



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра зарубежной филологии и прикладных коммуникаций
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА


На тему «Функции сверхъестественного в драматургии Шекспира»

Исполнитель _____ Коркуть Карина Викторовна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ к.ф.н, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Ильинская Яна Анатольевна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой _____  _____
_____ к.ф.н., доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

« 16» _____ июня _____ 2023 г.

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ ВОПРОСА.....	6
1.1. Понятие «сверхъестественное» в литературе	6
1.2. Поэтика реального и сверхъестественного в английской драме эпохи Возрождения	10
1.3. Понятие экспрессивности	13
1.4. Классификации эмоционально-экспрессивных лексических единиц в лингвистике.....	17
Выводы по главе 1	24
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ И ИНФЕРНАЛЬНЫХ СЦЕН И ОБРАЗОВ И ЭКСПРЕССИВНОЙ ЛЕКСИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ У. ШЕКСПИРА	27
2.1. Особенности поэтики реального и сверхъестественного в драматургии У. Шекспира	27
2.2. Сюжетные функции сверхъестественных образов в произведениях	29
У. Шекспира	29
2.3. Функции inferнальных сцен и образов в произведениях У. Шекспира («Ричард III», «Генрих VI», «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Макбет», «Буря»)	31
2.4. Функционально-стилистический анализ эмоционально-экспрессивной лексики в пьесах Уильяма Шекспира	37
2.5. Эмоциональность и экспрессивность лексики в пьесах на уровне словообразования.....	46
Выводы по главе 2.....	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	53
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	57

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Сверхъестественное издавна привлекает внимание людей своей необычностью, образностью и возможностью перенестись в потусторонние миры. Одним из авторов, применяющих сверхъестественные образы в своих произведениях, является английский драматург Уильям Шекспир. Тема сверхъестественного не представлена достаточно широко в исследованиях зарубежных и отечественных филологов, что объясняет актуальность данной работы, которая представляет теоретический и практический интерес в изучении сверхъестественного в драматургии У. Шекспира.

Объектом исследования является сверхъестественное в драматургии Шекспира.

Предметом исследования выступают литературные функции сверхъестественного.

Целью работы является выявление литературных функций сверхъестественного в работах У. Шекспира, а также анализ основных средств выражения экспрессивности в драматургии великого писателя.

Для реализации данной цели были поставлены следующие **задачи**:

- определить понятие сверхъестественного;
- определить понятие экспрессивности;
- проанализировать классификации эмоционально-экспрессивных лексических единиц разных авторов;
- произвести анализ произведений У. Шекспира;
- найти в произведениях У. Шекспира примеры использования функций сверхъестественного и обосновать причины внедрения их в текст;
- найти в произведениях У. Шекспира примеры использования экспрессивной лексики и осознать их

лингвистические особенности;

– сделать выводы на основе данного исследования.

Материалом исследования являются значимые произведения драматурга: «Ричард III», «Генрих VI», «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Макбет», «Буря».

Методологической базой исследования послужили труды, посвященные проблеме определения сверхъестественного и экспрессивности, а также творчеству У. Шекспира, как отечественных ученых (Б. Р. Напцок, И. В. Арнольд, Ю. М. Скребнев, В. В. Виноградов, Е. М. Галкина-Федорук, А. Д. Григорьева), так и зарубежных (В. Скотт, Л. Леви-Брюль, Ш. Балли, В. Н. Цоллер).

Методы исследования – контекстуальный анализ, сравнительный анализ, обобщение, стилистический анализ.

Структура выпускной квалификационной работы состоит из введения, основной части, представленной двумя главами, выводов по главам, заключения и списка использованной литературы, который включает в себя 52 источника. Работа содержит в себе 61 страницу.

Первая глава работы носит теоретический характер: в первом параграфе определяется сущность понятия сверхъестественного, во втором параграфе рассматривается поэтика реального и сверхъестественного в английской драме эпохи Возрождения, в третьем параграфе даётся определение экспрессивности, в четвёртом – рассматриваются различные классификации эмоционально-экспрессивных лексических единиц в лингвистике.

Вторая глава «Анализ сверхъестественных и инфернальных сцен и образов и экспрессивной лексики в произведениях У. Шекспира» носит практический характер: первый параграф посвящён изучению особенностей поэтики реального и сверхъестественного в драматургии У. Шекспира, во втором и третьем параграфах выявляются функции сверхъестественных образов в произведениях великого драматурга, в четвертом параграфе

представлен функционально-стилистический анализ эмоционально-экспрессивной лексики в пьесах У. Шекспира, в пятом – рассматривается эмоциональность и экспрессивность лексики в пьесах на уровне словообразования.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены в виде сообщения на тему «Создание экспрессивности в пьесах У. Шекспира с помощью сверхъестественных образов» на 12-й Всероссийской студенческой научно-практической конференции (с международным участием) «Мультикультурный мир: проблемы прикладных наук и коммуникаций», прошедшей 22-23 мая 2023 года.

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ ВОПРОСА

1.1. Понятие «сверхъестественное» в литературе

Понятию «сверхъестественное» очень сложно дать определенную дефиницию, так как в различных источниках значение этого слова может меняться, включать в себя разные аспекты.

Примечательно, что в словарях литературоведческих терминов редко можно найти понятие данного слова, так как его использование в литературе необычайно мало.

