МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВНИХ ПОРТРЕТІВ ГЕРОЇВ АНГЛОМОВНИХ ОПЕР**

Виконав: студент 2 курсу,
групи 8.0354-а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно)
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Цибрик Микита Андрійович

Керівник д.ф.н., проф. Веремчук Е. О.

Рецензент к.ф.н, доц. Шевчук О. В.

Запоріжжя – 2026

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра кафедра англійської філології та лінгводидактики
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ_____

Завідувач кафедри_____

_____

«_____» _____20__року

З А В Д А Н Н Я

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ЦИБРИКУ МИКИТІ АНДРІЙОВИЧУ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Лінгвопрагматичні особливості мовних портретів героїв англомовних опер»

   Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Веремчук Ельдар Олександрович, д.ф.н., професор
   (прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

   затверджені наказом ЗНУ від «13» березня 2026 року № 398-с
2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 26 січня 2026 р.
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
   Теоретичні засади лінгвопрагматики й теорії дискурсу; поняття мовного портрета; художній і музично-сценічний дискурс; лібрето англомовних опер Billy Budd та The Tempest.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) Охарактеризувати англомовну оперу як лінгвокультурне явище; 2) розглянути теоретичні засади лінгвопрагматичного аналізу та поняття мовного портрета; 3) проаналізувати мовні портрети героїв англомовних опер; 4) здійснити порівняльний аналіз мовних портретів персонажів.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Веремчук Е. О., д.ф.н., проф.	01.04.2025	10.04.2025
Розділ 1	Веремчук Е. О., д.ф.н., проф.	10.04.2025	15.06.2025
Розділ 2	Веремчук Е. О., д.ф.н., проф.	15.06.2025	09.09.2025
Висновки	Веремчук Е. О., д.ф.н., проф.	09.09.2026	12.01.2026

6. Дата видачі завдання 01.04.2025

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2025	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	квітень 2025	виконано
3.	Написання вступу	квітень 2025	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	квітень 2025	виконано
5.	Написання практичного розділу	червень 2025	виконано
6.	Формулювання висновків	вересень 2025	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	січень 2026	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	січень 2026	виконано
9.	Захист	лютий 2026	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ М. А. Цибрик
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ Е. О. Веремчук
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ М. В. Залужна
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота: 67 сторінок, 52 джерела.

Об’єкт дослідження: мовні портрети персонажів англомовних опер у межах музично-сценічного дискурсу.

Мета роботи: виявлення та аналіз лінгвопрагматичних характеристик мовних портретів героїв англомовних опер шляхом дослідження лексичних, синтаксичних, стилістичних і прагматичних засобів, що формують художній образ персонажа у взаємодії з музикою та сценічною інтерпретацією.

Теоретико-методологічні засади: положення сучасної лінгвістики, лінгвопрагматики, теорії дискурсу та мовного портрета; наукові праці в галузі аналізу художнього й музично-сценічного тексту. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні лінгвопрагматичного, структурно-семантичного, контекстуального та порівняльного аналізів мовних одиниць, використаних у лібрето англомовних опер.

Отримані результати: встановлено, що мовні портрети героїв англомовних опер формуються як багаторівнева система, у якій лексичні, синтаксичні та стилістичні засоби тісно пов’язані з прагматичними інтенціями персонажів і музичною драматургією твору. З’ясовано, що мовлення героїв відображає їхній соціальний статус, роль у драматургічному конфлікті, емоційний стан та комунікативні стратегії. Виявлено відмінності у прагматичних моделях мовлення персонажів залежно від жанрових особливостей опери, гендерних характеристик і сценічної ситуації. Доведено, що поєднання мовного тексту з музикою підсилює прагматичний потенціал висловлювань та сприяє глибшому розкриттю художнього образу оперного героя.

Ключові слова: *англійська мова, лінгвопрагматика, мовний портрет, англомовна опера, музично-сценічний дискурс, комунікативна інтенція*

ЗМІСТ

ВСТУП..... 3

РОЗДІЛ 1 ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ МОВНИХ ПОРТРЕТІВ ГЕРОЇВ АНГЛОМОВНИХ ОПЕР..... 8

1.1 Опера як лінгвокультурне явище..... 8

1.1.1 Становлення та жанрові ознаки англомовної опери..... 8

1.1.2 Баладна опера як окреме явище в історії англійської опери..... 12

1.1.3 Взаємозв'язок лібрето, музики та драматургії в оперному творі..... 16

1.1.4 Мовні особливості оперного діалогу..... 17

1.1.5 Особливості мовної комунікації в художньому та музично-сценічному дискурсі..... 18

1.2 Теоретико–методологічні засади дослідження лінгвопрагматичних особливостей мовних портретів..... 22

1.2.1 Поняття мовного портрета в лінгвістиці..... 22

1.2.2 Лінгвопрагматика як напрям лінгвістики..... 26

РОЗДІЛ 2 ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ МОВНИХ ПОРТРЕТІВ ГЕРОЇВ АНГЛОМОВНИХ ОПЕР..... 30

2.1 Обґрунтування вибору оперних творів та методика аналізу..... 30

2.2 Мовний портрет героя Джона Клаґґарта із опери "Billy Budd"..... 33

2.3 Мовний портрет героїні Міранди із опери "The Tempest"…… 47

2.4 Порівняльний аналіз мовних портретів: гендерні, соціальні та рольові аспекти..... 56

ВИСНОВКИ..... 60

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 63

ВСТУП

У сучасних лінгвістичних дослідженнях дедалі більшої уваги набуває аналіз художніх текстів у міждисциплінарному вимірі, зокрема з урахуванням їхньої прагматичної спрямованості та функціонування в різних типах дискурсу. Особливе місце в цьому контексті посідає англомовна опера як складний синтез вербального, музичного та сценічного компонентів, у межах якого мовлення персонажів виконує не лише комунікативну, а й образотворчу функцію. Дослідження мовних портретів оперних героїв дозволяє глибше осмислити механізми формування художнього образу та взаємодію мовних і позамовних чинників у музично-сценічному дискурсі.

Актуальність теми. У сучасній лінгвістиці спостерігається зростаючий інтерес до міждисциплінарних досліджень, що поєднують аналіз мови з іншими сферами мистецтва, зокрема музикою та театром. Опера – це особливий вид сценічного мистецтва, у якому поєднуються музика, драматургія та поетичне слово [Cook 2000; Abbate, Parker 2012]. На перетині цих трьох компонентів виникає унікальна художня форма, де мова відіграє не лише комунікативну, а й художню, емоційну, прагматичну та характеротворчу функції. Саме лібрето, як текстова основа оперного твору, є джерелом для створення мовного портрета кожного персонажа [Fischer-Lichte 2008].

Особливої уваги заслуговують англомовні опери, які хоч і займають менше місця в загальному європейському оперному репертуарі порівняно з італійськими, французькими чи німецькими зразками, проте мають свою унікальну традицію, багатий змістовий пласт і різноманітні лінгвістичні особливості. В англомовних лібрето важливу роль відіграють синтаксичні структури, стилістичні прийоми, соціальні маркери, які, у поєднанні з

музикою та сценічним виконанням, формують мовний образ персонажа, розкриваючи його характер, соціальний статус, емоційний стан та комунікативні наміри.

Актуальність теми зумовлена також тим, що мовні портрети оперних героїв є недостатньо дослідженими в межах лінгвопрагматики, особливо в контексті англомовного оперного репертуару. У той час як драматичні твори регулярно аналізуються з позицій мовної характеристики персонажів, оперне лібрето часто розглядається лише з музикознавчої чи літературознавчої точки зору. Водночас саме у вокально–сценічному мистецтві мова має подвійне навантаження – вона є засобом комунікації і водночас художнім інструментом, який функціонує в особливих умовах сценічного часу, ритму та емоційного тиску.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному міждисциплінарному аналізі мовного портрета оперного персонажа в межах музично-сценічного дискурсу, що поєднує лінгвістичний, лінгвопрагматичний та музикознавчий підходи.

У роботі вперше:

- мовний портрет оперного персонажа розглядається не ізольовано в межах лібрето, а як динамічне явище, що формується у взаємодії мовного тексту, музичної структури та сценічної інтерпретації;
- застосовано інструментарій лінгвопрагматики та аналізу мовленнєвих актів до оперного матеріалу з урахуванням специфіки співочого мовлення;
- обґрунтовано роль комунікативної інтенції та прагматичних стратегій персонажа як чинників формування його художнього образу в опері;
- уточнено поняття мовного портрета персонажа в контексті музично-сценічного дискурсу як багаторівневої структури, що поєднує інтонаційні, стилістичні та соціокультурні характеристики.

Об’єктом дослідження є мовні портрети персонажів в англомовних оперних творах.

Предметом дослідження є прагматичні, комунікативні характеристики, мовні маркери соціального статусу, гендеру, емоційного стану та взаємин між персонажами, що виявляються у мовленні героїв лібрето.

Мета дослідження полягає у виявленні лінгвопрагматичних характеристик мовних портретів героїв англомовних опер шляхом аналізу лексичних, синтаксичних, стилістичних, фонетичних і прагматичних засобів, які використовуються в їхньому мовленні, а також визначенні впливу цих характеристик на сприйняття персонажа у сценічному контексті.

Досягнення поставленої мети зумовило необхідність виконання таких **завдань:**

1) охарактеризувати англомовну оперу як лінгвокультурне явище;

2) з’ясувати специфіку синтаксису, лексики та стилістики лібрето;

3) визначити поняття мовного портрета та категорії лінгвопрагматики;

4) проаналізувати мовлення двох персонажів англомовних опер (чоловічого та жіночого);

5) виявити прагматичні інтенції, комунікативні стратегії, стилістичні особливості;

6) здійснити порівняльний аналіз мовних портретів з урахуванням гендерних і соціальних аспектів.

Матеріалом дослідження слугують лібрето англомовних опер “Billy Budd” та “The Tempest”.

Методи дослідження:

Лінгвопрагматичний аналіз. Застосовувався для дослідження мовних одиниць у зв’язку з умовами їх уживання, комунікативною ситуацією та інтенціями мовця. За допомогою цього методу було проаналізовано:

прагматичні значення висловлювань; комунікативні наміри адресанта; вплив контексту на інтерпретацію мовних одиниць; функціонування мовних засобів у реальній комунікації, а не лише їх словникове значення. Метод дозволив виявити, як і з якою метою використовуються певні мовні конструкції.

Структурно-семантичний аналіз. Застосовувався для дослідження внутрішньої будови мовних одиниць та їх значеннєвого наповнення. У межах цього методу було розглянуто: структуру мовних одиниць (лексем, словосполучень, речень); взаємозв'язок між формою та значенням; семантичні компоненти та їх організацію; типи значень і способи їх реалізації в мовленні. Цей метод дав змогу встановити, які елементи формують значення та як воно структурно організоване.

Порівняльний аналіз. Застосовувався для зіставлення мовних одиниць з метою виявлення спільних і відмінних рис. За допомогою порівняльного аналізу було: зіставлено мовні засоби; виявлено подібності та відмінності у структурі, семантиці та прагматиці; встановлено специфічні особливості функціонування мовних одиниць у різних умовах. Метод дозволив простежити закономірності та варіативність мовних явищ.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів у викладанні дисциплін, пов'язаних із мовною комунікацією в мистецтві, у підготовці акторів і вокалістів, у театральній педагогіці, а також у лінгвістичному аналізі художнього тексту. Досвід, отриманий під час вивчення мовних портретів героїв опер, може бути корисним як у сценічній практиці, так і в літературному редагуванні, перекладознавстві, створенні субтитрів чи адаптації оперних текстів для навчальних та професійних потреб.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять положення сучасної лінгвістики, лінгвопрагматики, теорії дискурсу та музикознавства.

Структура роботи: дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

У першому розділі розглянуто теоретичні засади дослідження особливостей оперних лібрето.

Другий розділ присвячено аналізу матеріалу у контексті сцени та драматургічної дії вищезазначеними методами.

У висновках узагальнено результати проведеного дослідження та окреслено перспективи подальших наукових пошуків.

Загальна кількість сторінок 67, кількість використаних джерел 52.

РОЗДІЛ 1
ОПЕРА ЯК ЛІНГВОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

1.1 Опера як лінгвокультурне явище

1.1.1 Становлення та жанрові ознаки англомовної опери.

Опера як лінгвокультурне явище поєднує в собі музику, драму, літературу та мову, репрезентуючи культурні, соціальні й національні цінності епохи, в якій вона була створена. Унікальність опери полягає в тому, що вона не лише розважає або збуджує емоції, а й зберігає мову в її художньо-піднесеній, стилістично виразній формі. Опера виступає своєрідним «дзеркалом» культури – крізь мовлення персонажів, тематику сюжетів і вибір стилістичних засобів ми отримуємо уявлення про ціннісні орієнтири суспільства, історичний контекст і ментальність народу.

Опера – це сценічна драма, повністю покладена на музику, що складається з вокальних номерів з інструментальним супроводом і зазвичай включає оркестрові увертюри та інтерлюдії. В деяких операх музика звучить безперервно протягом усієї дії; в інших – розділена на окремі частини, або «номери», які відокремлюються речитативом (драматичний тип співу, що наближається до мовлення) або розмовними діалогами.

В Англії попередником опери був джиг XVII століття – комічна, іноді скандальна сценка з музичними діалогами, що виконувалася наприкінці вистави. Цей жанр передбачив появу баладної опери XVIII століття. Водночас при дворі набула популярності французька маска з піснями, танцями та барвистими декораціями. Її оформленням займався Ініго Джонс [Робоча програма 2026].

В 1656 році драматург сер Вільям Давенант випустив «Облогу Родосу», до якої музику написали композитори Лоуз, Кук, Локк, Коулман і Хадсон. Після неї з'явились «Жорстокість іспанців у Перу» (1658) та «Історія сера Френсіса Дрейка» (1659), що мали політичний підтекст.

Після Реставрації Стюартів англійська сцена відкрилася для впливів Люллі та Мольєра. Зокрема, «Психея» (1673) Томаса Шадвелла була натхненна однойменною французькою постановкою. Давенант у тому ж році представив першу музичну адаптацію Шекспіра – «Буря», з музикою Локка та Джонсона.

