HAPPINESS 2010:  
<https://www.youtube.com/watch?v=0sK99Gn31Zc>
423. Exile, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=YZP-dJTPMx0>
424. Miracle, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=gEJF3RN-OWM>
425. Sandman, альбом EXILE 2013:  
[https://www.youtube.com/watch?v=tAVFkXfM\\_rY](https://www.youtube.com/watch?v=tAVFkXfM_rY)
426. Blind, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=jDj692LBJuY>
427. Cupid, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1YgHB5Vc9Wk>
428. The Crow, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2V4VWPbs8II>
429. Somebody to Die For, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=GGury-puhcc>
430. Guilt, альбом EXILE 2013:  
<https://www.youtube.com/watch?v=oDqwu5YlwiU>
431. Some Kind of Heaven, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=w89bIcQ7b3Q>
432. Nothing Will Be Bigger than Us, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=znYR1XbfNUY>
433. Rolling Stone, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=vO7UBJUUIQ4>
434. Lights, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=6YOFWujjPk>
435. Wings, альбом SURRENDER 2015:  
<https://www.youtube.com/watch?v=i-6CpiBD9yc>
436. Beautiful Ones, альбом DESIRE 2017:

<https://www.youtube.com/watch?v=tlRz6EtZHjE>

437. Walk Away, альбом DESIRE 2017:

<https://www.youtube.com/watch?v=DDLIMY-LE9U>

438. Hold On to Me, альбом DESIRE 2017:

[https://www.youtube.com/watch?v=txSjq9oqd\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=txSjq9oqd_0)

#### Поп-групп **LONDON GRAMMAR**

439. Hey Now, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=on1QEcz1sTI>

440. Stay Awake, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=dzh1GiRcyLA>

441. Shyer, альбом IF YOU WAIT 2013:

[https://www.youtube.com/watch?v=99fZ7j4kV\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=99fZ7j4kV_E)

442. Wasting My Young Years, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=BMO6FGX72q4>

443. Sights, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=FJh5yAKDQYA>

444. Strong, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=0VdDYevWGRg>

445. Metal & Dust, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=uOEZS2CotHQ>

446. Nightcall, альбом IF YOU WAIT 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=SzCcLif0aRc&t=16s>

447. Bittersweet Symphony, альбом TRUTH IS A BEAUTIFUL THING 2017:

<https://www.youtube.com/watch?v=TqZ2c8GvDqo>

#### Поп-групп **YEARS AND YEARS**

448. Shine, альбом COMMUNION 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=G3DKoYk-LyI>

449. Ties, альбом COMMUNION 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=XD4obR684Do>

450. Desire, альбом COMMUNION 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=y1Mycy1rEyM>

451. Border, альбом COMMUNION 2015:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_EX\\_prnk1YI](https://www.youtube.com/watch?v=_EX_prnk1YI)

452. Memo, альбом COMMUNION 2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=eC2N3Z2WgCw>

## ДОДАТОК А

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:  
публікації у фахових виданнях України:*

1. Беляєва О. Ю. Експлікація категорії інформативності в об'єктах пісенно-драматичного дискурсу. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2017. Вип. 85. С. 116–121.

URL: <https://periodicals.karazin.ua/foreignphilology/issue/view/652/772>

2. Беляєва О. Ю., Самохіна В. О. Інтерпретативне вираження категорії інформативності у британському пісенно-драматичному дискурсі. *Філологічні трактати*. 2017. Вип. 9, № 3. С. 7–13.

URL: <https://tractatus.sumdu.edu.ua/index.php/journal/article/view/185/159>

*(Особистий внесок здобувачки: досліджено способи вираження категорії інформативності в тексті драматичних пісень сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу).*

3. Самохіна В. О., Беляєва О. Ю. Інформема як засіб вираження підтекстової інформації в категорії простору пісенно-драматичного дискурсу. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2018. №1. С. 24–28. URL:

[https://web.znu.edu.ua/cms/index.php?action=category/browse&site\\_id=5&lang=ukr&category\\_id=1331&path=ves-arkhiv/2018/1330/filologichni-nauki-----1--2018-r-&category\\_code=filologichni-nauki-----1--2018-r-](https://web.znu.edu.ua/cms/index.php?action=category/browse&site_id=5&lang=ukr&category_id=1331&path=ves-arkhiv/2018/1330/filologichni-nauki-----1--2018-r-&category_code=filologichni-nauki-----1--2018-r-)

*(Особистий внесок здобувачки: вивчення мовних засобів вираження сценічного простору британського пісенно-драматичного дискурсу на основі*

категорії інформативності).