Согласно «Энциклопедии эпистемологии и философии науки» И. Т. Касавина можно выделить такое определение сверхъестественного: «Сверхъестественное – категория, обозначающая реальность, воспринимаемую сознанием как принципиально отличную от обычной действительности и в пределах «посюстороннего» каузального понимания необъяснимую. Онтологически сверхъестественное представляет собой запредельное обыденной действительности, сверхприродное и сверхэмпирическое; гносеологически – непознанное и требующее специальных форм познания; феноменологически – необыкновенное, таинственное; психологически — опыт аффекта; аксиологически – ценность высокого порядка» [19, с.708].

В энциклопедии культурологии XX века сверхъестественное обозначается как: «важнейшая мировоззренческая категория, обозначающая области бытия и состояния сущего, воспринимаемые сознанием как принципиально отличные от фактов обычной реальности» [25, с.212].

Вальтер Скотт высказал идею о том, что «в художественном произведении сверхъестественные явления следует выводить редко, кратко, неотчетливо, оставляя описываемое привидение настолько непостижимым, настолько непохожим на нас с вами, чтобы читатель и предположить не мог, откуда оно пришло или зачем явилось, а тем более не составил себе ясного и

отчетливого представления об его свойствах» [40, с.604].

Для большинства английских романтиков «сверхъестественное было лишь одним из проявлений многообразия мира, лежащего за гранью обыденного восприятия» [38, с.32].

Включение искусства в систему религиозного культа накладывало глубокий отпечаток на его содержание и художественную форму. Искусство могло выполнять свою религиозную функцию лишь в том случае, если оно направляло сознание людей в сторону образов сверхъестественного.

Первоначально, на ранних этапах формирования религии (в первобытное время), сверхъестественное было тесно связано с земным, представляющим для людей того времени естественным окружающим миром. Этот факт поясняет, что художественные образы, используемые в ходе религиозно-магических обрядов, также были конкретны и отражали реалии того мира, природа или быта, существующего в определенный период времени.

С развитием общества появилось понятие сверхъестественного существа, или сущности: дух или душа. Со временем эти безличные духи приобрели свои имена и стали богами, которые были восприняты людьми как особые могущественные сверхъестественные личности.

Понятие сверхъестественного определяется по отношению к понятиям реального и воображаемого.

Существуют такие виды повествования, в которых элементы сверхъестественного никогда не вызывают недоумения у читателя, поскольку он прекрасно понимает, что их нельзя воспринимать буквально. Если животные разговаривают, мы не испытываем по этому поводу никаких сомнений, мы знаем, что слова текста надо понимать в ином смысле, называемом аллегорическим [33].

Таким образом, сверхъестественное предполагает не только существование странного события, вызывающего колебания у читателя и героя, но и особую манеру прочтения, которую пока можно определить отрицательно:

она не должна быть ни «поэтической», ни «аллегорической».

Художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий [27].

Подобный вид колебаний может быть отнесен к персонажу. Читателю интересно узнать о событиях в жизни персонажа, он проникается к нему доверием и внимательностью, при этом колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения; в случае наивного прочтения реальный читатель отождествляет себя с персонажем.

Важно отметить, что читатель занимает определенную позицию по отношению к тексту: он должен отказаться как от аллегорического, так и от «поэтического» толкования. Данные требования различны по своей природе, но для отнесения к жанру сверхъестественного данные условия должны быть соблюдены.

О многозначности данного понятия можно судить исходя из того, что в денотацию термина «сверхъестественное» также вкладываются такие понятия, как фантастическое, гротескное, божественное, мифологическое.

По мнению философа Л. Леви-Брюля, «сверхъестественное» – «мировоззренческая категория, определяющая то, что находится «над» физическим миром измерений и действует вне влияния законов природы, выпадает из цепи причинных связей и зависимостей, нечто первичное по отношению к реальности и воздействующее на нее» [26].

К осмыслению понятия «сверхъестественное» в своих произведениях обращался и А. Конан Дойл. Биографы писателя Дж. Д. Карр и Х. Пирсон отмечают, что особое место в его творчестве занимают мистические рассказы. Автор обратился к этому жанру достаточно поздно. Следует отметить, что за время работы над фантастическими произведениями, писатель опубликовал десять рассказов, шесть романов и повестей. Увлечение писателя спиритизмом и оккультными науками оказало существенное влияние на его

творчество [18, с. 250].

Сверхъестественное проявляет себя в особом типе образности, для которого характерна, с одной стороны, высочайшая степень условности, с другой – конкретность проявления. Это могут быть фантастические образы-персонажи, образы-ощущения, образы-ситуации.

Сверхъестественное реализуется в двух типах фантастических мотивов:

- 1) мотивы, которые являются собственно сверхъестественными;
- 2) мотивы, которые приобретают сверхъестественную окрашенность вследствие того, что являются конструктивным элементом фантастического образа [27, с.78].

К первому типу относятся мотивы сна и тайны, ко второму — природные (в том числе и зооморфные), звуковые, восточные, религиозные и др.

Носителями сверхъестественного становятся личности особого психологического склада, которые отличаются неустойчивой психикой, эмоциональной сверхчувствительностью, склонностью к таинственному или мистикорелигиозному, а также к мечтаниям. Такой герой определяется в исследовании как «особая» личность [36].