Близько 1683 року Джон Блоу створив «Венеру і Адоніса», що часто вважається першою англомовною оперою. Його учень, Генрі Перселл, створив знамениту «Дідону та Енея» (1689), де вже наявні риси справжньої опери – речитатив, арії, музична драматургія [Lumen Learning].

Варто додати, що за часів Перселла існували три види спектаклів: драматична п'єса з розвинутими музичними епізодами, маска (балетно–музичне дійство з пишним оформленням) і твори з речитативами та музичними фрагментами, що вже нагадували оперу. Не існувало чітких стандартів жанру – кожен композитор вирішував, якою має бути опера, на власний розсуд.

Попри те, що Перселл оригінально підійшов до вирішення питання жанру, це не призвело до створення сталої англійської оперної школи. Однією з причин була потужна традиція драматичного театру, через що опера сприймалася як допоміжна або несуттєва театральна форма.

Проте у 60–х роках XVII ст. в Англії були поставлені кілька опер: Камбер – «Прикрощі і радості кохання», «Помона», Люллі – «Кадм і Герміона».

Перселл є автором шести сценічних творів, але лише «Дідона і Еней» має всі ознаки справжньої опери – інші належать до типу semi–opera, тобто полуопера, де драматичні актори грають поряд із вокалістами та танцюристами, створюючи своєрідний гібрид театру та музики. Саме

«Дідона» є першим і єдиним його твором, що відноситься до жанру повноцінної опери. Твір поєднує в собі елементи італійської та французької традицій [Boston Baroque, Opera Online].

- Італійський вплив: кантиленність, арії–афекти, схожість інтонацій та форм.
- Французький вплив: хоральні фрагменти, балет, контрастна драматургія, французька увертюра.

Оперу замовив хореограф Дж. Ріст для пансіону благородних дівчат. Композиція має симетричну будову: кульмінація в центрі другого акту (монологи духа і Енея); усі три дії завершуються хорами. Драматичний пік – не арія, а речитативний монолог, що відображає французький стиль.

Твір має чітку трьохактну структуру:

1 акт – експозиція героїв і сил протидії;

2 акт – кульмінація та перелом;

3 акт – розв'язка, трагізм, ламенто.

В «Дідоні» присутні елементи елізаветинського театру: фольклорні образи, персоніфіковані сили зла (відьми), побутові сценки (матроси). Структура нагадує сюїтну модель: арії й монологи, хорові вставки, танці (танець фурій, матросів, відьом). Лібрето створив Наум Тейт – драматург, який побудував текст за законами драми, а не музичного спектаклю. Всі події логічно пов'язані, дотримано єдності дії [Boston Baroque].

Томас Арне. Слідом за Перселлом популярність опери в Англії зменшувалася протягом декількох десятиліть. Відроджений інтерес до опери стався в 1730–х роках, який значною мірою приписується Томасу Арне, як для його власних композицій, так і для попередження Генделя про комерційні можливості масштабних творів англійською мовою. Арне був першим англійським композитором, який експериментував з італійським стилем всеоспіваної комічної опери, з його найбільшим успіхом були Томас і Саллі в 1760 році. Його опера «Артаксеркс» (1762) була першою спробою встановити повномасштабну оперну серію англійською

мовою і мала величезний успіх, тримаючи сцену до 1830–х років. Хоча Арне наслідував багатьом елементам італійської опери, він був, мабуть, єдиним англійським композитором на той час, який зміг вийти за межі італійських впливів і створити власний унікальний і чітко англійський голос. Його модернізована баладна опера «Любов у селі» (1762) почала моду на пастичну оперу, яка тривала в дев'ятнадцятому столітті. Чарльз Берні писав, що Арне ввів «легку, повітряну, оригінальну і приємну мелодію, повністю відмінну від мелодії Перселла або Генделя, яких всі англійські композитори або пограбували, або наслідували».

Крім Арне, іншою домінуючою силою в англійській опері того часу був Джордж Фрідерік Гендель, чиї оперні серії наповнювали лондонські сцени протягом десятиліть і впливали на більшість місцевих композиторів, таких як Джон Фредерік Лампе, який творив за італійськими зразками. Така ситуація зберігалася протягом усього XVIII і XIX століть: на сцені домінували твори великих італійських композиторів, а також Моцарта, Бетховена й Мейєрбера.

Єдиним винятком були баладні опери, зокрема «Опера жебрака» Джона Гея (1728), музичні бурлески, європейські оперети та легкі опери пізньої вікторіанської епохи – передусім опери В. С. Гілберта й Артура Саллівана. Салліван написав лише одну велику оперу – «Айвенго», яка з’явилася після зусиль низки молодих англійських композиторів, що розпочалися приблизно з 1876 року. Водночас він стверджував, що навіть його легкі опери є частиною школи англійської опери, покликаної витіснити французькі оперети (які часто виконувалися в поганих перекладах), що домінували на лондонській сцені з середини XIX століття до 1870–х років.

Лондонська газета Daily Telegraph підтримала цю ідею, назвавши «Йоменів гвардії» «справжньою англійською оперою, попередником багатьох інших (сподіваємося), і, можливо, вагомим кроком уперед до національної ліричної сцени» [The Daily Telegraph].

У XX столітті англійська опера почала утверджуватися як окрема, самобутня традиція. Значний внесок зробили Ральф Воган Вільямс і особливо Бенджамін Бріттен, який у серії творів, що нині входять до стандартного репертуару, виявив глибоке розуміння драматургії й виняткову музикальність.

Сьогодні композитори на кшталт Томаса Адеса продовжують популяризувати англійську оперу за межами Британії. Окремої уваги заслуговує сер Гаррісон Біртвістл – один із найвизначніших сучасних британських композиторів. Від своєї першої опери «Панч і Джуді» до останнього критичного успіху «Мінотавр» він залишався провідною фігурою в англійській опері.

Також у XX столітті внесок в англомовну оперу почали робити американські композитори – зокрема, Леонард Бернстайн, Джордж Гершвін, Джан Карло Менотті, Дуглас Мур та Карлайл Флойд, які створювали твори з елементами популярної музики. Їхні ідеї продовжили Філіп Ґласс, Марк Адамо, Джон Корільяно, Роберт Моран, Джон Кулідж Адамс, Андре Превін і Джейк Хеггі.

У першому десятилітті XXI століття його перший лібреттист Майкл Найман зосередився на створенні власних опер, серед яких: «Обличчя Гойї», «Людина і хлопчик: Дада» та «Графи любові».

1.1.2 Баладна опера як окреме явище в історії англійської опери. Баллада, що сформувалася ще до появи опери, у багатьох аспектах виконувала в Англії роль передвісника музичного театру. Її поетичний текст, насичений контрастними епізодами, драматичними ситуаціями та майже завжди несподіваною розв’язкою, утримував слухача в стані емоційної напруги.

Для балади характерна тенденція до патетики, переважання «фатальних» образів, трагічний фінал. Їй чужа інтимна лірика, притаманна витонченій поезії мадригалу чи романсу. Панівним літературним прийомом у баладах є чергування розповіді з діалогами або монологами.

Безперечно, навіть відокремлений від музики баладний вірш має своє особливе чарівність – чарівність народної казки чи фольклорної поезії. Утім, він усе ж багато в чому схематичний і наївний. Це, радше, сценарій, ніж завершений художній твір.

У вісімнадцятому столітті відбувся розвиток баладної опери, яку називали «протестом вісімнадцятого століття проти італійського завоювання лондонської оперної сцени». Вона складалася з колоритного і часто сатиричного розмовного (англійського) діалогу, перемежованого з піснями, які навмисно були дуже короткими (в основному одна коротка строфа і рефрен), щоб мінімізувати збої в потоці історії. Історії, яка включала персонажів нижчого класу, часто злочинного середовища, і зазвичай демонструвала призупинення (або інверсію) високих моральних цінностей італійської опери того періоду [Gagey 1937].

Прийнято вважати, що першою баладною оперою, і тією, яка виявилася найбільш успішною, була «Опера жебрака» 1728 року. У ній було лібрето Джона Гея та музика, оброблена Йоганном Крістофом Пепушем. Обидва, ймовірно, зазнали впливу водевільного театру в Парижі і, можливо, були мотивовані створити його аналог у англійській формі. Вони також, імовірно, зазнали впливу бурлесків та музичних п’єс Томаса Д'Урфея (1653–1723), який мав репутацію автора, що писав нові тексти до існуючих пісень. Популярна антологія цих пісень була опублікована у 1700 році й часто перевидавалася. Ряд мелодій з цієї антології були перероблені для «Опери жебрака» [Hutcheon 2006].

Гей випустив наступні твори в цьому стилі, включаючи продовження «Опери жебрака» – «Поллі». Генрі Філдінг, Коллі Сіббер, Арне, Дібдін, Арнольд, Шилд, Джексон з Ексетера, Гук та багато інших створили баладні опери, які користувалися великою популярністю. Однак до середини століття жанр уже був у занепаді.

Хоча ці твори зображували представників нижчих верств суспільства, їх аудиторією зазвичай була лондонська буржуазія. Як реакція на серйозну

оперу (що тоді майже завжди виконувалася італійською), музика баладної опери була такою ж сатиричною, як і її тексти. Самі п'єси, як було написано вище, часто містили політичні алюзії – наприклад, у «Опері жебрака» персонаж Пічем був карикатурою на сера Роберта Вальпола. Цей сатиричний елемент призводив до того, що багато таких опер зазнавали цензури та заборон – як, наприклад, «Поллі», продовження «Опери жебрака».

Мелодії оригінальних баладних опер майже всі були запозичені: їх брали з найрізноманітніших джерел – народних пісень, популярних арій класичних композиторів (наприклад, Перселла), дитячих пісень. Важливим джерелом була популярна музика, на яку складалися лондонські балади XVIII століття. Саме з цього зв'язку й виник термін «баладна опера». Це «вторинне використання» улюбленої музики – важлива риса, яка дозволяє відрізнити оригінальні баладні опери від їх пізніших форм.

У 1736 році прусський посол в Англії замовив переклад німецькою мовою популярної баладної опери Чарльза Коффі «Диявол платить». Цю версію з успіхом виконували в Гамбурзі, Лейпцигу та інших містах Німеччини в 1740–х роках. Нову версію видали К. Ф. Вайссе та Йоганн Адам Гіллер у 1766 році. Успіх цієї версії став першим із багатьох у їхній співпраці. Сюжет «Диявол платить» також було адаптовано Глюком для його французької опери 1759 року "Le diable à quatre".

Пізніші розробки, які також часто називалися баладними операми, мали більш «пасторальний» характер. Їх тематика протиставлялася сатиричному різновиду. Замість використання запозиченої музики, як у «Опері жебрака», партитури цих творів складалися переважно з оригінальної музики, хоча часто наслідували або цитували народні мелодії. Типовими прикладами є «Кохання в селі» Айзека Бікерстаффа (1763) та «Розіна» Уїльяма Шілда (1781).

Пізніше, у XVIII столітті, ширші комедії, такі як «Дуєнна» Річарда Брінслі Шерідана і численні твори Чарльза Дібдіна, повернули стиль

ближче до оригінальної баладної опери, хоча від її сатиричної суті залишилося небагато.

Опера XIX століття у Великій Британії багато в чому розвивалася з «пасторальної» форми баладної опери. Навіть у «серйозних» композиторів, таких як Джон Барнетт, можна знайти відлуння її сатиричного духу. Значна частина цього духу (хоча й у витонченій формі) втілена у творчості Гілберта в Савойських операх з Салліваном. Більш пасторальну форму баладної опери наслідує і одна з їхніх ранніх спільних робіт – “The Sorcerer” (1877). Опера Майкла Вільяма Бальфа «Богемська дівчина» (1843) – одна з небагатьох британських баладних опер, яка здобула міжнародне визнання.

«Трипенна опера» Курта Вайля та Бертольта Брехта (1928) – це переробка «Опери жебрака», з подібним сюжетом і персонажами, що зберігає сатиричну суть. Проте вона має лише одну спільну мелодію з оригіналом – решта музики написана спеціально, тож відсутня одна з головних рис традиційної баладної опери.

Зовсім в іншому ключі – “Hugh the Drover”, опера в двох діях Ральфа Вогана Вільямса (1924), яку також іноді називають баладною оперою. Вона значно ближча до «Розіни», ніж до «Опери жебрака».

У XX столітті народні співаки почали створювати музичні вистави на основі фольклору або народних пісень під назвою «баладні опери». Алан Ломакс, Піт Сігер, Берл Айвз та інші записали “Martins and Coys” у 1944 році, а Пітер Белламі – “The Transports” у 1977 році. Перший із них має щось спільне з пасторальною формою, а другий – із сатиричною традицією «Опери жебрака», але обидва є новими осмисленнями жанру.

Іронічно, але справжній дух сатиричної баладної опери, можливо, найкраще зберігся у мюзиклах Кандера та Ебба – зокрема, в «Чикаго» та «Кабаре». Як і у версії Вайля, у цих творах музика написана спеціально, що відрізняє їх від оригінальних баладних опер XVIII століття.

1.1.3 Взаємозв’язок лібрето, музики та драматургії в оперному творі. Оперне мистецтво є однією з найскладніших форм синтезу мистецтв, де поєднуються літературне слово, музичне звучання та театральна дія. Цілісне художнє враження в опері створюється завдяки тісному взаємозв’язку між лібрето, музикою та драматургією, які не існують ізольовано, а постійно взаємодіють у процесі сценічної реалізації. Саме завдяки цьому поєднанню виникає емоційна напруга, динаміка конфлікту та глибина образів, які є характерними рисами оперного жанру [Cook 2000].

Лібрето – це словесна основа оперного твору, його сюжетна й мовна база. На відміну від звичайної драматургії, лібрето не лише передає фабулу, а й слугує засобом музичної виразності. Воно повинно мати чітку структуру, розмежовану на арії, речитативи, ансамблі, хори тощо, і при цьому бути лаконічним та ритмічно адаптованим до музики. Часто лібретисти співпрацюють із композиторами ще до створення музики, аби врахувати потреби драматургії та виразності музичної тканини. Наприклад, лібрето П'єтро Метастазіо вирізнялися винятковою музичною пластичністю, завдяки чому стали основою для понад сотні опер різних композиторів.