***Публікація у виданні іншої держави, яка входить до Організації  
економічного співробітництва та розвитку й Європейського Союзу  
(Республіка Польща):***

4. Самохіна В. О., **Беляєва О. Ю.** Інтерпретація імпліцитної інформації категорії часу в пісенно-драматичному дискурсі // Development of Philological Sciences in Countries of the European Union taking into account the challenges of XXI century : collective monograph. Lublin, 2018. P. 321–338. (*Особистий внесок здобувачки: опис пісенно-драматичних інформем інформативного компоненту сценічного часу в сучасному британському пісенно-драматичному дискурсі з точки зору інтерпретативної діяльності інформативного модусу*).

***Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:***

5. Беляєва О. Ю. Англомовний комічний пісенний дискурс // Сучасна англістика і романістика: перший рубіж нового тисячоліття : матеріали V Міжнародного наукового форуму, 18 вересня 2013 р., Харків, 2013. С. 187–189.

6. Беляєва О. Ю. Сучасний пісенний дискурс Великої Британії // Германістика у ХХІ столітті: когнітивна, соціо- та прагмалінгвістика : матеріали III Всеукраїнської наукової конференції германістів з міжнародною участю, 5 квітня 2014 р., Харків, 2014. С. 118–120.

7. Беляєва О. Ю. Драматическая песня как жанр песенно-драматического дискурса // Сучасна англістика: до 85-річчя кафедри англійської філології : матеріали VI Міжнародного наукового форуму, 23 вересня 2015 р., Харків, 2015. С. 14–16.

8. Беляєва О. Ю. Драматизм — основная черта песенно-драматического дискурса // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016-й — рік англійської мови : XV Наукова конференція з міжнародною участю, 5 лютого 2016 р. : тези доп. Харків, 2016. С. 14–15.

9. Беляева О. Ю. Виды информации в песенно-драматическом тексте *Road* современной британской поп-группы *Hurts* // Гуманитарная образовательная среда технического вуза : материалы Международной научно-методической конференции, 11–13 мая 2016 г., Санкт-Петербург, 2016. С. 285–287.

10. Беляева О. Ю. Информативность современного британского песенно-драматического дискурса // Сучасна іноземна філологія: дослідницький потенціал : матеріали VII Міжнародного наукового форуму, 23 листопада 2016 р., Харків, 2016. С. 22–24.

11. Беляєва О. Ю. Функції вербальних і невербальних засобів спілкування в пісенно-драматичному дискурсі // Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноземних мов на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ : матеріали IX Міжнародної науково-методичної конференції, 28 квітня 2017 р., Харків, 2017. С. 24–25.

12. Беляєва О. Ю. Типи ситуацій комунікації в пісенно-драматичному дискурсі // Актуальные научные исследования в современном мире : сборник научных трудов XXXII Международной научной конференции, 26–27 декабря 2017 г., Переяслав-Хмельницкий. Вып. 12(32). Ч. 2. Переяслав-Хмельницкий, 2017. С. 121–124.

13. Беляєва О. Ю. Точки відліку художнього часу в пісенно-драматичному дискурсі // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали XVII наукової конференції з міжнародною участю, 2 лютого 2018 р., Харків, 2018. С. 20–21.

14. Беляєва О. Ю. Єдність категорій простору та часу в пісенно-драматичному дискурсі // Лінгвосоціокультурні аспекти комунікації : збірник наукових праць Всеукраїнської науково-практичної конференції національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна», 15 березня 2018 р., Острог. Вип. 11. Острог, 2018. С. 13–17.

15. Беляєва О. Ю. Імпліцитне вираження емоційної оцінки у британському

пісенно-драматичному дискурсі // Сучасна германістика: наукові дискусії : матеріали VIII Міжнародного наукового форуму, 23 жовтня 2018 р., Харків, 2018. С. 20–23.

16. Беляєва О. Ю. Інформативний модус як спосіб інтерпретації пісенно-драматичної інформеми // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали XVIII наукової конференції з міжнародною участю, 1 лютого 2019 р., Харків, 2019. С. 21–23.

17. Беляєва О. Ю. Ірраціональна оцінна діяльність комунікантів пісенно-драматичного дискурсу // Іноземна мова у полікультурному просторі: досвід та перспективи : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції, 10 квітня 2019 р., Кам'янець-Подільський, 2019. С. 12–16.

18. Беляєва О. Ю. Креолізованість пісенно-драматичного дискурсу // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (Міжкультурний діалог) : матеріали V Міжнародної наукової конференції, 12–13 квітня 2019 р., Харків, 2019. С. 17–18.

19. Беляєва О. Ю. Актуалізація подій, процесів і станів в пісенно-драматичному дискурсі // Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноземних мов на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ : матеріали XI Міжнародної науково-методичної конференції, 18 квітня 2019 р., Харків, 2019. С. 23–25.

20. Samokhina V. O., **Bieliayeva O. Yu.** Communicative Properties of Song and Dramatic Informeme // Topical Issues of the Development of Modern Science : IV International Scientific and Practical Conference, 11–13 December 2019, Bulgaria, Sofia, 2019. P. 650–659. (*Особистий внесок здобувачки: аналіз пісенно-драматичних інформем у тексті драматичних пісень сучасного британського пісенно-драматичного дискурсу з точки зору реалізації їх функцій*).