Сверхъестественное помогает разворачиванию сюжета, поскольку после его внезапного вторжения или в момент контакта с ним поступки персонажей становятся быстрыми, стремительными, практически мгновенными, отчего и сюжеты повестей приобретают особую динамичность.

Сверхъестественное особым образом организует художественное время в литературных произведениях, обуславливая высокую степень обобщенности и неопределенности художественного времени, что способствует формированию и усилению фантастического, формирует особый тип хронотопа, ведущую роль в котором играет психологическое время, перцептуальное время и время сновидений [36].

Сверхъестественное в литературе и искусстве в целом понимается как вид (форма) художественной условности (художественной образности), основанной

на таинственном, то есть на чем-то непознанном, непонятном или несвойственном той первичной реальности, которая нашла отражение в реальности художественной – в литературном произведении.

Таким образом, понятие «сверхъестественное» определяется нами как такой способ отображения действительности, который использует форму художественной условности – образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности проявляют несвойственные им черты, либо в определенных ситуациях, создаваемых в литературном произведении, сама художественная реальность обретает черты, ей несвойственные.

1.2. Поэтика реального и сверхъестественного в английской драме эпохи Возрождения

Сверхъестественное способствует раскрытию образов, приданию специфичности ситуации, представленной в драме, а также в целом усиливает привлекательность драматических произведений. При этом реальная жизнь и реальные жизненные ситуации также возникают в произведениях, иногда переплетаясь со сверхъестественным, что служит спецификой авторского стиля.

В английской драматургии могут встречаться «глобально-философские формы проявления сверхъестественного, такие как: - влияние судьбы, - провидения, - высшая справедливость, - религия [1]. Данные формы проявления сверхъестественного вытекают из миропонимания автора. При этом «конкретные сверхъестественные события, действия и явления, посредством которых «иной мир» вмешивается в дела людей, то есть частное проявление сверхъестественного (образы-персонификации, условные и инфернальные образы) используются в качестве художественного приема, не дающего основания для предположения веры писателей в реальную возможность его существования» [39, с. 11].

Роман Филипа Сидни «Аркадия» также был создан в эпоху Возрождения. В его основе находятся идиллические картины из придворной и пастушеской жизни античной Греции, изображенной условно. В романе присутствует запутанный сюжет, что позволяет классифицировать его как авантюрный роман эпохи Возрождения. В нем переплетены элементы реального и сверхъестественного: пророчество приходит из прошлого и дает информацию о будущем: оракул предсказывает странные события, которые, на первый взгляд, бессмысленны [36].

В эпоху раннего Нового времени различные необъяснимые явления природы, жизненные события и бытовые трудности люди объясняли верой в сверхъестественное в силу своей необразованности и неумения сопоставлять факты. Мышление человека так устроено, что в случае невозможности объяснения каких-либо явлений ему нужно верить и опираться на что-то.

Конечно, вера в мистику в 16 веке объясняется ещё и недостаточно развитой сферой науки и преобладанием религиозных догм в обществе.

В эпоху Возрождения многие деятели искусств опирались на античные и фольклорные мифы и легенды. В эпоху Ренессанса Античная мифология широко входит в искусство, культуру; древнегреческие и древнеримские мифы становятся аксессуаром ренессансного образа жизни; мифическая образность рассматривается как необходимый элемент новой поэзии, живописи, пластики и т.д. «Мощный поток художественных образов, сюжетов, средств выражения поэтического и мистического воображения, различных оттенков чувств, эмоций, страстей – все это античная мифология преподнесла в виде бескорыстного дара Ренессансу, существенно обогатив его мировидение, оживив пласты его художественной образности» [31, с. 122].

Рассмотрим, какие мифологические образы использовал Уильям Шекспир в своих пьесах. Например, мифологические и фольклорные образы мы можем увидеть в следующих произведениях великого драматурга:

В комедии «Сон в летнюю ночь»:

Тезей – в древнегреческой мифологии сын царевны Эфры, которая родила его сразу от двух отцов – царя Афин Эгея и Посейдона.

Ипполита – в древнегреческой мифологии царица амазонок, возлюбленная Тесея.

Пирам и Фисба – легендарная пара влюблённых из Вавилона, трагически погибших по воле судьбы.

В трагедии «Макбет»:

Геката – древнегреческая богиня Луны, а также повелительница мрака, чародейства, ночных видений и кошмаров, правящей во всех царствах: на земле, на небе и в преисподней.

В трагикомедии «Буря»:

Ирида – в древнегреческой мифологии богиня радуги, вестница Богов, дочь Тавманта и Электры, сестра Гарпий. Так же как радуга соединяет небо и землю, Ирида считалась посредницей между богами и людьми.

Церера – древнейшая италийская и римская хтоническая богиня производительных сил земли, произрастания и созревания злаков, подземного мира, насылавшая на людей безумие, богиня материнства и брака [1].

Юнона – «в римской мифологии богиня материнства и женщин. Супруга Юпитера, богиня брака и рождения, материнства, женщин и женской производительной силы. Она, прежде всего, покровительница браков, хранительница семьи и семейных постановлений» [1, с. 140].