У межах філологічного аналізу важливим є дослідження лінгвістичних особливостей лібрето: його стилістики, семантики, метафорики, а також звукової організації – ритмомелодики, алітерації, внутрішньої музичності слова. Ці характеристики створюють базу для композитора, який надає тексту музичної експресії, підсилює драматургічні акценти або, навпаки, створює контрапункт до смислового наповнення репліки.

Музика в опері не лише ілюструє події чи емоційні стани персонажів, а є головним рушієм дії. Завдяки музиці можливе розширення психологічного простору сцени, загострення конфліктів, відтінення внутрішніх переживань героїв. Наприклад, в операх Верді арії часто мають

глибоку драматургічну функцію – не просто показують стан персонажа, а й трансформують хід сюжету.

Драматургія в опері є синтетичною: вона охоплює не лише структуру сюжету, а й послідовність музичних номерів, зміну темпів, тональностей, оркестрову палітру, розвиток вокальних тем. Застосування лейтмотивів у творчості Ріхарда Вагнера стало прикладом того, як музична драматургія може вийти на перший план, підпорядковуючи собі текстову та театральну складову.

Важливо зазначити, що у процесі створення опери взаємозалежність лібрето, музики та драматургії може бути побудована по-різному: у класичній опері XVIII століття часто лібрето було первинним, а музика пристосовувалась до вже готового тексту; натомість у XIX столітті та пізніше – композитор сам коригував або навіть писав лібрето відповідно саме до музичної концепції.

Таким чином, опера – це мистецтво, в якому слово, звук і сценічна дія постійно взаємодіють і взаємозумовлюють одне одного. Лібрето створює базовий драматичний каркас, музика оживлює його та надає глибини, а драматургія організовує ці елементи в цілісну художню форму. Саме завдяки цій триєдності опера має здатність глибоко впливати на глядача, залучаючи його до переживання складних емоційних і філософських тем.

1.1.4 Мовні особливості оперного діалогу. Діалог в оперному творі є не лише засобом комунікації між персонажами, а й одним із головних елементів структурування драматургічної тканини опери. На відміну від побутового або літературного діалогу, який переважно тяжіє до природності мовлення та відображення реалістичної мови персонажів, оперний діалог існує в умовному художньому середовищі, де він має бути одночасно і лаконічним, і музично зручним, і емоційно насиченим. Його специфіка формується на перетині мовної та музичної логіки, тобто він має відповідати вимогам і літературного тексту, і вокальної лінії [Fischer-Lichte 2008].

У лінгвістичному аспекті оперний діалог має декілька важливих рис:

1. Економність виражальних засобів.

Через обмеження темпу музичного виконання та потребу в чіткому вокальному донесенні сенсу, оперні репліки зазвичай є короткими, змістовно насиченими й ритмічно упорядкованими. Часто замість розгорнутих конструкцій використовуються стислі речення, вигуки, інверсії. Це дозволяє не лише краще «вписати» текст у музичну форму, а й посилити емоційну насиченість висловлювання.

2. Стилізованість і умовність мови.

На відміну від живої розмовної мови, оперний діалог завжди функціонує в художньо умовному просторі. Він часто містить елементи поетизації, піднесеного стилю, риторики. В аріях і монологах мова персонажів близька до віршованої, навіть якщо лібрето написане прозою. У речитативах – форма ближча до розмовної, проте все одно зберігає умовну літературність. Цей перехід між мовними регістрами створює багатошарову стилістичну палітру, що відповідає музичній драматургії твору.

3. Емоційна забарвленість та риторичні фігури.

Оперний діалог має бути зрозумілим, виразним та емоційно влучним. Саме тому в ньому активно використовуються такі риторичні засоби, як анафора, антитеза, повтори, вигуки, паузи, звертання, паралелізми. Ці фігури не тільки посилюють експресивність, а й сприяють музичному фразуванню, чіткій артикуляції та інтонаційній завершеності [Zoppelli 1996]. Наприклад, у фіналі опери Тоска Пуччіні повтори фраз *“Muori! Muori!” («Помри!»)* мають драматичну, музичну і психологічну функцію одночасно.

4. Фонетична адаптованість.

Оскільки текст має бути проспіваним, лексичний склад ретельно добирається з урахуванням фонетичних особливостей: віддається перевага відкритим складам, вокальним звукам, зручним для співу комбінаціям.

Наприклад, італійське лібрето завдяки м’якому вокалізму й чіткій структурі слова традиційно вважається найзручнішим для співу. Саме тому опери італійських композиторів часто зберігають оригінальне лібрето навіть у міжнародних постановках. Але варто додати, що так само високо цінується й українське лібрето саме із-за кількості відкритих складів у мові, що дозволяє і зручніше співати, і робити цей самий спів більше мелодійним.

5. Багатозначність і символічність.

У багатьох класичних лібрето (особливо романтичної доби) текст оперного діалогу несе кілька смислових шарів. Слова можуть містити алюзії на міфологічні чи релігійні теми, літературні образи або культурні коди, що збагачує інтерпретаційне поле. Це вимагає від слухача й виконавця не лише музичної, а й текстуальної уважності.

6. Темпо-ритмічна й музична організація.

Оперний діалог підкоряється не лише логіці розмови, а й музичному темпу, метру, тональності. Це зумовлює своєрідну «музичну граматику» оперного тексту. Слова й фрази підбираються з урахуванням ритмічної структури – паузи, наголоси, протяжність звуків мають відповідати музичному жесту. Лінгвістичний і музичний ритм перебувають у постійній взаємодії.

Таким чином, оперний діалог – це особлива форма мовлення, яка поєднує в собі художню умовність, емоційну експресію, стилістичну багатошаровість та музичну структурованість. У його побудові відображено компроміс між потребами драматургії, лінгвістики та музики. Його вивчення з позицій лінгвістики дозволяє не лише краще зрозуміти механізми функціонування опери як жанру, а й виявити закономірності адаптації природної мови до вимог музичної драматургії.

1.1.5 Особливості мовної комунікації в художньому та музично-сценічному дискурсі. Мовна комунікація в художньому та музично-сценічному дискурсі має низку специфічних рис, зумовлених

поєднанням вербальних і невербальних засобів, а також активною присутністю естетичної та емоційної складових.

Художній дискурс розглядається як форма мовної комунікації, що реалізується в художньому тексті і має складну багаторівневу структуру. Він охоплює як безпосереднє мовлення автора чи персонажів, так і приховані сенси, підтексти, символіку, метафорику, тобто ті елементи, що формують естетичну цінність твору. Важливо, що художній дискурс не обмежується лише текстовим оформленням, а включає також взаємодію з читачем, його інтерпретацію та емоційну реакцію.

Особливістю художнього дискурсу є його прагнення до стилістичної виразності, експресивності та багатозначності. Авторські інтенції, жанрові рамки, культурно-історичний контекст і комунікативні стратегії – усе це впливає на формування мовної картини світу, яка відображена у творі. Крім того, у межах художнього дискурсу активно взаємодіють різні рівні мови: фонетичний, лексико-семантичний, синтаксичний та стилістичний, що забезпечує цілісність художнього висловлювання [Burke 1991].

На відміну від побутового чи академічного мовлення, художній дискурс тяжіє до умовності, алегоричності й асоціативності. Його структура не завжди є логічною у традиційному розумінні, адже головною метою виступає естетичний вплив, а не суто передача інформації. Саме тому мова художнього твору часто є складною для формального аналізу, проте надзвичайно важливою для вивчення мовної особистості автора, його творчої інтенції та засобів художнього конструювання реальності.

У музично-сценічному ж дискурсі (зокрема в опериі) мовлення тісно інтегрується з музикою, мімікою, жестами, сценографією та акторською взаємодією. Часто мовні репліки персонажів підпорядковуються музичній драматургії, ритму і мелодії, що змінює звичну синтаксичну та інтонаційну структуру мовлення. І навпаки – музика може адаптуватися під специфіку природної розмовної мови. Попри інтерес до музичного мистецтва, лінгвістичний аналіз комунікації в музично-сценічному середовищі досі

залишається фрагментарним. Дискурс аналізується переважно у трьох напрямах: мова текстів пісень що виконуються, дискурси про музику (рецензії, інтерв'ю), а також як музика загалом. Єдиного поняття «музичний дискурс» не існує, що свідчить про його міждисциплінарну природу. Комплексний підхід до його вивчення передбачає врахування соціальних, психологічних, історичних, лінгвістичних, візуальних, музикознавчих та культурних чинників. Така багатогранність дозволяє розглядати мову не лише як інструмент комунікації, а як повноцінний компонент сценічного та художнього образу [van Dijk 2008].

У межах музично-сценічного дискурсу ключову роль відіграє лексична зв'язність, яка забезпечує логічну та змістову єдність оперного тексту [Hutcheon 2006]. Лексична зв'язність (когезія) – це системна організація мовних одиниць, що дає змогу сприймати текст як цілісне смислове утворення. У художньому творі ця зв'язність реалізується через повтори, синонімічні заміни, тематично об'єднану лексику. В оперному тексті така структура набуває ще й музичного виміру – вона не лише організовує зміст, а й підпорядковується вимогам музичної драматургії.

Важливим аспектом є також поняття «співучості» (евфонії) оперного тексту. Йдеться про фонетичну організацію мовлення, яка повинна відповідати ритміці та мелодиці музики. У лібрето особлива увага приділяється милозвучності: чергуванню голосних і приголосних, ритмічності, звучанню фрази. Такі елементи сприяють створенню гармонійного поєднання слова і музики, де вербальна складова виступає не лише інформативним, а й естетичним засобом.

Варто зазначити, що при перекладі оперного тексту на іншу мову, робота розглядається як повноцінний комунікативний акт, що має зберігати не тільки зміст оригіналу, але й його стилістичні, емоційні та інтонаційні особливості. Співучий переклад, не може бути дослівним: він має бути органічно вписаний у музичну структуру, відповідати характеру персонажа та сценічному руху. Це ще раз підкреслює специфіку мовної

комунікації в музично-сценічному дискурсі – як багаторівневої системи, що об’єднує мовне, музичне й візуальне в єдине художнє ціле [Hutcheon 2006; Sanders 2006].

1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження лінгвопрагматичних особливостей мовних портретів

1.2.1 Поняття мовного портрета в лінгвістиці. Дослідження лінгвопрагматичних особливостей мовних портретів спирається на міждисциплінарний підхід, що поєднує методи лінгвістики, прагматики, соціолінгвістики та культурології. Центральною теоретичною категорією є поняття мовного портрета [Онлайн-бібліотека української літератури].

Мовний портрет трактується як опис зовнішності та внутрішнього стану персонажа, що створює цілісність художнього образу. У цьому процесі велике значення має словесна художня деталь. Основна функція мовного портрета – допомогти в розкритті характеру героя, показати його індивідуальність або типові риси. Саме через мовне оформлення автор формує структуру тексту й образ. **Мовний портрет** – сукупність індивідуальних мовних характеристик персонажа, що відображають його соціальний статус, емоційний стан, національну ідентичність, світогляд і комунікативні здібності. Вивчення мовного портрета передбачає аналіз мовної поведінки як прояву особистості в конкретному комунікативному контексті [Мельник 2017].

Поняття мовний портрет трактується не лише в межах лінгвістики, а й активно застосовується в інших галузях знань. Зокрема, в економічній сфері цей термін розглядається як сукупність мовних характеристик, що формують мовний імідж особистості та відображають її комунікативний потенціал на певному етапі професійного становлення. Мовний портрет

економіста постає своєрідним «мовним паспортом», у якому відображено національно–естетичні, соціальні, культурні, духовні, вікові та інші індивідуальні риси фахівця. Окрім того, до складу мовного портрета входить фахова лексика: економічні терміни, професіоналізми, жаргонізми, фразеологізми, що є невіддільною складовою професійного мовлення.

Мовленнєвий портрет тісно пов'язаний із поняттям мовної особистості. Розрізняють індивідуальні, колективні та національні мовленнєві портрети, які відображають відповідні типи мовних особистостей.

Типи мовних портретів:

- Гендерний мовний портрет. На підставі приналежності до певної статі – чоловічі й жіночі портрети [Lakoff 1975].
- Фізичний мовний портрет. Виділяючи зовнішність як підставу для типологізації портретів, вирізняємо соматичні (лексика на позначення обличчя, статури тощо), вестиальні (номінації одягу, аксесуарів, артефактів), рухові, мовленнєві ознаки.
- Психологічний (характероцентричний) мовний портрет. Зображення внутрішнього світу героїв за допомогою відповідних лексико-семантичних одиниць є метою психологічного портретування персонажів. При творенні цього типу портрета, письменник використовує низку лексичних засобів із семантикою особливостей характеру, темпераменту, настрою, світогляду, мисленнєвих операцій тощо.
- Соціальний мовний портрет. Під соціальним мовним портретом розуміємо сукупність лексико–семантичних виражальних засобів найменування людини, що допомагають ідентифікувати її статус у соціумі.

Варто зазначити, що соціальний мовний портрет тісно пов'язаний із гендерним, адже лексичне наповнення першого значною мірою зумовлене статевою належністю персонажа. Зокрема, на вибір мовних засобів впливає протиставлення чоловічих і жіночих назв професій та соціальних ролей. У мові активно функціонують парні форми на зразок студент/студентка,

чернець/черниця, письменник/письменниця, що є проявом гендерно маркованого найменування. Водночас чимало назв, які традиційно асоціюються з чоловічою сферою діяльності (наприклад, коминяр), залишаються граматично й семантично закріпленими за однією статтю [Brown, Levinson 1987; Мальцева 2018].

У цьому контексті простежується й тісна взаємодія гендерного та фізичного мовного портретів. Саме стать персонажа часто задає напрям для подальшого зовнішнього опису: після визначення гендерної належності подається низка лексичних одиниць, які деталізують зовнішність –риси обличчя, поставу, одяг, аксесуари тощо. Ба більше, фізичні характеристики можуть не лише слідувати за згадкою про стать, а й завершуватись її уточненням, що також реалізується відповідними мовними маркерами.