21. Беляєва О. Ю. Пісенно-драматичні інформеми — оцінні мовні засоби

підвищення драматизму // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : матеріали XIX Наукової конференції з міжнародною участю, 7 лютого 2020 р., Харків, 2020. С. 14–16.

22. Bieliayeva O. Yu. Orientation Sociale du Discours Chanson et Dramatique // Artistic Phenomena in History and Modernity ("Memory and Identity") : VI International Scientific Conference, 3–4 April 2020. : abstr. Kharkiv, 2020. P. 14–15.

***Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:***

23. Беляева О. Ю. Британский песенно-драматический дискурс как музыкально-коммуникативное событие. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2014. Вип. 78, № 1124. С. 116–120.

24. Беляева О. Ю. Индивидуализация персонажа в тексте песен современного британского песенно-драматического дискурса. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов»*. 2016. Вип. 83. С. 143–148.

## ДОДАТОК Б

*Таблиця Б.1*

### Творчо-біографічний опис сучасних британських поп-гуртів

| № | Назва<br>поп-гурту    | Місто<br>заснування | Рік<br>заснування | Стиль<br>виконання      | Основні<br>учасники                                                              | Кількість<br>альбомів<br>(01.06.20) |
|---|-----------------------|---------------------|-------------------|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| 1 | THE<br>RUBETTES       | Лондон              | 1973              | поп                     | Алан Уільям,<br>Мік Кларк,<br>Тоні Торп,<br>Джон Річардсон,<br>Марк Хейлі        | 10                                  |
| 2 | ABC                   | Шеффілд             | 1980              | нова хвиля,<br>синтіпоп | Мартін Фрай,<br>Метт Бейкер                                                      | 7                                   |
| 3 | 5IVE                  | Лондон              | 1997              | блюз                    | Джейсон "J"<br>Браун, Ебс Брін,<br>Ричі Невілл,<br>Скотт Робінсон,<br>Шон Конлон | 3                                   |
| 4 | LUCKY<br>SOUL         | Гринвіч             | 2005              | поп                     | Алі Ховард,<br>Ендрю Лейдлоу,<br>Айвор Сімс                                      | 3                                   |
| 5 | HURTS                 | Манчестер           | 2009              | електропоп              | Тео Хатчкрафт,<br>Адам Андерсон                                                  | 5                                   |
| 6 | LONDON<br>GRAMMAR     | Лондон              | 2009              | хіп-хоп                 | Ханна Рід,<br>Ден Ротман,<br>Дот Мейджор                                         | 2                                   |
| 7 | YEARS<br>AND<br>YEARS | Лондон              | 2010              | електропоп,<br>R&B      | Оллі Александр,<br>Майкі<br>Голдсворті,<br>Емре Торкмен                          | 2                                   |

## ДОДАТОК В

*Таблиця В.1*

### Класифікація приватних суб'єктивних оцінок у текстах драматичних пісень

| Емоційна                                                                                                                                                                          | Естетична                                                                               | Етична                                                                                                                           | Сенсорна                                                                                    |                                                                                                               |                                                               |                         |                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|-------------------------|------------------|
|                                                                                                                                                                                   |                                                                                         |                                                                                                                                  | слухова                                                                                     | зорова                                                                                                        | тактильна                                                     | смакова                 | одоративна       |
| love<br>passion<br>faith<br>loneliness<br>anger<br>rage<br>regret<br>sadness<br>sorrow<br>blue<br>pain<br>gladness<br>surprise<br>doubt<br>fear<br>hate<br>confusion<br>happiness | beautiful<br>beauty<br>beautifully<br>ugly<br>dreadful<br>pretty<br>elegant<br>charming | real<br>pleasant<br>human<br>honesty<br>free<br>cynical<br>arrogant<br>disgrace<br>sincere<br>ashamed<br>kind<br>unkind<br>cruel | thunder<br>drum<br>whisper<br>bells<br>silent<br>silently<br>silence<br>echoing<br>unspoken | grey<br>blue<br>indigo<br>red<br>green<br>bleed<br>silver<br>golden<br>shining<br>darkness<br>light<br>bright | hot<br>warm<br>heat<br>cold<br>cool<br>freezing<br>dry<br>wet | sweet<br>sour<br>bitter | burning<br>odour |

## ДОДАТОК Г

### СКРИНШОТИ ВІДЕОКЛІПІВ



Рисунок Г.1 Скриншот відеокліпу Драматична пісня *Poison Arrow*, альбом *The Lexicon of Love* поп-гурту ABC



Рисунок Г.2 Скриншот відеокліпу Драматична пісня *Illuminated*, альбом *Happiness* поп-гурту *HURTS*



Рисунок Г.3 Скриншот відеокліпу Драматична пісня *Sunday*, альбом *Happiness* поп-гурту *HURTS*