Гарпии – «в древнегреческой мифологии – полуженщины-полуптицы, дочери морского божества Тавманта и океаниды Электры; чудовище, имевшее вид птицы с женской головой. Гарпии мучили людей и, отличаясь прозорливостью, похищали и оскверняли их пищу» [1, с. 141].

Пересечение сверхъестественного с реальным возникает во многих произведениях эпохи Возрождения. Связано это с тем, что включение мифических, фантастических элементов неизменно проводится с реальными людьми той эпохи, с трактовкой их жизненных событий, целей, планов,

переживаний и т.д.

Рассматривая значимость творчества У. Шекспира в эпоху Возрождения, хочется отметить, что именно благодаря ему впервые в классической литературе появилась манифестация «готической» традиции (в пьесах «Гамлет» и «Макбет»). «Инфернальные» образы и созданная психологическая атмосфера позволили драматургу переступить границу, отделяющую «страшную», «фантастическую» историю от формально определившегося литературного произведения, и установить отдельные ключевые компоненты «готической» традиции [36, с. 19].

1.3. Понятие экспрессивности

Термин «экспрессивность» является достаточно новым в лингвистике, так как он появился лишь в XX веке. Проблема экспрессивности до сих пор изучена недостаточно подробно. В современной лингвистике существует много определений понятия «экспрессивность», и все они пересекаются с понятиями «эмоциональность», «образность», «оценочность», «интенсивность» [14]. Однако, до сих пор одного точного определения данного термина в лингвистике не существует.

Проблема экспрессивности языка рассматривается в трудах таких великих лингвистов, как В.В. Виноградов, И. В. Арнольд, В.А. Звегинцев, О. С. Ахманова, Н. А. Гвоздев, Е. М. Галкина-Федорук, В. Н. Телия, В. Н. Гридина и др.

Как мы знаем, экспрессивность – это субъективное отношение автора к объекту, ситуации, миру, т.е. передача автором своих чувств, эмоций, переживаний и т.д. с повышенной интенсивностью. Понятие «экспрессия» в литературе определяется по-разному: в широком смысле слова оно понимается как своеобразие, выразительность, необычность, яркость речи.

Как нам известно, любое эмоционально-экспрессивное слово является

маркированным, то есть абсолютно противоположным термином по отношению к нейтральному слову. Маркированное слово имеет эмоционально-экспрессивно-оценочный формат. «Эмоция», «экспрессия», «оценка» - именно эти три компонента мы и будем анализировать в нашей работе.

Согласно В. Н. Гридину, под экспрессивностью понимается «совокупность семантико-стилистических признаков единицы языка, которые обеспечивают её способность выступать в коммуникативном акте как средство субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи».

Вследствие развития учения об экспрессивности в настоящее время этот феномен понимается не только как выразительность речи вообще, а как самостоятельная лингвистическая категория с определенными функциями, позволяющими исследовать экспрессивность на разных уровнях языка.

К фонетическим экспрессивным средствам относится использование просодических средств (эмфатического, логического и словесного ударений, явлений мелодики и паузации), аллитераций (например, *Lazylizardslyinglikelumps!*), звукоподражаний (*Neigh-Neigh*, Иго-го), физиологических недочетов речи. В число морфологических средств экспрессивности входит значительный диапазон ласкательных и уничижительных аффиксов, а также словосложение. На лексическом уровне экспрессивность включает в себя пласт слов, обладающих четко выраженной положительной или отрицательной коннотацией, и тропы (метафору, метонимию, гиперболу, литоту и др.). На синтаксическом уровне экспрессивность выражается бессоюзием или многосоюзием, изменением обычного порядка слов, параллельными синтаксическими конструкциями, синтаксическими повторами, эллипсисом и др. [9, с. 67].

Лингвисты указывают различные комбинации компонентов, создающих экспрессивность. Так, В. Н. Телия называет эмоциональность и оценочность [44, с. 637-638], Т. В. Матвеева — эмоциональность, оценочность и

интенсификацию признака [30, с. 404]. Н. А. Лукьянова считает, что компонентами экспрессивности являются образность, эмоциональность и интенсивность. Однако в тексте они могут встречаться в разных комбинациях, зависящих от значения экспрессивной лексической единицы.

Многие ученые считают, что понятия оценочности, эмоциональности и экспрессивности неразрывно связаны, другие же считают, что это разные термины. Рассмотрим некоторые из мнений.

В. В. Виноградов не разъединяет понятия эмоции и экспрессии. В.В. Виноградов подчёркивает, что круг оттенков, которые выражает слово, называется экспрессией слова, его экспрессивными формами [7].

Е. М. Галкина-Федорук внесла значительный вклад в исследование категории экспрессивности, определив различия между эмоциональностью и экспрессивностью: понятие «экспрессивность» по содержанию шире понятия «эмоциональность», поскольку выражение эмоций в языке всегда экспрессивно, но экспрессивность в языке не всегда эмоциональна [10].

Такого мнения придерживается И. В. Колбукова: Как правило, понятие «экспрессивность» часто связывают с категорией эмоциональности, а также с категорией оценочности, образности, интенсивности и т.п. Категория эмоциональности выражает эмоции, чувства; категория оценочности - отношения к информации, ее оценки; понятие экспрессивности характеризует явление в целом: все, что выражает психическое состояние говорящего является экспрессивным с одной стороны, а с другой - усиливает воздействие на слушающего. Иными словами, понятие экспрессивности шире других понятий и включает их в себя [23].