Варто згадати про структурні компоненти, складові або елементи мовного портрета:

- соціопсихолінгвістичні характеристики;
- особливості лексикону;
- особливості мовленнєвої культури.
- мовні одиниці різних рівнів;
- мовленнєва поведінка (кліше, мовна гра, прецедентні феномени);
- лінгвокультурні особливості;
- рефлексія та метамовні мітки.

[Левченко 2011].

Можна виділити кілька підходів до аналізу вже готових мовленнєвих портретів:

- Соціолінгвістичний – акцент на описі мовної системи інформанта та соціальних ознак.
- Рівневий – дослідження лише одного ярусу мовлення (фонетика, граматика тощо).

- Комунікативний – фокус на індивідуальних характеристиках мовленнєвої поведінки.
- Ґенезисний – співвідношення мовних особливостей із умовами формування особистості.
- Фрагментарний – описує найяскравіші особливості мовлення. Це зумовлено обмеженістю матеріалу та недостатньою індивідуалізацією.

Мовний портрет у художньому творі характеризується як спосіб зображення зовнішніх і внутрішніх рис персонажа за допомогою лінгвоестетичних засобів, де внутрішній світ особистості розкривається через прояви, що набувають зовнішньої форми і стають спостережуваними для читача, або слухача, як у випадку лібрето опери.

Отже, підсумовуючи наведені теоретичні положення, можна зазначити, що **мовний портрет** є комплексною характеристикою персонажа, яка поєднує його індивідуальні мовні особливості, соціальний статус, психологічний стан, гендерну та культурну ідентичність. У художньому творі він виконує роль ключового інструмента для розкриття характеру героя, формування цілісності його образу та передачі авторського задуму. Завдяки багатогранності цього поняття, аналіз мовних портретів вимагає міждисциплінарного підходу, що інтегрує методи лінгвістики, прагматики, соціолінгвістики та культурології. У випадку оперного лібрето мовний портрет набуває особливого значення, адже через нього не лише окреслюється мовна індивідуальність персонажа, але й формується драматургійна напруга, музична ритміка та емоційне забарвлення твору.

1.2.2 Лінгвопрагматика як напрям лінгвістики. Термін лінгвопрагматика утворений шляхом поєднання двох основ: лінгво – (від лат. *lingua* – «мова») та прагматика.

Лінгвістика – научне вчення про струткту та розвиток мови загалом або окремих її частин [Cambridge Dictionary].

Термін «прагматика» походить від грецького pragma – «дія», «вчинок» і має філософські корені в прагматизмі – течії, що надає перевагу практичному значенню знання. Проте в лінгвістичному контексті прагматика не обмежується філософським підходом, а має самостійне значення в межах мовознавчого аналізу [Енциклопедія сучасної України].

Прагматика у лінгвістиці – це вчення про те, як на мову впливає ситуація, в якій вона використовується, як мова використовується для отримання інформаціїї або виконання дій, і як слова можуть виражати речі, які відрізняються від того, що вони, здається, означають [Yule 1996; Cambridge Dictionary].

На основі даних з «Енциклопедії сучасної України», Лінгвістична прагматика – це окрема галузь мовознавства, яка досліджує вплив мовця або адресата на мовну систему, її функціонування в комунікативному процесі та реалізацію в різних типах дискурсів. Основна увага зосереджена на тому, як саме мова використовується в реальних ситуаціях спілкування, залежно від інтенцій (намір, задум, конкретна спрямованість психічної активності людини на будь–який об'єкт) мовця, контексту, соціального статусу учасників та інших чинників.

Лінгвопрагматики розглядає мову як інструмент впливу, засіб реалізації намірів мовця. У цьому контексті важливими є такі поняття, як комунікативна мета, мовленнєвий акт, контекст, імпліцитність (приховане, умовне). Лінгвопрагматичний аналіз дозволяє виявити, як саме мовець (у даному випадку персонаж опери) реалізує свої наміри за допомогою мовних засобів – лексичних, синтаксичних, інтонаційних, стилістичних [Leech 1983; Searle 1969].

Також ми використовуватимо метод дискурсивного аналізу, що дозволяє розглядати мову персонажа не як ізольовану структуру, а як частину ширшого драматичного, музичного та культурного контексту. Через дискурс можна простежити динаміку мовного портрета, його зміну відповідно до ситуації, взаємодії з іншими персонажами протягом опери.

[Fairclough 1992]. Застосовуватиметься також лінгвостилістичний аналіз, який допомагає визначити виразні засоби мови, що надають індивідуальності мовленню героя [Simpson 2004; Delve; Yule 1996].

У середині XX століття прагматика як наука обмежувалась аналізом мовних одиниць у контексті: індексальності (властивість деяких виразів, коли їх зміст залежить від комунікативного контексту), референції (акт «вказування» мовою на конкретні предмети чи події, коли слова виконують функцію позначення часу, місця тощо в реальному або уявному контексті), мовних значень. Згодом акценти змістилися на дослідження мовленнєвих актів, інтерпретаційних моделей спілкування, неформальних засобів взаємодії між комунікантами [Austin 1962].

З 1990–х років прагматичні дослідження почали охоплювати ширші соціокультурні контексти: вивчення мовних засобів у межах різних типів текстів, стилів, дискурсів і жанрів. Сьогодні лінгвістична прагматика розглядається як міждисциплінарна галузь, що охоплює теми, пов’язані з:

- **мовцем**: його намірами, установками, емоційним фоном, стратегіями мовної поведінки, емпатією, референційною точкою зору, пресупозиціями;
- **адресатом**: особливостями сприйняття, інтерпретації непрямих смислів, типами реакцій;
- **відносинами між учасниками комунікації**: етикетними нормами, формами мовленнєвої взаємодії, комунікативними ролями;
- **ситуацією спілкування**: тематика, контекст, дейксис, соціальні очікування тощо.

У межах сучасної науки виділяють три основні рівні аналізу:

- **Мікропрагматика** – зосереджена на лексичних, граматичних, дискурсивних елементах, таких як пресупозиції, імплікатури, дейксис, модальність, референція тощо.
- **Макропрагматика** – охоплює інтенції, мовленнєві стратегії, принципи й максими спілкування, ввічливість, емпатію та ін.

- **Мегапрагматика** – розглядає вплив широкого соціального контексту на мовлення: ідеологічні, культурні, інституційні параметри комунікації.

Також виділяють прагматику міжкультурної комунікації, яка вивчає, як культурні особливості впливають на комунікативну поведінку та її сприйняття.

Таким чином, за даними *Енциклопедії сучасної України*, лінгвістична прагматика є однією з найдинамічніших і найактуальніших галузей мовознавства, що поєднує мовну форму з її функціональним і соціальним змістом [Енциклопедія сучасної України].

У межах лінгвопрагматичного підходу доцільним є також застосування **дискурсивного аналізу** – методу лінгвістичного дослідження природного зв'язного мовлення або письмового тексту, що виходить за межі окремого речення. Його мета – вивчення мови як цілісного явища в комунікативному контексті, зокрема у форматі розмовного діалогу чи розгорнутого письмового висловлювання. Такий підхід дозволяє аналізувати мовні одиниці в їхньому соціальному та культурному середовищі, розкривати прагматичні стратегії мовців, особливості їхньої взаємодії, а також механізми побудови комунікативної реальності. Завдяки цьому дискурсивний аналіз є ефективним інструментом для дослідження мовних портретів персонажів, адже він враховує не лише зміст мовлення, а й наміри мовця, контекст ситуації та динаміку комунікації.

Ще одним важливим інструментом є **лінгвостилістичний аналіз** – підхід, що системно вивчає стилістичні пристрої, як-от риторичні фігури й синтактичні моделі, які формують виразний стиль долученого тексту. Він дозволяє виявити виразні засоби мови, стилістичні фігури та художні прийоми, які формують індивідуальний мовний портрет персонажа. Цей метод особливо актуальний при аналізі лібрето, де художня мова взаємодіє з музичною тканиною твору, створюючи багаторівневу структуру смислів і образів.

РОЗДІЛ 2
ЛІНГВОПРАГМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ МОВНИХ ПОРТРЕТІВ ГЕРОЇВ АНГЛОМОВНИХ ОПЕР

2.1 Обґрунтування вибору оперних творів та методика аналізу

Вибір оперних творів для дослідження мовних портретів героїв обумовлений прагненням поєднати класичну та сучасну оперну традицію, а також проаналізувати особливості лінгвопрагматичних засобів, що використовуються композиторами та лібретистами для створення характеру персонажів у різні історичні періоди. В рамках даної роботи обрано дві англомовні опери: «Біллі Бад» (“Billy Budd”) Бенджаміна Бріттена [Opera-arias], і «Буря» (“The Tempest”) Томаса Адеса [Shakespeare]. Обидва твори мають значну художню цінність та відображають різні стилістичні та драматургічні підходи до характеристики героїв, що дозволяє здійснити комплексний лінгвопрагматичний аналіз.

Опера «Біллі Бад», створена Бенджаміном Бріттеном у середині XX століття, представляє собою приклад класичного англомовного оперного жанру, що ґрунтується на літературному першоджерелі – однойменному творі Германа Мелвілла. Вибір цього твору зумовлений кількома чинниками.

По-перше, сюжет опери концентрується на внутрішніх переживаннях та моральних дилемах героїв, що дозволяє простежити специфіку мовних цілей, через які виражаються емоції та наміри персонажів. Наприклад, герой Біллі Бад характеризується простотою, чесністю та невинністю, що відображено в його мовних висловлюваннях: короткі, прямі речення та повтори слів підкреслюють його щирість і відкритість. На противагу йому,

командир Клавелін проявляє складну психологічну поведінку та суперечливі мотиви, що відображається в більш складних синтаксичних структурах, численних умовних конструкціях та іронічних висловлюваннях.

По-друге, музична структура твору активно взаємодіє з текстом лібрето, підкреслюючи психологічний стан героїв через інтонаційні, ритмічні та лексичні засоби. Це дає можливість досліджувати музичні і мовні засоби разом, що формують цілісний образ персонажа.

По-третє, персонажі «Біллі Бада» демонструють різні соціальні та моральні позиції, що дозволяє аналізувати мовні портрети з урахуванням соціокультурного контексту та психологічного портрету.

Також ця опера є актуальною тому, що її тематика характерна саме для Англії, бо судноплавство є невід'ємною частиною англійської історії.

Сучасна опера «Буря», створена за мотивами шекспірівської трагедії, є прикладом інноваційного підходу до музично-драматичного твору. Ця опера вирізняється поєднанням класичної драматургії з сучасними музичними техніками, що дозволяє простежити розвиток мовної характеристики героїв у сучасному оперному мистецтві. Вибір «Бурі» обумовлений тим, що твір пропонує багаторівневу інтерпретацію персонажів, де їх мовна поведінка відображає не лише індивідуальні риси характеру, а й взаємодію з соціальним і психологічним контекстом.

Наприклад, Просперо, маг та колишній герцог, використовує складні, витончені мовні конструкції та метафори, демонструючи інтелект та стратегічне мислення. На противагу йому, дух Авеліно та молоді герої, такі як Міранда та Фердинанд, мають більш емоційний і прямий мовний стиль, що відображає їхню щирість та наївність.

Таким чином, опера дозволяє аналізувати різноманітні мовні стратегії та способи побудови образу персонажа в сучасному оперному контексті.

Методика аналізу обраних опер:

По-перше, здійснюється **текстуальний аналіз лібрето**, який включає виявлення ключових мовних засобів, що характеризують індивідуальність та психологічний стан персонажів.

По-друге, проводиться **прагматичний аналіз висловлювань героїв**, спрямований на визначення комунікативних намірів, інтенцій та стратегій взаємодії між персонажами. Особлива увага приділяється вивченню засобів вербальної виразності, таких як емоційно забарвлені слова, інтонаційні маркери, метафори та іронія.

По-третє, здійснюється **компаративний аналіз** класичного та сучасного творів для виявлення закономірностей та відмінностей у способах створення мовних портретів у різні історичні епохи.

Окрему увагу приділено вивченню музичної репрезентації мовних засобів, за допомогою яких розкривається характер, соціальний статус, емоційний стан, світогляд і стиль мислення персонажа, що дозволяє оцінити взаємозв'язок між музикою і мовою в побудові оперного образу. Аналіз включає порівняння музично-сценічних рішень, які підкреслюють індивідуальні особливості героїв, з їхньою мовною поведінкою.

Таким чином, обрана комбінація опер «Біллі Бад» та «Буря» забезпечує можливість комплексного лінгвопрагматичного дослідження, дозволяє порівняти традиційні та сучасні підходи до формування мовних портретів героїв, а також простежити взаємодію мови, музики та соціокультурного контексту у створенні оперного персонажа.

2.1. Мовний портрет героя Джона Клаґґарта із опери "Billy Budd"

Опера "Billy Budd" (1951) є одним із найглибших творів Бенджаміна Бріттена, створених на англомовному лібрето Едварда Моргана Форстера та Еріка Крозьє. У центрі опери – складна морально-філософська колізія

між добром і злом, свободою і дисципліною, людяністю та військовою жорсткістю. Лібрето спирається на однойменну новелу Германа Мелвілла, але під пером Форстера та Крозьє воно набуває більшої психологічної глибини й філософської ваги.

Події відбуваються наприкінці XVIII століття на британському військовому кораблі “Indomitable”. Молодий моряк Біллі Бадд – втілення чистоти, наївності та природної доброти – потрапляє в жорстку систему військової дисципліни, де командує капітан Едвард Вір, а головним антагоністом виступає старшина Джон Клеггарт.

Надалі всі весь текст буде цитуватися з лібрето Форстер і Крозьє. [Forster; Crozier]. Вони у своїй адаптації приділяють особливу увагу мовному та етичному контрасту між героями. Вже на початку ми чуємо від Клеггарта: *“Beauty, handsomeness, goodness – that fatal combination!”*. Ця фраза не лише визначає сюжетний конфлікт, а й виявляє мовну характеристику Клеггарта – його релігійно-моральний фанатизм, заздрість і спотворене сприйняття краси. Його мова побудована на контрастах і парадоксах, що підкреслюють внутрішню боротьбу між прагненням до ідеалу й ненавистю до нього.

Мовна характеристика в опері відіграє ключову роль, адже саме через мовлення розкривається психологічний портрет кожного героя. Біллі Бадд говорить просто, без риторичних прикрас, що відображає його природність і відсутність злоби. Його типова репліка: *“I’m content.”*. Це коротке речення передає філософію героя – прийняття світу таким, як він є, навіть у найтрагічніших обставинах. Його мовлення – це синтаксична простота, лексична ясність і щирість інтонації.

На противагу йому Клеггарт користується складними синтаксичними побудовами, багатими метафорами та релігійними алюзіями. Його монологи сповнені внутрішнього протиріччя між «добром» і «спокусою». Це видно в рядках: *“O beauty, O handsomeness, goodness! Would that I could destroy you without destroying myself!”*. Тут відображено подвійність

сприйняття, де прагнення до знищення поєднується з болісною любов'ю. Мова Клеггарта демонструє високу стилізацію, поетичну ритмічність і символічність.

Капітан Вір, у свою чергу, виступає як моральний суддя. Його мовлення формальне, логічно структуроване, з великою кількістю умовних конструкцій. Його роздуми після страти Біллі звучать як сповідь: *"Billy Budd, Billy Budd, I could have saved you, but I did not."* Тут простежується стриманість і водночас трагізм англійської офіцерської мови XVIII століття. Через такі вислови Форстер і Крозьє показують, як мова може стати інструментом не лише комунікації, а й моральної самооцінки.

Бенджамін Бріттен послідовно трансформує мовні характеристики персонажів у музичні. Простота фраз Біллі Бадда відображається в діатонічних мелодіях, ясних тональних зв'язках і плавних інтервалах. Його арія «Billy in the Darbies» побудована на натуральному ритмі англійської мови та має інтонації народної пісні.

Клеггарт, навпаки, отримує хроматичні лінії, складні гармонічні ходи, які передають його внутрішню нестабільність. Його монолог *"O beauty, O handsomeness"* має тісний зв'язок із мовною інтонацією – це музична алегорія мовного зламу, коли слово перетворюється на вигук. Капітан Вір характеризується мелодикою, наближеною до декламаційного стилю. Його ритм нагадує судовий монолог – урівноважений, але сповнений внутрішньої тривоги. Бріттен використовує м'які оркестрові тембри (дерев'яні духові, струнні у верхньому регістрі), щоб передати «мову роздуму».

Таким чином, у музиці Бріттена спостерігаємо своєрідний «переклад» мовних характеристик у музичну площину: інтонаційна структура мови стає джерелом музичного мислення, а лінгвістична індивідуальність – композиторським кодом

Тепер детальніше про персонажа Джона Клаґґарта, майстер-ет-армс в опері Бенджаміна Бріттена “Billy Budd”. Він є одним із найяскравіших прикладів психологічно складного героя. Його мовний портрет дозволяє розкрити внутрішні суперечності, моральні конфлікти та прагматичні наміри, які визначають його дії. Монолог Клаґґарта, що розпочинається приблизно на 1:01:45 відеозапису опери [Бріттен 2007], демонструє всю глибину його внутрішнього світу:

“O beauty, o handsomeness, goodness!
Would that I never encountered you!
Would that I lived in my own world always,
in that depravity to which I was born.
There I found peace of a sort, there I established
an order such as reigns in Hell. But alas, alas!
The light shines in the darkness, and the darkness
comprehends it and suffers. O beauty, o handsomeness, goodness!
Would that I had never seen you!”

У цих рядках, як було зазначено вище, вже чітко простежується внутрішній конфлікт Клаґґарта. З одного боку, він визнає красу і доброту Біллі Бадда, а з іншого – відчуває власну моральну обмеженість і заздрість. Повтор емоційного вигуку *“O beauty, o handsomeness, goodness!”* створює ефект психологічної напруги та підкреслює інтенсивність внутрішнього стану героя. Антитеза *“peace… depravity”* показує протиставлення спокою, якого прагне персонаж, і темної натури, яка ним керує.

Монолог Клаґґарта демонструє комунікативні стратегії домінування і маніпуляції, які він використовує, щоб визначити своє місце у світі та водночас контролювати ситуацію. Герой проголошує:

“Having seen you, what choice remains to me?
None, none! I'm doomed to annihilate you,
I'm vowed to your destruction.”

Повтор слова *“None”* та вигук *“I'm doomed”* слугують не лише для емоційного підсилення, а й підкреслюють абсолютність його намірів. Крім того, Клаґґарт застосовує образну загрозливу мову, яка не лише виражає намір, а й демонструє внутрішню рішучість:

“I will wipe you off the face of the earth,
off this ship where fortune has led you.
First I will trouble your happiness.
I will mutilate and silence the body where you dwell.
It shall hang from the yard-arm,
it shall fall into the depths of the sea,
and all shall be as if nothing had been.”

Через яскраві образи насильства та руйнування Клаґґарт встановлює емоційний і психологічний контроль, що є типовим для стратегії маніпуляції у мовленні антагоніста.

Головна прагматична ціль Клеґґарта – знищення Біллі, як символічне, так і реальне. Його слова формують певний план дії, який герой проголошує як неминучість:

“So may it be!
O beauty, o handsomeness, goodness!
You are surely in my power tonight.
Nothing can defend you.
Nothing! So may it be!”

Використання повторів та вигуків підкреслює рішучість Клеґґарта і одночасно створює ритм мовлення, який підсилює емоційний ефект. Монолог також відображає внутрішній конфлікт героя: він усвідомлює, що не може контролювати кохання та доброт Біллі, і цей факт для нього є джерелом морального терору:

“For what hope remains if love can escape?
If love still lives and grows strong where I cannot enter,
what hope is there in my own dark world for me?

No! I cannot believe it! That were torment too keen."

Таким чином, прагматична мета Клаґґарта пов'язана із прагненням утвердити владу і захистити власний моральний порядок, водночас відображаючи його внутрішній страх і нездатність впоратися з чистотою Біллі.

Стилістичні та лексичні засоби, а саме емоційні вигуки та повтори: *"O beauty, o handsomeness, goodness!", "None, none!", "Nothing! Nothing!"* створюють драматичну напругу та підкреслюють психологічний стан героя.

Антитези та контрастні образи: *"peace… depravity", "light… darkness", "love… hate"* – відображають внутрішню боротьбу та моральну дилему, роблячи мовлення напруженим і багатошаровим.

Візуальні та метафоричні образи: *"wipe you off the face of the earth", "hang from the yard-arm", "fall into the depths of the sea"* – передають прагнення Клеґґарта до абсолютного контролю та руйнування, створюючи яскраві сценічні образи.

Синтаксична ритміка та паралельні конструкції: повтори, риторичні запитання і структуровані фрази формують ритм мовлення, що посилює драматичний ефект і виразність психологічного стану героя.

Емоційна інтенсивність через внутрішні звернення: постійне звернення до Біллі через емоційні вигуки *"O beauty, o handsomeness, goodness!"* створює відчуття особистої боротьби та одержимості.

Попередні спостереження створюють загальне уявлення про мовлення персонажа. Надалі пропонуємо систематизований аналіз, який охоплює повний набір лексичних, стилістичних та прагматичних прийомів, представлених у монолозі:

1. Лексичні засоби:

1.1. Емоційно-оцінна лексика. Монолог побудований на словах, що передають сильні почуття героя: *beauty, handsomeness, goodness, depravity,*

peace, darkness, suffers, alas. Ці лексеми створюють емоційну шкалу від ідеального до гріховного.

1.2. Абстрактна лексика. Вживаються слова, які позначають не конкретні предмети, а ідеї: *beauty, goodness, depravity, order, light, darkness*. Такі абстракції роблять монолог філософським і морально-етичним, переводять його із побутового рівня на рівень символів.

1.3. Контрастна лексика. У тексті постійно зіштовхуються лексика, що підкреслює антиномічний світогляд героя, внутрішню розломленість: *beauty - depravity, light - darkness, peace - suffering*.

1.4. Лексика з семантикою внутрішнього світу: *encountered, lived in my own world, found peace, established an order.* Тут підкреслюється індивідуальний досвід героя, його ізольованість.

2. Стилістичні засоби:

2.1. Анафора. Повтор на початку фрази: *"O beauty, o handsomeness, goodness!"* Це створює ритм, емоційний напір, молитовну інтонацію.

2.2. Рефрен. Наприкінці монологу повторюється фраза, що відкриває монолог: *O beauty, o handsomeness, goodness!* Це формує циклічну драматургію, замкнене коло думок.

2.3. Риторичні вигуки. *O beauty! O handsomeness! Goodness! Alas, alas!*

Створюють вибух емоційності, оперну експресію, мелодраматизм.

2.4. Риторичне побажання. Форма *Would that I…* – архаїчний граматичний конструктив, який виражає: жаль, бажання, що протилежне реальності. Це додає стилю піднесеності.

2.5. Антитеза. Стилістичний прийом протиставлення: *"light shines in the darkness", "order such as reigns in Hell."* Антитеза робить морально-філософську боротьбу героя більш драматичною.

2.6. Алюзія. Цитата з Євангелія додає монологу сакральний контекст, створює метафору духовної боротьби: *"The lights shines in the darkness comprehends it and suffers",* - John 1:5.

2.7. Метафори. *“light shines in the darkness*” – духовне просвітлення. *“order such as reigns in Hell*” – внутрішній порядок злочинця. Обидві метафори формують символічний світ монологу.

2.8. Оксюморонний контекст. *“peace of a sort… in Hell”* – внутрішній спокій у сфері зла. Оксюморон підкреслює викривлену моральну систему персонажа.

2.9. Архаїзація мови. Використання форм *would that, alas* створює стиль “трагічного, високого мовлення”, характерного для оперної поезії.

3. Прагматичні засоби:

3.1. Вираження внутрішнього конфлікту. Мета монологу – передати боротьбу між добром і злом, яку герой не може витримати. Прагматика: слухач має співчувати і розуміти драматичність вибору Клэґґарта.

3.2. Самовикриття. Фраза *“that depravity to which I was born”* виконує функцію самоаналізу та самозвинувачення. Герой відкриває природу своєї злоби – це створює ефект психологічної оголеності.

3.3. Виправдання злочинних намірів та маніпуляційний ефект. Повторювання *“Would that I never…”* формує образ героя-жертви “непереборного добра”. Монолог пояснює, чому герой ненавидить Біллі. Прагматика: виправдати агресію через страждання та змусити гялача співчувати.

3.4. Формування трагічної іронії. Герой говорить про красу й добро як про причину своїх страждань. Прагматичний ефект: іронія долі, де позитивне стає руйнівним.

3.5. Інтимізація сповіді. Стиль монологу нагадує молитву або сповідь, що створює відчуття, ніби він говорить не до інших героїв, а до себе або до вищої сили. Прагматика: глядач стає співучасником внутрішнього діалогу.

3.6. Експресія. Гучні вигуки, типу як *“O beauty!”*, підсилюють напругу і формують оперний афект, що краще взаємодіє з музичною драматургією Бріттена.

Особливе значення для розуміння мовного портрета Джона Клеґґарта має сцена його діалогу з з персонажем на ім’я Новак, що слідує одразу після монологу, що описаний вище. Цей епізод дозволяє простежити, як мовні засоби Клаґґарта конструюють образ жорстокого маніпулятора та виявляють його комунікативні стратегії, спрямовані на залякування, підкорення та використання слабшого персонажа.

Діалог починається із серії наказових форм, що задають асиметричну рольову структуру: *“Come here. Remember your promise. Are you ready?”*. Уже перша репліка Клаґґарта визначає характер подальшої взаємодії: він постає як мовний агресор, що вибудовує стосунки влади через наказ і контроль. У відповідь Новак одразу виявляє покірність: *“Yes, sir.”* – коротка, підпорядкована форма, що демонструє його залежність.

Важливим у цій сцені є використання Клаґґартом стратегії «батога й пряника». Він одночасно обіцяє захист, – *“I’ll protect you if you don’t fail”*, та нагадує про можливість покарання: *“You’ve had twenty strokes. Do you want worse?”*. Така мовна поведінка створює атмосферу психологічного тиску, де Новак позбавлений вибору, а будь-яка спроба опору автоматично асоціюється з загрозою болю.

Репліки Новака демонструють його стан повної вразливості: *“Oh, the flagging and the misery! … I can’t stand any more. I’ll do anything you want. Yes, yes.”*

Повтори *“yes, yes”, “I’ll do anything”* виконують функцію ритмічного підсилення підлеглості. У лінгвістичному сенсі це приклад, коли у мові зникають індивідуальні відтінки, вона звужується до формул покори.

Особливо показовим є момент, коли Клаґґарт вдається до відвертої маніпуляції:

– *Would you betray a shipmate?*

– *Yes.*

– *Get evidence against him?*

– *I’ll get it.*

Стислість відповідей Новака свідчать про його психологічний стан: він прагне уникнути болю й готовий зрадити моральні норми. Клаґґарт цілеспрямовано підштовхує його до зради, використовуючи послідовність питань, що поступово знімають будь-які моральні бар'єри.

Знаковою деталлю є поява монет як символу спокуси: *"Pretend you're disloyal too, tempt him to join you with this (he shows some coins), compromise him."*

Гроші тут виступають як матеріалізований засіб маніпуляції. Лексема compromise увиразнює цинічний розрахунок Клаґґарта: його не цікавить моральна істина, а лише компрометація іншого.

Кульмінаційним моментом діалогу стає називання імені жертви: *"Billy Budd. Why do you hesitate?"*. Новак вперше чинить спротив: *"No, that one. ... He's good."* Саме тут відбувається зіткнення двох мовних картин світу. Для Новака поняття goodness ще має цінність, тоді як Клаґґарт відкидає саму ідею добра: "*Good? What is goodness to you?"*.

Цей уривок демонструє ключовий момент портрета Клаґґарта – його відчуженість від моральних категорій. Він не лише заперечує добро, а й підкріплює свої слова фізичним насильством (*"striking him"*). Поєднання мовної агресії та тілесного примусу формує образ абсолютного тирана, для якого мова – продовження влади.