Эмоциональная составляющая является основополагающим компонентом в определении О. С. Ахмановой. Она утверждает, что экспрессия - это выразительные качества речи, которые отличаются от обычной, и которые придают речи образность и окрашенность.

Стоит отметить также еще одно важное определение – «маркированная

лексика». В «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой дается такое определение данной лексики: это лексика, имеющая явное (положительное) языковое выражение, характеризующаяся наличием коррелятивного признака [5, с. 216].

В. И. Шаховский и М. Я. Блох считают экспрессивность и эмоциональность частично сходными, но автономными явлениями и допускают существование неэкспрессивной эмоциональности. Согласно точке зрения этих авторов, эмоциональность высказывания всегда связана с реализацией эмоциональной оценки, в то время как экспрессивность чаще связана с интеллектуальным намерением убедить в чем-то адресата [16].

Н. А. Лукьянова утверждает, что «Оценочность, представленная как соотнесённость слова с оценкой, и эмоциональность, связанная с эмоциями, чувствами, не составляют двух разных компонентов значения, они едины» [28, с. 45].

Ш. Балли во «Французской стилистике» разработал теорию, которая лежит в основе почти всех понятий и учений об экспрессивности. Ш. Балли называет экспрессивным любой факт речи или языка, так или иначе связанный с эмоциями. В понятие окружения экспрессивного факта входят контекст, ситуация, мимика и интонация, из которых главную роль играет контекст. Выделение экспрессивных факторов – необходимая предпосылка их определения и идентификации, где идентификация является лишь предварительным этапом для выяснения эмоциональной природы экспрессивного факта. В основе идентификации лежит бессознательное сопоставление экспрессивного факта с простым словом [6]. По его мнению, в языке «не бывает ни абсолютно рассудочных, ни абсолютно эмоциональных речевых фактов, поскольку рассудок и чувство, эти два аспекта <...> нашей психической деятельности, смешиваются во всех наших мыслях, так что значение имеет только пропорция, в которой они представлены» [6].

Лингвист О. А. Крылова в своей работе «Лингвистическая стилистика»,

изучая «экспрессивность» как средство усиления выразительности речи, утверждает, что любая речь, если она обладает эмоционально-оценочными или образными коннотациями, является экспрессивной [26]. Однако, она указывает также и на то, что экспрессивность не обязательно ограничивается оценочностью, эмоциональностью и образностью.

Согласно И. В. Арнольд, большую долю средств выражения экспрессивности составляет экспрессивная лексика – лексика, которая усиливает, подчёркивает то, что обозначается словом или другими, синтаксически связанными с ним, словами [4].

И. В. Арнольд даёт такое определение экспрессивности: «Под экспрессивностью мы понимаем такое свойство текста или части текста, которое передает смысл с увеличенной интенсивностью, выражая внутреннее состояние говорящего, и имеет своим развитием эмоциональное или логическое усиление, которое может быть, а может и не быть образным» [4, с. 15].

Для дальнейшего анализа эмоционально-экспрессивной лексики в произведениях У. Шекспира мы возьмём за основу определения эмоциональности и экспрессивности, данные И. В. Арнольд в её работе «Стилистика современного английского языка», так как оно наиболее точно и полно передаёт значение данного понятия, а также потому, что данный лингвист изучал проблему экспрессивности очень глубоко на протяжении многих лет в таких работах, как «Стилистика современного английского языка» (1981), «Эмоциональный, экспрессивный, оценочный и функционально-стилистический компоненты лексического значения» (1970), «Экспрессивные средства английского языка» (1982) и др. Исходя из определения И. В. Арнольд мы можем сделать вывод о том, что эмоциональность и экспрессивность – это отдельные, независимые явления, которые тесно связаны как часть и целое.

1.4. Классификации эмоционально-экспрессивных лексических единиц в лингвистике

Большое количество работ об экспрессивности породило множество

споров о типах эмоционально-лексических единиц. Поэтому зарубежные и отечественные филологи предлагали разного рода классификации, в зависимости от представления авторов о границах и составе данной лексики.

В данном параграфе рассматриваются классификации эмоционально-экспрессивных лексических единиц различных выдающихся лингвистов.

Классификация А. Д. Григорьевой была одной из самых первых и охватывала три категории функционально-эмоциональной лексики:

- 1) слова с суффиксами уменьшительности, увеличительности и т.п.:
- 2) переносные употребления нейтральных слов;
- 3) слова, «закрывающие эмоциональность в своей семантике» [11, с. 24].

Е. М. Галкина-Федорук в своей статье «Об экспрессивности и эмоциональности в языке» приводит три группы экспрессивной лексики:

1) слова, выражающие эмоции и чувства, которые испытывает сам говорящий (огорчение, отвращение, гнев, любовь, злость, печаль, доброта и др.);

2) слова-характеристики, выражающие эмоциональное отношение говорящего к какому-либо факту, явлению, ситуации, человеку (жуткий, страшный, милый, любимый, бесстыдный, родной и др.);

3) слова, экспрессивность в которых выражается не лексически, а с помощью приставок или суффиксов эмоциональной оценки (увеличительно-уменьшительных, ласкательно-уничижительных) (домище, матушка, лошадёнка, цветочек, добренькая и др.) [10].