У фіналі сцени Новак капітулює: *"Yes, I'll work for you. I've no choice. Give me the money."*

Фраза *"I've no choice"* вербалізує стан остаточного поневолення. Мовний портрет Новака виявляє повну залежність, тоді як портрет Клаґґарта – це образ спокусника й деспота, здатного використати будь-який ресурс для знищення іншого.

Отже, у цьому діалозі можна виділити кілька рис мовного портрета Клаґґарта:

1. Авторитарність (систематичне використання наказових форм, прямих імперативів).

2. Маніпулятивність (поєднання обіцянки захисту й погрози).

3. Цинізм і аморальність (відкидання поняття добра, інструменталізація грошей).

4. Мовна агресія, підкріплена фізичною (слово і удар діють як єдине).

Таким чином, мовлення Клаґґарта у цій сцені постає як яскравий приклад мови влади, що ґрунтується на примусі, страхові та спокусі. Саме через такі діалоги розкривається справжня сутність персонажа – людини, яка сприймає мову не як засіб комунікації, а як інструмент маніпуляції та знищення.

Ще одна сцена – сцена обвинувачення Біллі Бадда Клаґґартом у другому акті опери. Вона є одним із ключових епізодів для розкриття мовного портрета цього персонажа та підкреслює все вище проаналізоване. Вона демонструє його як маніпулятора, що використовує мову як інструмент влади та психологічного тиску. Ця сцена дозволяє детально простежити комунікативні стратегії, прагматичні наміри та стилістичні особливості мовлення Клаґґарта.

На початку сцени Клаґґарт проголошує обвинувачення Біллі з повторенням його імені:

“William Budd, I accuse you of insubordination and disaffection.

William Budd, I accuse you of aiding our enemies and spreading their infamous creed of 'The Rights of Man'.

William Budd, I accuse you of bringing French gold on board to bribe your comrades and lure them from their duty.

William Budd, you are a traitor to your country and to your King. I accuse you of mutiny!”

Повтор імені Біллі виконує кілька функцій одночасно. По-перше, він концентрує увагу слухачів на жертві, підкреслюючи персональний характер звинувачення. По-друге, повтори створюють ритм, який підсилює

драматичну напругу та відчуття офіційності. По-третє, вони слугують елементом психологічного тиску, адже кожна нова фраза звучить як окремий, беззаперечний вирок.

Клаґґарт застосовує також стратегію переліку обвинувачень з використанням юридично звучних термінів: *“insubordination”, “disaffection”, “mutiny”*. Ця техніка підкреслює його спробу надати словам офіційну вагу, створити ілюзію беззаперечної істини та моральної необхідності покарання. Водночас Клаґґарт не дає Біллі змоги відповісти – його мовлення одностороннє, і це свідчить про бажання встановити абсолютний контроль над ситуацією.

Особливу увагу слід звернути на поєднання словесного та символічного впливу. Клаґґарт звинувачує Біллі у змові та спробі підкупу товаришів, використовуючи слова як знаряддя влади:

“I accuse you of bringing French gold on board to bribe your comrades and lure them from their duty.”

Використання терміну *bribe* і фрази *lure them from their duty* підкреслює цинічний характер Клаґґарта та його прагнення показати себе як морального суддю, хоча насправді його мета – дискредитувати Біллі. Лексика цієї сцени характеризує Клаґґарта як людину, для якої мова є інструментом маніпуляції, а не засобом комунікації.

Комунікативні стратегії Клаґґарта включають повторювані конструкції, категоричні звинувачення та офіційний стиль, що створює атмосферу авторитарності. Його мовлення суворе, без емоцій, проте саме ця «холодність» посилює психологічний тиск на Біллі та на присутніх. Контраст між мовною агресією Клаґґарта і реакціями інших персонажів – капітана Віра та Біллі – особливо помітний: Вір заохочує хлопця говорити спокійно (*“Take your time, my boy, take your time”*), а Біллі фізично реагує, коли вже не витримує тиску, що показує різницю між словесною та моральною силою.

Прагматичні наміри Клеґґарта очевидні: він прагне дискредитувати Біллі, створити видимість загрози дисципліні корабля та демонструвати власну владу**.** Його дії та слова спрямовані на залякування, контроль і знищення репутації іншого персонажа. Через офіційний стиль і категоричні твердження він намагається підкорити всіх присутніх своїй волі, використовуючи мову як інструмент домінування.

Стилістично ця сцена виділяється повторами, офіційною термінологією та абсолютністю формулювань, що підсилює драматичність та відчуття безвиході для обвинуваченого. Мовний портрет Клаґґарта тут демонструє його як маніпулятора і тирана, чия риторика спрямована на контроль, приниження і залякування, а не на справедливу комунікацію.

Систематизуючи вищезазначене можемо виділити наступні:

1. Лексичні засоби:

1.1. Лексика звинувачення та злочинів. Мова насичена словами з семантикою провини та порушення порядку: *“insubordination”, “disaffection”, “aiding”, “enemies”, “infamous creed”, “bribe”, “lure”, “traitor”, “mutiny”*. Ці слова належать до юридичної та військової лексики, створюють атмосферу формального процесу й фокусують увагу на тяжкості звинувачень.

1.2. Оціночна та негативно забарвлена лексика*: “infamous”, “traitor”, “disaffection”, “lure them from their duty”*. Вона підсилює образ небезпеки, моральної зіпсованості та загрози.

1.3. Ідеологічні терміни: *“The Rights of Man”* – посилання до конкретного політичного трактату й революційних ідей. Це слово виконує функцію "ідеологічного маркера", який у контексті британського флоту XVIII ст. сприймається як загроза державному порядку.

1.4. Повторюване звертання. Постійне *“William Budd”* перед кожним пунктом – лексичний прийом, що створює відчуття судового акту, формального переліку й психологічного тиску.

2. Стилістичні засоби:

2.1. Анафора. Початок кожного речення повторює: *“William Budd, I accuse you…”.* Це створює ритм, посилює емоційний тиск і звучить як молоток судді, який б’є знову і знову.

2.2. Кульмінаційне нагнітання. Звинувачення стають все серйознішими: *“insubordination – aiding enemies – bringing French gold – traitor – mutiny”.* Стилістично – це градація, що веде до вибухової кульмінації.

2.3. Високий, формально-патетичний стиль. Лексика книжна, офіційна. Стиль нагадує церемоніальний або судовий виступ. Звучить майже як літургія покарання – типова риса оперної драматизації.

2.4. Контраст між ім’ям і звинуваченням. Початок із простого імені *“William Budd”* (простакувате, невинне ім’я) контрастує з важкими, майже апокаліптичними звинуваченнями.. Це – стилістичний прийом протиставлення.

3. Прагматичні засоби:

3.1. Комунікативна мета монолога. Це не просто формулювання звинувачень – це спроба знищити репутацію Біллі перед командуванням. Прагматична функція: маніпуляція, створення образу ворога, формування негативного ставлення аудиторії.

3.2. Пресупозиції. Клєґґард будує свою промову так, ніби: Біллі вже винен, аудиторія поділяє страх перед революцією, *“The Rights of Man”* – це ворожа пропаганда, «французьке золото» – доказ зради, навіть якщо його ніхто не бачив. Тобто він спирається на соціальні страхи та військовий кодекс, не потребуючи доказів.

3.3. Звинувачення як мовленнєвий акт. Фраза *“I accuse you”* є прямою мовленнєвою дією, спрямованою на запуск юридичного механізму покарання.

3.4. Емоційний тиск. Повторення і нагнітання покликані: вибити Біллі з рівноваги, показати аудиторії його «небезпечність», створити

атмосферу «немає виправдання». Це прагматичні засоби психологічного домінування.

3.5. Конструювання «зовнішнього ворога». Усі звинувачення прив'язуються до образу: французів, революції, зради королю. Тобто Клєґґард прагне створити ярлик ворога на борту, що автоматично робить Біллі мішенню.

Таким чином, сцена обвинувачення Біллі Бадда Клаґґартом є наочним прикладом того, як мовні засоби можуть конструювати психологічний портрет персонажа. Через повтори, категоричні твердження та юридичну лексику він постає як холоднокровний маніпулятор, здатний використовувати слово для досягнення власної влади та впливу на оточення. Мовний портрет Клаґґарта в цій сцені доповнює образ, який формувався в попередніх епізодах, і дозволяє глибше зрозуміти його характер і методи впливу на інших.

2.2. Мовний портрет героїні Міранди із опери "The Tempest"

Наступна опера для аналізу – "The Tempest" [Адес 2007], що створена за однойменної п'єсою Вільяма Шекспіра. Персонаж для аналізу – Міранда, донька головного героя Просперо. Сцена – "What was before", вона є однією з ключових сцен, у якій розкривається лінгвопрагматичний портрет персонажа. Саме тут, у діалозі з Фердінандом, проявляються її емоційність, щирість і водночас внутрішній конфлікт між тим, щоб слухатися батька, та власним коханням. Лексичний та стилістичний аналіз цієї сцени дозволяє побачити, як мовні засоби відображають розвиток персонажа та його функцію у данній опері.

Лексичні особливості. Мовлення Міранди у цій сцені характеризується лексичною простотою та семантичною прозорістю. Вона

майже не використовує складних метафор, символів чи алегорій, на відміну від Просперо або Аріеля, чия мова часто насичена образністю та інтелектуальною дистанцією. Лексика Міранди базується на елементарних, загальновживаних словах, пов'язаних із базовими емоціями та екзистенційними станами: *love, weak, strong, weep, light, night.*

Навіть ключове питання про почуття сформульоване максимально прямо: *"Do you love me?"*, без риторичних прикрас чи опосередкованих формулювань. Така лексична простота не є ознакою примітивності мовлення, а радше підкреслює її щирість, наївність і відсутність соціальної маски. Саме через просту лексику вибудовується образ дівчини, яка ще не навчилася приховувати або стратегічно формулювати власні почуття.

Синтаксична організація висловлювань. Синтаксис реплік Міранди переважно побудований на коротких, простих конструкціях. У її мовленні домінують односурядні речення, паралельні конструкції та синтаксичні скорочення: *"Love is strong / I am weak.", "Do you love me? / Why do I weep?"*.

Така фрагментарність створює ефект спонтанного, емоційного мовлення, яке виникає не внаслідок раціонального планування, а як безпосередня реакція на внутрішній стан. Короткі синтаксичні одиниці також відображають її психологічну нестійкість і внутрішній конфлікт між бажанням висловити любов та страхом порушити батьківську заборону.

Стилістичні прийоми. У мовленні Міранди активно використовуються стилістичні протиставлення, які виконують смислотворчу функцію. Найбільш показовими є опозиції *strong / weak, light / night*, що формують її образ як водночас тендітної та сильної у своїй емоційній відкритості.

Питальні та вигукові конструкції виконують експресивну функцію і створюють ефект «живої мови», що звучить тут і тепер. Її запитання мають риторичний характер і спрямовані не стільки на отримання відповіді, скільки на вербалізацію внутрішнього сумніву та емоційного напруження.

Окремо слід зазначити роль музичної структури: короткі фрази, повтори та інтонаційні підйоми посилюють відчуття юнацького хвилювання та невпевненості, підкреслюючи драматичну щирість персонажа.

Комунікативні стратегії та прагматика. Мова Міранди у цій сцені будується на щирості та прямоті**.** Її прагматична намір – відкрити свої почуття, проте вона постійно відчуває напругу: *“How can I offer / What I’d give? / How can I ask for / What I’d have?”*. Повторювані питання виражають сумнів та внутрішню боротьбу між бажанням і страхом порушити батьківський наказ.

У той же час у словах відчувається прагнення до повної довіри: *“Do you love me? / Why do I weep? / Love is strong / I am weak.”*. У данних репліках вона позиціонує себе у відносинах як емоційно вразливу дівчину, підкреслюючи свою залежність від Фердінанда та кохання до нього.

Емоційність та експресивність. Мова Міранди в опері насичена вигуками та питаннями. Все це підкреслює її молодість і невміння стримувати емоції, бути звичайною молодою дівчиною. На відміну від її батька Просперо, чия мова часто раціональна та владна, Міранда говорить імпульсивно, емоційно: *“Do you love me? Why do I weep?”* – це все риторичні запитання, що створюють ефект живої емоції.

Слід зазначити, що музична структура підсилює цей ефект: короткі фрази, інтонаційні підйоми, повтори посилюють її юнацьке хвилювання.

Для мови Міранди характерна лексична простота. Вона не використовує складних метафор чи алегорій, як це робить, наприклад, Аріель; її стиль більш безпосередній. Навіть питання про любов у неї досить прості та прямі: *“Do you love me?”* – без прикрас.

Її висловлювання побудовані на коротких синтаксичних структурах, що відображає дитячу відкритість: *“Love is strong / I am weak.”*. Присутні протиставлення *strong/weak, light/night*, вони виступають ключовим

стилістичним прийомом, через який вибудовується її образ як водночас тендітної й сильної у своїй емоційності дівчини.

Мовні маркери її статусу та стосунків проявляються у сцені з Фердінандом, де відбувається зміна мовного статусу Міранди. Якщо у спілкуванні з Просперо її мова маркована покорою й послухом, то тут вона виходить за межі батьківського контролю. Її репліка: *“I’ve disobeyed / Father said not to say”* – пряме визнання порушення наказу. Мовний акт непослуху стає прагматичним сигналом її дорослішання й переходу від ролі «дитини Просперо» до самостійної особистості.

У діалозі з Фердінандом на перший план виходить інтимність і рівність. Вони звертаються один до одного короткими іменами, без титулів чи дистанції, що чітко маркує зміну соціального статусу: від доньки, яка підкоряється батькові, до нареченої, яка стає рівною у стосунках.

Ця сцена є переломною у драматургії як для прагматичної ролі у сюжеті, бо саме через мову Міранди виявляється головна опозиція опери: влада і свобода. Просперо прагне контролювати все, але слова його доньки стають тим, що виходить поза його владу. Не випадково фінальна реакція Просперо у цьому фрагменті: *“ I’ve lost her / My child has conquered me / A stronger power than mine / Has set the young man free.”* Тут він визнає поразку перед мовою любові, яка сильніша за магічні закляття.

Мовний портрет Міранди у цій сцені можна визначити як поєднання: простоти (короткі репліки, елементарні лексичні одиниці), емоційності (вигуки, повтори, питання), відкритості (пряма декларація почуттів), опозиційності (порушення наказу Просперо).

Попередній огляд дозволив окреслити загальні риси персонажа. Нижче розберем детальніше мовні засоби, що використовуються у цій сцені:

1. Лексичні засоби

1.1. Лексика почуттів і емоцій: *“weep”, “love”, “strong”, “weak”* – ключові слова, що передають внутрішній стан Міранди. Вона використовує

просту, але сильно емоційно забарвлену лексику, що показує її щирість і наївність.

1.2. Лексика запитань і сумнівів: *“How can I offer…? How can I ask…? Do you love me?”* – лексика сумніву та рефлексії. Вона підкреслює невпевненість Міранди у своїй ролі і в можливості отримати кохання.

1.3. Лексика простих дій і станів: *“give”, “have”* і т.д. Це дії, що демонструють її готовність дарувати і приймати любов. Простота слів відповідає невинності і чистоті персонажа.

2. Стилістичні засоби

2.1. Риторичні запитання: *“How can I offer / What I’d give? How can I ask for / What I’d have? Do you love me?”*. Використання питань створює ефект саморефлексії, вагання і відкритості до партнера.

2.2. Антитеза: *“Love is strong / I am weak”*. Протиставлення сили почуття і фізичної/емоційної слабкості підкреслює драматичний конфлікт між бажанням і обмеженнями.

2.3. Повторення: *“How can I offer…? How can I ask…?”* – така структура речень підсилює ритм і емоційну інтенсивність. Стилістично створює ритм роздумів і метафоричну “музику” монологу.

2.4. Символізм. Міранда не говорить про конкретне місце або обставини, а через слова *“love”, “strong”, “weak”* і *“offer”* передає універсальні почуття. Її мова символічна і узагальнена, що робить її універсальною як персонажа-образ чистого кохання.

2.5. Ліричність. Короткі, ритмічні рядки, повтори, питання – все це створює ліричний ефект, подібний до пісні або внутрішнього монологу.

3. Прагматичні засоби

3.1. Комунікативна функція. Міранда виявляє власні емоції і тестує реакцію Фердінанда. Прагматично це акт демонстрації відданості і відкритості до взаємності.

3.2. Активність запитання: *“Do you love me?”* – не просто інформаційне запитання, а спроба активізувати почуття іншого. Запитання формує можливість взаємного визнання кохання.

3.3. Стратегія самовираження через невпевненість. Її слова *“How can I offer…? How can I ask…?”* прагматично показують скромність і моральну чесність, що підкреслює її соціально-емоційну позицію: вона не претендує, а пропонує себе.

3.4. Прагматичний контраст з Фердінандом. Фердінанд демонструє рішучість і активність, Міранда – емоційну реактивність і запитальність. Це створює драматичну динаміку: вона використовує мовлення як емоційний інструмент.

3.5. Внутрішньо-емоційний тиск. Через свої запитання і контрасти Міранда створює атмосферу емоційної інтенсивності, змушуючи Фердінанда реагувати і підтвердити почуття.

Мова Міранди – лірична, емоційно щира, символічна. Лексично: прості слова з великою емоційною вагою, лексика любові, сумніву та слабкості; стилістично: риторичні питання, повтори, паралелізм, антитеза, ліричність; прагматично: демонстрація емоцій, пошук взаємності, стимулювання почуттів Фердінанда, вираження моральної чистоти і щирості.

Таким чином, через мовні засоби формується образ юної героїні, яка водночас є ніжною, емоційно вразливою, але й здатною на внутрішній виклик авторитетові батька.

Напротивагу сцена, в якій Міранда спілкується зі своїм батьком Просперо після бурі, є надзвичайно важливим моментом у розвитку її мовного портрета, як доньки. Якщо у попередньому діалозі з Фердінандом вона постає ніжною, закоханою і відкритою до нового досвіду, то в розмові з батьком перед нами інша Міранда – довірлива, наївна, але водночас здатна до морального протесту. Її мовлення набуває іншого емоційного забарвлення та виконує нову прагматичну функцію в сюжеті.

Репліки Міранди емоційні, характерна образність мовлення. У цій сцені вони сповнені емоційних вигуків і образів стихій: *“storm and thunder, rain and hail”, “towering waves, furious gale”, “unnatural flames run and quiver”.* Вона реагує на подію не раціонально, а емоційно, відтворюючи хаос у природі через хаотичні поетичні образи. Це свідчить про її внутрішню вразливість та сильне співчуття до потерпілих. Важливо відзначити часті повтори та паралелізми *“There, fire and storm / While here it’s calm. There black as night / While here the island’s bright”,* що підкреслюють контраст між світом, який вона бачить, і тим, що відбувається довкола насправді.

Таким чином, мовлення Міранди можна охарактеризувати як фрагментоване, образне й емоційно перенасичене. На відміну від виваженої, раціональної мови Просперо, воно відображає дитячу безпосередність і невміння мислити категоріями влади чи політики.

Її прагматична роль у сюжеті саме тут інша. У цій сцені Міранда виконує іншу комунікативну функцію, ніж у сцені з Фердінандом. Там вона була рівноправною співрозмовницею, що разом із коханим будувала нову комунікативну спільність *“you and I”*. Тут же її роль – поставити батькові моральні питання: *“Is this your skill? What creatures have you killed? Is this your art?”.* Її прагматичний вплив полягає не у створенні гармонії, а у виклику владі Просперо. Вона, хай і несвідомо, ставить під сумнів легітимність його дій. Це робить Міранду своєрідним носієм етичності в опері. Її мовлення стає голосом совісті, який контрастує з політичними інтересами та прагненням до помсти, що їх артикулює Просперо.

У мові Міранди виразно проступає її статус доньки, яка перебуває у залежності від батька. Це підкреслюється численними звертаннями *“Father… Father… Father”.* Вони виконують одразу кілька функцій: показують емоційне хвилювання, демонструють пошану та водночас відчайдушну потребу отримати пояснення того, що наразі відбувається.

У свою чергу, Просперо говорить довгими, структурованими монологами, насиченими політичною та соціальною лексикою *“suits”, “lackeys”, “court”, “liberty”*. Він говорить мовою влади, тоді як Міранда відповідає короткими запитаннями й образними вигуками. Це протиставлення відображає ієрархічну асиметрію між батьком і дочкою: його мова раціональна й авторитетна, її – емоційна та протестна.

Особливо показовим є момент, коли Міранда говорить: *“What you have told me / Means nothing to me / Words full of fury / Distant and strange”*. Вона прямо вказує на розрив між світоглядом Просперо та власним досвідом, підкреслюючи, що його історія про політичні інтриги і зраду є для неї чужою. Це відображає конфлікт поколінь і різницю життєвих орієнтирів.

Якщо порівняти цю сцену з діалогом Міранди та Фердінанда, то можна побачити, що в обох випадках її мовлення має подібні стилістичні риси – схильність до повторів і паралелізмів. Проте їхня функція відрізняється. У любовній сцені повтори та ритм *“High on the headland / Low in the dry sand”* створюють атмосферу гармонії та інтимної єдності. У діалозі з Просперо ці ж повтори набувають іншого характеру – вони стають виразом протесту та відчаю: *“Why have you called them / Why have you killed them / Why have you summoned / Such sorrow here?”*.

Отже, одна й та сама стилістична риса реалізується у різних прагматичних контекстах: у першому випадку – для гармонізації, у другому – для конфлікту. Це робить мовний портрет Міранди багатогранним і динамічним.

У сцені діалогу з Просперо Міранда постає як персонаж, що поєднує дитячу чистоту з моральною чутливістю. Її мовлення вирізняється емоційністю, образністю та запитальністю. У порівнянні з попередньою сценою, де вона була відкритою до любові, тут вона стає носієм етичного сумніву, голосом гуманності, що протистоїть мовленнєвій раціональності влади.

Узагальнюючи попередній аналіз, звернімося до систематизованого переліку мовних засобів реалізованих у діалозі:

1. Лексичні засоби

1.1. Лексика природних стихій і катастрофи. *“Storm and thunder, rain and hail / Towering waves, furious gale / The ship is wrecked”*. Використання слів із семантикою стихії і руйнування створює почуття небезпеки та страху. Лексика передає емоційний стан тривоги і шоку.

1.2. Лексика запитань і сумнівів. *“Is this my father’s doing?”, “Is this your skill?”, “What creatures have you killed?”*. Підкреслює недовіру, пошук пояснень і моральне запитання, характерне для наївного та морально чутливого персонажа

1.3. Лексика жалю та співчуття. *“Woe the day”* – стандартний емоційний вираз страждання. Використання слів “harrows my heart” (у тексті Просперо) в діалозі активує її емпатію до постраждалих.

1.4. Лексика відображення власного досвіду. *“Were we so friendless?”* – просте, щире запитання, що передає її самопочуття ізольованості і невинності.

2. Стилістичні засоби

2.1. Повторення: *“Father… Father… Father”* – повтор імені підсилює емоційний зв’язок і створює ритм панічного запиту або заклику.

2.2. Риторичні питання: *“Is this my father’s doing?”, “Why have you called them?”, “Why have you killed them?”*. Використовуються для вираження морального сумніву та емоційного шоку, створюють драматичний ефект.

2.3. Контраст і антитеза: *“There, fire and storm / While here it’s calm / There black as night / While here the island’s bright”*. Протиставлення зовнішніх і внутрішніх явищ, створює контраст між небезпекою і безпекою, хаосом і спокоєм, підкреслює диво і невинність Міранди.

2.4. Ліричність і емоційна метафоричність. Вислови типу *“Screams faint like seagulls mewing”* або *“All was so clear / No gale no ravage”* –

метафори, що передають її внутрішнє сприйняття світу. Мова Міранди стає поетичною і суб'єктивною, що підкреслює її чистоту, невинність і здивування світом.

2.5. Експресивна лексика: *"Woe", "grief", "sorrow"* – емоційні слова підсилюють її реакцію на трагедію та конфлікт.

3. Прагматичні засоби

3.1. Вираження морального судження. Міранда прагне зрозуміти дії батька: *"Why have you killed them?"*. Її запитання несуть функцію моральної оцінки і випробування влади Prospero.

3.2. Вияв емоцій і внутрішнього світу. Використання повторів, риторичних питань і образів стихій підкреслює емоційне потрясіння і страх. Прагматично це створює внутрішній контраст із владним, обґрунтованим тоном Просперо.

3.3. Емпатія і співчуття. Міранда відчуває чужий біль через слова батька: *"Their cry harrows my heart"* (інтерпретація її реакції). Прагматично її мовлення показує емоційну зрілість і моральне чуття, що також впливає на глядача.

3.4. Прагматична функція запиту. Її питання – це не просто цікавість, а спроба отримати пояснення і контроль над ситуацією, навіть якщо вона не може її змінити. Наприклад: *"Were we so friendless?"* – відображає прагматичне бажання оцінити власну історію і зрозуміти соціальні зв'язки, а не отримати суху відповідь.

3.5. Контраст із Просперо. Міранда прагне зрозуміти і осмислити, Просперо – розповідає і встановлює порядок. Її прагматичний засіб – одночасно запитуючи про дії батька зберегти власну мораль і невинність.

Таким чином, мовний портрет Міранди в опері «The Tempest» розкриває дві ключові функції її образу: любовну та морально-протестну. Саме через особливості її мовлення композитор і лібретист показують головні конфлікти твору – між владою й гуманністю, помстою й милосердям, досвідом і дитячою наївністю.

2.4 Порівняльний аналіз мовних портретів: гендерні, соціальні та рольові аспекти

У порівнянні мовних портретів Міранди та Джона Клаґґарта виразно проступає протиставлення двох типів персонажів – жіночого, пов'язаного з чистотою, гуманністю та емоційністю, та чоловічого, який уособлює владу, домінування й руйнівну силу. Таке протиставлення зумовлене як гендерними особливостями образів, так і соціальними та рольовими функціями, що їх виконують герої у своїх операх.

Міранда постає як уособлення традиційної жіночності: її мовлення емоційне, наповнене вигуками, метафорами й риторичними питаннями. У сцені з Просперо вона говорить: *"Is this your skill? What creatures have you killed? Their cry harrows my heart"*. Тут бачимо, що мовна поведінка Міранди спрямована не на аргументацію чи владу, а на вираження співчуття, вираження людяності. Її емоційність виявляється через численні повтори *"Father, father"* та стилістику висловлювань.

Клаґґарт, натомість, втілює персонажа, якій тяжіє до «чоловічого» домінування: його монологи й діалоги побудовані на наказах, погрозах і логічних звинуваченнях. У сцені з Новаком він запитує: *"Would you betray a shipmate? ... Get evidence against him? ... Then come and tell me"*. Ці короткі імперативні репліки демонструють владу, контроль та маніпуляції. У сцені звинувачення Біллі Бада його мова набуває саме юридичної строгості: *"William Budd, I accuse you of insubordination and disaffection ... I accuse you of mutiny"*. Таким чином, мовлення Клаґґарта спрямоване на підтвердження власної сили та домінування, тоді як мовлення Міранди є цілком іншим – це емоційні відгуки і співпереживання.

Судячі з роздумів вище, ми можемо констатувати те, наскільки різними є ці персонажі. Міранда – донька Просперо, ізольована від світу на острові, без політичного досвіду чи соціальної функції. Її мовлення

відображає обмежене коло понять: вона знає природу острова, говорить про світ стихій і почуттів, а політичні терміни батька *“Milan”, “court”, “liberty”* сприймає як чужі та незрозумілі: *“What you have told me / Means nothing to me / Words full of fury / Distant and strange”*. Це показує її соціальну «чистоту» та віддаленість від інтриг.

Клаґґарт же – носій військової та адміністративної влади на кораблі. Його мова насичена юридичною й дисциплінарною термінологією *“accuse”, “traitor”, “duty”, “mutiny”*, що відображає його соціальний статус – Master-at-Arms. Він говорить як представник інституції, влади, закону. Водночас ця «офіційність» приховує особисту заздрість і ненависть, які прориваються в емоційному монолозі: *“O beauty, o handsomeness, goodness! … I’m doomed to annihilate you”*.