Конечно, работы некоторых других авторов могут быть схожи или даже пересекаться с ранее опубликованными. Так, например, в работе М. Н. Кожиной повторяется классификация А. Д. Григорьевой. Однако М. Н. Кожина называет этот фонд эмоционально-экспрессивной лексикой. Схожая классификация рассматривается и в работе М. Д. Мишаневой. Она называет ее «средства и источники экспрессивности». Однако, в неё она

включает ещё две категории, повторение идентичных, схожих или близких по семантике лексических единиц (маленькая-премаленькая, умный-умный, одна-единственная) и соединение лексических средств с различными стилистическими оттенками.

В статье О. Н. Пономарёвой говорится о трёх лексических разрядах с точки зрения выражения чувств и настроений: междометиях, служебных словах и эмоционально окрашенной лексике, выражающей чувства вместе с понятийным содержанием [14].

Е. Г. Ковалевская приводит такую классификацию экспрессивных лексических единиц:

1) слова с эмоционально-понятийным содержанием (печаль, весело, радость, грустно, любовь);

2) эмоционально-оценочная лексика, в семантической структуре которых заключена отрицательная и положительная оценка (хороший – плохой, добрый – злой, ад – рай, эгоист – альтруист);

3) эмоционально-экспрессивная лексика с компонентом «очень» (бахнуть, бабахнуть, бухнуть, грохнуть – ударить очень сильно);

4) слова, которые несут одновременно предметно-логическую, оценочную, экспрессивную и стилистическую информацию, которые относятся к определенному стилю речи: возвышенному или сниженному (очи, уста, мурло) [20].

Ещё одна классификация, которую стоит упомянуть, принадлежит Ю. М. Скребневу. Он выделяет три группы экспрессивной лексики:

1) слова повышенной эстетической ценности (к лексике минимальноповышенной эстетической ценности принадлежат книжно-литературные слова; к словам средней степени – лексика с оттенком торжественности, возвышенности; к лексике максимальной степени – поэтическая и авторская лексика);

2) слова пониженной эстетической ценности (к лексике минимально

сниженной эстетической ценности относятся слова разговорные; к максимально – грубые, ругательные и непристойные слова);

3) слова с нулевой степенью эстетической ценности (то есть нейтральная лексика) [41, с. 97].

В. Н. Комиссаров утверждает, что экспрессивность может выражаться всевозможными способами: «Категория экспрессивности охватывает различные единицы языка и обладает всевозможными средствами и способами выражения, которые можно разделить по структурной принадлежности на экспрессивно-фонетические, экспрессивно-лексические, экспрессивно-словообразовательные, экспрессивно-морфологические и экспрессивно-синтаксические» [21, с. 61].

Нельзя не отметить классификацию В. Н. Цоллера, в которой он выявил взаимосвязь коннотации и экспрессии и выделил три типа эмоционально-экспрессивной лексики:

1) лексико-морфологические (словообразовательные) средства. Под ними понимаются экспрессивные словообразовательные элементы и модели, по которым создается экспрессивное слово;

2) лексико-семантический способ создания экспрессивной окраски слова, где главную роль играет метафора;

3) лексико-стилистические средства заключаются в стилистической маркированности: вульгаризмы, жаргонизмы, архаизмы, историзмы, варваризмы [45, с. 64].

В. И. Шаховский на материале английского языка к эмотивной и экспрессивной лексике относит: междометия и междометные слова, эмотивно-усилительные наречия, бранные и ласкательные слова, эмотивно-оценочные прилагательные, а также архаизмы, поэтизмы, сленгизмы, эвфемизмы, экзотизмы, некоторые звукоподражательные слова, зоолексика в фигуральном значении [14]. Хотя стоит отметить, что междометия и частицы – это отдельные служебные части речи, которые часто относят к категории экспрессивных

лексических единиц, и их языковая значимость относится к синтаксическому уровню языка.

Согласно данной классификации, в английском языке для выражения эмоций большую роль играют междометия. В самом деле, междометия – это такие лексические единицы, которые выражают эмоции и чувства говорящего. Междометие – это часть речи, которая служит для выражения чувств, волеизъявлений, ощущений, эмоций (счастье, боль, раздражение, изумление, возбуждение, гнев и т.д.), но при этом не называет их.

Также и И. В. Арнольд отмечает, что ничто так ярко не выражает эмоции, как междометия. В своей работе она пишет: «Эти слова составляют совершенно особый слой лексики, поскольку у них нет предметно-логического значения. В междометиях сосредоточены все типические черты, отличающие эмоциональную лексику:

- синтаксическая факультативность, т.е. возможность опущения без нарушения отмеченности фразы;
- отсутствие синтаксических связей с другими частями предложения;
- семантическая иррадиация, которая состоит в том, что присутствие хотя бы одного эмоционального слова придает эмоциональность всему высказыванию» [4].

Однако не только междометия, по мнению И. В. Арнольд, являются способом выражения экспрессивности в тексте. Лингвист в своей работе «Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования)» утверждает, что тропами, создающими экспрессивность, являются метафора, метонимия, синекдоха, ирония, гипербола, литота, олицетворение, аллегория и перифраз. Используется и частое и обильное употребление эпитетов. Также при создании экспрессивности наблюдаются такие фигуры речи, как повторы, антитезы, оксюморон и др.

Далее рассмотрим некоторые из определений средств выразительности, данные великим лингвистом в работе «Стилистика современного английского

языка (Стилистика декодирования)».

И. В. Арнольд отмечает, что «метафора обычно определяется как скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго [4, с. 29]. Метафоры бывают простыми и расширенными (или развёрнутыми). Первые выражены одним образом, а вторые – состоят из нескольких метафорически употреблённых слов, которые дополняют друг друга и создают единый образ. Например, «говор волн», «компьютерная сеть», «asunnymood», «tobreakaheart» - простые метафоры, а «Alltheworld`sastageandallthemenandwomenmerelyplayers», стихотворение А. С. Пушкина «Пророк» - расширенные метафоры.

«В отличие от метафоры, основанной на ассоциации по сходству, метонимия — троп, основанный на ассоциации по смежности. Она состоит в том, что вместо названия одного предмета употребляется название другого, связанного с первым постоянной внутренней или внешней связью. Эта связь может быть между предметом и материалом, из которого он сделан; между местом и людьми, которые в нем находятся; между процессом и его результатом; между действием и инструментом и т.д.» [4, с. 127]. Например, «столовое серебро» вместо «столовая посуда из серебра», «theCrown» вместо «монарх», «tospillthejug» вместо «tospilltheliquidfromthejug».

Синекдоха – это такая разновидность метонимии, которая заключается в замене одного названия другим, когда название общего переносится на частное и наоборот.

И. В. Арнольд даёт такое определение иронии: «Выражение насмешки путем употребления слова в значении, прямо противоположном его основному значению, и с прямо противоположными коннотациями, притворное восхваление, за которым в действительности стоит порицание.

Противоположность коннотации состоит в перемене оценочного компонента с положительного на отрицательный, ласковой эмоции на издевку в

употреблении слов с поэтической окраской по отношению к предметам тривиальным и пошлым, чтобы показать их ничтожество» [4, с. 128].

Одним из важнейших приёмов создания экспрессивности является гипербола. Гипербола – это заведомое преувеличение, усиливающее эмоциональную оценку и придающее высказыванию красочность и эмфатичность.

«Нарочитое преуменьшение называется литотой и выражается отрицанием противоположного: *not bad = very good*. Нарочитое преуменьшение может принять форму обратной гиперболы (*we inched our way along the road*) или подчеркнутой умеренности выражения (*rather fine = very fine*).

Олицетворением называется троп, который состоит в перенесении свойств человека на отвлеченные понятия и неодушевленные предметы, что проявляется в валентности, характерной для существительных — названий лица. Это значит, что слова, так употребленные, могут заменяться местоимениями *he* и *she*, употребляться в форме притяжательного падежа и сочетаться с глаголами речи, мышления, желания и другими обозначениями действий и состояний, свойственных людям» [4, с. 128].

Не менее важным приёмом создания экспрессивности является аллегория - иносказание, отвлечённая идея, выраженная в конкретном развёрнутом художественном образе с развитием сюжета.

И, наконец, один из немаловажных приёмов – эпитет. И. В. Арнольд даёт такое определение данной фигуре речи: «Эпитет есть троп лексико-синтаксический, поскольку он выполняет функцию определения (*a silvery laugh*) или обстоятельства (*to smile cuttingly*), или обращения (*my sweet!*), отличается необязательно переносным характером выражающего его слова и обязательным наличием в нем эмотивных или экспрессивных и других коннотаций, благодаря которым выражается отношение автора к предмету. Свойство быть эпитетом возникает в слове или нескольких словах только в сочетании с названием предмета или явления, которые он определяет» [4, с. 130].

Для дальнейшего анализа экспрессивной лексики в драматургии Уильяма Шекспира мы взяли за основу классификацию И. В. Арнольд, так как, на наш взгляд, она более полно отображает различные приёмы создания экспрессивности.

Таким образом, в данном параграфе были рассмотрены различные классификации эмоционально-экспрессивных лексических единиц разных лингвистов, и установлено, что экспрессивная лексика рассматривается ими совершенно с разных сторон языка. Некоторые учёные систематизируют такую лексику по признаку принадлежности к различным ветвям языкознания (например, подобная классификация была предложена В. Н. Цоллером), по мнению других исследователей, таких как Е. М. Галкина-Федорук, в классификациях были выделены морфологический и семантический аспекты, а также были предложены другие, более широкие и точные классификации, в частности классификации В. И. Шаховского и И. В. Арнольд, в которых эмоционально-экспрессивная лексика разделяется на различные явления языка (сленгизмы, междометия, архаизмы и т.д.) и средства выразительности (метафора, ирония, олицетворение и т.д.).

Выводы по главе 1

Понятие «сверхъестественное» является многоликим и широко распространенным в зарубежной литературе. Под сверхъестественным подразумевается отличная от обычной реальность, одно из проявлений многообразия мира, лежащего за гранью обыденного восприятия.

Благодаря искусству сверхъестественное позволило реализовать религиозную функцию, раскрыв подробно сущность Бога, дьявола, рая, ада и соотносимых с ними явлений и понятий.

Сверхъестественное предполагает не только существование странного события, вызывающего колебания у читателя и героя, но и особую манеру прочтения. Читатель переносится в непривычный мир, испытывает колебания к персонажу, при этом проникается доверием и заинтересованностью жизни

персонажа в фантастическом или потустороннем мире.