У сюжеті опери Міранда виконує роль гуманістичного й емоційного центру. Її слова ставлять під сумнів насильство та жорстокість Просперо, вона стає голосом морального сумніву. У сцені з Фердінандом її роль – побудова гармонії та любовного союзу. Тобто Міранда репрезентує принцип любові, чистоти та милосердя.

Клаґґарт виконує протилежну роль – він є антагоністом, чия мова підживлює конфлікт. Його комунікативні стратегії включають маніпуляцію у сцені з уоваком, провокацію – звинувачення Біллі Бада, та пряму агресію у монолозі про бажання знищити Біллі. Він – носій деструктивного начала, що протиставляється доброті та «невинності» Біллі.

Порівняння стилістичних засобів

- Міранда тяжіє до поетичного мовлення, метафоричності та риторичних питань. Її висловлювання ритмічні, інтонаційно насичені: *“Why have you called them / Why have you killed them / Why have you summoned / Such sorrow here?”*. Це створює ефект співчутливого протесту.
- Клаґґарт тяжіє до юридичної точності, наказових форм і анафоричних повторів: *“William Budd, I accuse you…”*. Його мова ритмічно сувора, директивна, що підкреслює його владний статус.

Таким чином, мовні портрети Міранди та Клаґґарта розташовані на протилежних полюсах: жіноче/чоловіче, емоційне/раціональне, гуманістичне/деструктивне, підлегле/домінантне.

Проведений аналіз дозволяє наголосити, що порівняльний аналіз демонструє, що гендерні, соціальні та рольові аспекти визначають ключові риси мовних портретів героїв. Міранда уособлює емоційність, чистоту та моральний сумнів; її мовлення слугує для вираження співчуття та любові. Клаґґарт, навпаки, репрезентує мову влади, контролю та руйнівної агресії; його мовлення – інструмент маніпуляції та звинувачення. Саме завдяки такій протилежності їхні образи стають контрастними символами різних сил – добра й зла, милосердя й ненависті, любові й влади.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було здійснено комплексне лінгвопрагматичне дослідження мовних портретів героїв англомовних опер, що дало змогу розглянути мову оперного лібрето як важливий інструмент формування художнього образу персонажа, реалізації його комунікативних намірів та впливу на сприйняття глядачем у сценічному контексті. Проведений аналіз підтверджує актуальність міждисциплінарного підходу до вивчення опери, у межах якого поєднуються лінгвістика, прагматика, музикознавство та театрознавство.

У результаті дослідження було виявлено, що лінгвопрагматичними характеристиками мовних портретів героїв англомовних опер виступають лексичні, синтаксичні, стилістичні та прагматичні засоби мовлення. Ці характеристики суттєво впливають на сценічне сприйняття персонажа, формуючи його образ у свідомості глядача.

Було доведено, що опера є синтетичним видом мистецтва, у якому мова лібрето функціонує не ізольовано, а у тісному зв’язку з музикою, драматургією та сценічною дією. Англомовна опера, формуючись у специфічному історико-культурному контексті, виробила власні жанрові та мовні особливості, зокрема підвищену увагу до зрозумілості тексту, чіткої синтаксичної організації висловлювань та прагматичної спрямованості мовлення персонажів.

Аналіз специфіки синтаксису, лексики та стилістики оперного лібрето підтвердив, що мовлення персонажів англомовних опер вирізняється високим ступенем функціональної навантаженості. Лексичний рівень відображає емоційний стан героя, його соціальний статус та систему цінностей. Синтаксичні структури, зокрема короткі репліки, риторичні запитання, повтори та градації, слугують засобами інтенсифікації драматичного напруження.

У теоретичному аналізі було уточнено поняття мовного портрета, що розглядається як сукупність індивідуальних мовних характеристик персонажа, а також основні категорії лінгвопрагматики. Це дозволило виявити, яким чином мовні засоби функціонують у конкретному контексті.

Центральним етапом роботи став лінгвопрагматичний аналіз мовлення двох персонажів англомовних опер – Джона Клаґґарта з опери Бенджаміна Бріттена «Біллі Бад» та Міранди з опери Томаса Адеса «Буря».Аналіз мовного портрета Джона Клаґґарта показав, що його мовлення має виразно директивний, маніпулятивний і репресивний характер. Натомість мовний портрет Міранди характеризується емоційною відкритістю, гуманістичною спрямованістю та орієнтацією на діалог. Це дозволяє розглядати її мовлення як протилежний полюс до мовлення Клаґґарта.

Проведений порівняльний аналіз мовних портретів засвідчив, що гендерні, соціальні та рольові аспекти істотно впливають на мовленнєву поведінку персонажів. Протиставлення чоловічого та жіночого мовлення, владного й підлеглого, раціонально-агресивного та емоційно-гуманістичного дозволяє глибше зрозуміти драматургічну логіку оперних творів.

Отримані результати підтверджують, що мовний портрет персонажа в опері є динамічною структурою, що формується у взаємодії тексту лібрето, музики та сценічного втілення. Мовлення персонажа не лише відображає його внутрішній світ, а й активно впливає на режисерські рішення та сприйняття глядачем.

Таким чином, у ході дослідження було досягнуто поставленої мети та виконано всі визначені завдання. Робота доводить, що застосування лінгвопрагматичного підходу до аналізу мовних портретів героїв англомовних опер є ефективним і перспективним напрямом досліджень. Отримані висновки можуть бути використані у подальших наукових

розвідках, а також у практиці викладання філологічних дисциплін, театральній педагогіці та аналізі художніх текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адес. Т. Опера «Буря» у постановці Королівського оперного театру Ковент-Ґарден, Metropolitan Opera, 2007. Відеозапис. URL : https://www.youtube.com/watch?v=KD04rPdrUhg (дата звернення: 17.01.2026)

2. Актуалізація на рівні тексту. Онлайн-бібліотека української літератури. URL : https://litmisto.org.ua/?p=9271 (дата звернення: 17.01.2026)

3. Алєшинська Є. Ключові компоненти аналізу музичного дискурсу. *Research in Language*. 2013. Т. 11, № 4. С. 423–437.

4. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. Київ : Академія, 2004. 342 с. URL : https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009736 (дата звернення: 17.01.2026)

5. Безсонов Б. Н. Історія і філософія науки. 2018. 291 с. URL : https://stud.com.ua/141159/filosofiya/filosofski_idu_vitgenshteyna (дата звернення: 17.01.2026)

6. Бріттен Б. Опера «Біллі Бадд» у постановці Тіма Албері, English National Opera, 1988. Відеозапис. URL : https://www.youtube.com/watch?v=q6cdCuKhjKM (дата звернення: 16.01.2026)

7. Бріттен Б. Опера «Пітер Граймс» у постановці Девіда Паунтні, Цюрихський оперний театр, 2007. Відеозапис. URL : https://www.youtube.com/watch?v=nOIj93J5P_8 (дата звернення: 15.01.2026)

8. Інтенція. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. URL : https://1531.slovaronline.com/201070 (дата звернення: 14.01.2026)

9. Левченко К. І. Ключові поняття мовленнєвого портрета автора інтернет-щоденника. 2011. URL : https://litmisto.org.ua/?p=9271 (дата звернення: 17.01.2026)

10. Лінгвістична прагматика. *Енциклопедія сучасної України.* URL : https://esu.com.ua/article-55505 (дата звернення: 13.01.2026)

11. Лінгвістична прагматика. *Енциклопедія сучасної України.* URL : https://esu.com.ua/article-880680 (дата звернення: 12.01.2026)

12. Мальцева В. В. Лінгвістичні методи аналізу художнього дискурсу. *Філологія*. 2018. № 4 (66). С. 11–15.

13. Мельник І. В. Мовний портрет провокатора: успішний vs хибний. 2017. 6 с. URL : https://wisdomperiodical.com/index.php/wisdom/article/view/645? (дата звернення: 17.01.2026)

14. Огар А. Особливості мовного портретування в сучасній українській прозі для дітей. 2022. С. 1-85 URL : https://surl.li/pisoas (дата звернення: 17.01.2026)

15. Робоча програма Історія зарубіжної музики (на базі ОКР «Молодший спеціаліст») для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво», напряму підготовки 6.020204 “Музичне мистецтво”, - 38 с. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18471/1/Vyshynskyi_RPIZM_2016_Vs_KTTMM_IM.pdf (дата звернення: 17.01.2026)

16. Abbate C., Parker R. A History of Opera: The Last Four Hundred Years. New York : W. W. Norton & Company, 2012. 672 p.

17. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford : Oxford University Press, 1962. 192 p.

18. Boston Baroque. Henry Purcell: Dido and Aeneas. URL : https://baroque.boston/purcell-dido-and-aeneas (accessed: 17.01.2026)

19. Brown P., Levinson S. Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. 345 p.

20. Burke P. Language and Power. Cambridge : Polity Press, 1991. 188 p.

21. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York : Routledge, 1990. 272 p.

22. Linguistics. *Cambridge Dictionary*. URL : https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/linguistics (accessed: 17.01.2026)

23. Pragmatics. *Cambridge Dictionary*. URL : https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/pragmatics (accessed: 17.01.2026)

24. Language and Style. Cambridge University Press. URL : https://assets.cambridge.org/9780521405645_excerpt.pdf (accessed: 17.01.2026)

25. Chukwu C. Reference and Inference in Pragmatics. Medium. URL : https://medium.com/ugo-wrotes/reference-and-inference-in-pragmatics-4180eb277e3a (accessed: 17.01.2026)

26. Cook N. Music: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2000. 176 p.

27. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 506 p.

28. Delve. Discourse Analysis. URL : https://delvetool.com/blog/discourseanalysis (accessed: 17.01.2026)

29. Cohesion. *Encyclopedia Britannica*. URL : https://www.britannica.com/dictionary/cohesion (accessed: 17.01.2026)

30. Opera. *Encyclopedia Britannica*. URL : https://www.britannica.com/art/opera-music (accessed: 17.01.2026)

31. Stylistics. *Encyclopedia Britannica*. URL : https://www.britannica.com/science/stylistics (accessed: 17.01.2026)

32. Fairclough N. Discourse and Social Change. Cambridge : Polity Press, 1992. 259 p.

33. Forster E. M., Crozier E. Billy Budd. Libretto. URL : https://www.opera-arias.com/britten/billy-budd/libretto/ (accessed: 15.12.2025).

34. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance. London ; New York : Routledge, 2008. 224 p.

35. Foucault M. Power/Knowledge. New York : Pantheon Books, 1980. 270 p.

36. Gagey E. M. Ballad Opera. New York : Columbia University Press, 1937. 361 p.

37. Gay J. The Beggar's Opera. Ed. by Hal Gladfelder. URL : https://www.opera-arias.com/britten/billy-budd/libretto/#google_vignette (accessed: 01.01.2026)

38. Halliday M. A. K. Language as Social Semiotic. London : Edward Arnold, 1978. 256 p.

39. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. New York : Routledge, 2006. 232 p.

40. Lakoff R. Language and Woman's Place. New York : Harper & Row, 1975. 328 p.

41. Lanuova Musica. Purcell: Dido and Aeneas. URL : https://www.lanuovamusica.co.uk/news/purcell-dido-and-aeneas (accessed: 05.12.2025)

42. Leech G. Principles of Pragmatics. London : Longman, 1983. 250 p.

43. Lumen Learning. English Opera. URL : https://courses.lumenlearning.com/rangercollege-musicappreciation/chapter/english-opera (accessed: 17.01.2026)

44. Opera Online. Henry Purcell: Dido and Aeneas – The Birth of English Opera. URL : https://www.opera-online.com/en/articles/purcells-dido-and-aeneas-the-birth-of-english-opera--2 (accessed: 17.01.2026)

45. Sanders J. Adaptation and Appropriation. London ; New York : Routledge, 2006. 160 p.

46. Searle J. R. Speech Acts. Cambridge : Cambridge University Press, 1969. 203 p.

47. Shakespeare W. The Tempest. URL: https://www.sindhicollege.com/pdf/e_books/The-Tempest.pdf (accessed: 11.01.2026).

48. Simpson P. Stylistics. London ; New York : Routledge, 2004. 248 p.

49. Indexicals. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL : https://plato.stanford.edu/entries/indexicals (accessed: 01.09.2025)

50. The Daily Telegraph. Official website. URL: https://www.telegraph.co.uk/ (accessed: 02.01.2026)

51. Universiteit Gent. Discourse Analysis. URL : https://www.english.ugent.be/da (accessed: 17.01.2026)

52. van Dijk T. A. Discourse and Power. New York : Palgrave Macmillan, 2008. 308 p.

53. Yule G. Pragmatics. Oxford : Oxford University Press, 1996. 138 p.

SUMMARY

This master's thesis explores linguistic and pragmatic features of speech portraits in English-language operas within musical and theatrical discourse. It examines how lexical, syntactic, stylistic, and pragmatic choices shape characters' artistic images in interaction with music and stage performance.

Using pragmatic, structural-semantic, contextual, and comparative methods, the study treats the libretto as part of a complex semiotic system. Findings show that speech portraits are multi-level structures reflecting communicative intentions, social roles, emotions, and dramatic positions. Lexical choices convey values and emotion, while syntactic features like short utterances, repetitions, and rhetorical questions enhance dramatic tension.

A comparative analysis of John Claggart ("Billy Budd") and Miranda ("The Tempest") illustrates contrasts in speech patterns shaped by gender, social status, and dramatic function. The research confirms that operatic speech portraits are dynamic, formed through the interaction of text, music, and performance, highlighting the value of a pragmatically oriented approach for linguistics, musicology, theatre studies, and philology.

***Keywords*:** *English language, linguistic pragmatics, speech portrait, English-language opera, musical and theatrical discourse, communicative intention*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Цибрик Микита Андрійович, студент магістратури, форми навчання заочної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти nickolas.tsybryk@gmail.com,

– підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Лінгвопрагматичні особливості мовних портретів героїв англомовних опер» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;

– заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

– згоден на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ ПІБ (студент) Цибрик М.А.