Сверхъестественное проявляет себя в особом типе образности: в образах-персонажах, образах-ощущениях, образах-ситуациях.

Сверхъестественное помогает разворачиванию сюжета, наделяет его динамичностью. Рассматривая употребление сверхъестественного в драматических произведениях, важно отметить, что оно позволяет раскрыть образы, придать специфичность ситуации и повысить привлекательность драматических произведений. При этом реальная жизнь и реальные жизненные ситуации также возникают в произведениях, иногда переплетаясь со сверхъестественным, что служит спецификой авторского стиля.

Вкладом У. Шекспира в эпоху Возрождения является манифестация «готической» традиции (в пьесах «Гамлет» и «Макбет»). «Инфернальные» образы и созданная психологическая атмосфера позволили драматургу установить отдельные ключевые компоненты «готической» традиции.

В рамках данной работы играло также ключевую роль понятие экспрессивности.

До сих пор одного точного определения термина «экспрессивность» в лингвистике не существует, потому что проблема экспрессивности языка рассматривается по-разному в трудах великих лингвистов, таких как В. В. Виноградов, И. В. Арнольд, В. А. Звегинцев, О. С. Ахманова, Н. А. Гвоздев, Е. М. Галкина-Федорук, В. Н. Телия, В. Н. Гридина и др. В зависимости от их представления о границах и составе данной лексики, ими предлагается великое множество различных классификаций.

Для дальнейшего анализа эмоционально-экспрессивной лексики в произведениях великого драматурга мы взяли за основу определения эмоциональности и экспрессивности, данные И. В. Арнольд в её работе «Стилистика современного английского языка»: «Под экспрессивностью мы понимаем такое свойство текста или части текста, которое передает смысл с увеличенной интенсивностью, выражая внутреннее состояние говорящего, и

имеет своим развитием эмоциональное или логическое усиление, которое может быть, а может и не быть образным» [4, с. 15]. Исходя из этого мы можем сделать вывод о том, что эмоциональность и экспрессивность – это отдельные, независимые явления, которые тесно связаны как часть и целое.

Нами были рассмотрены различные классификации эмоционально-экспрессивных лексических единиц разных лингвистов, и установлено, что экспрессивная лексика рассматривается ими совершенно с разных сторон языка. Некоторые учёные систематизируют такую лексику по признаку принадлежности к различным ветвям языкознания (например, подобная классификация была предложена В. Н. Цоллером), по мнению других исследователей, таких как Е. М. Галкина-Федорук, в классификациях были выделены морфологический и семантический аспекты, а также были предложены другие, более широкие и точные классификации, в частности классификации В. И. Шаховского и И. В. Арнольд, в которых эмоционально-экспрессивная лексика разделяется на различные явления языка (сленгизмы, междометия, архаизмы и т.д.) и средства выразительности (метафора, ирония, олицетворение и т.д.).

Для дальнейшего анализа экспрессивной лексики в драматургии Уильяма Шекспира мы взяли за основу классификацию И. В. Арнольд, так как, на наш взгляд, она более полно отображает различные приёмы создания экспрессивности.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ И ИНФЕРНАЛЬНЫХ СЦЕН И ОБРАЗОВ И ЭКСПРЕССИВНОЙ ЛЕКСИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ У. ШЕКСПИРА

2.1. Особенности поэтики реального и сверхъестественного в драматургии У. Шекспира

Для изучения поэтики реального и сверхъестественного в драматургии выдающегося английского писателя важно отметить, что в большинстве его произведений присутствуют элементы сверхъестественного, вступающие во взаимодействие с элементами реального. Объясним данный факт не только авторским стилем писателя, а также культурными и историческими событиями, происходящими в Англии в 16 веке и начале 17 века. Произошла трансформация церкви, что повлекло за собой восприятие привидений как наваждения дьявола. "Божественные силы, согласно доктрине Протестантизма, не давали о себе знать посредством подобного рода призраков" [39, с. 13].

В описании сверхъестественных объектов драматург использовал объединение элементов реального и сверхъестественного. Например, призрак, который приходит к Гамлету, внешне очень похож на его отца (элементы реального – описание черт лица, воспроизведение образа человека), что позволяет вызвать у Гамлета ощущение любви и уважения, которые он всегда испытывал к отцу. Но объяснение появления призрака находится вне грани реального, что позволяет отнести этот фрагмент "Гамлета" к актуализации сверхъестественного образа.

Появление призрака является не единственным фрагментом употребления сверхъестественного: призрак является к Гамлету и рассказывает ему о тайне убийства его отца:

"Sleeping within my orchard,
My custom always of the afternoon,
Upon my secure hour thy uncle stole,
With juice of cursed hebenon in a vial,
And in the porches of my ears did pour

The leperous distilment; whose effect
Holds such an enmity with blood of man
That, swift as quicksilver, it courses through
The natural gates and alleys of the body" [46, с. 42].

В данном примере реальное и сверхъестественное находятся в тесном взаимодействии: факты об убийстве взяты из реальной картины мира, но само открытие этой тайны проходит в формате, не свойственном реальности – призрак из потустороннего мира сообщает эту информацию.

Для того, чтобы вывести Клавдия на чистую воду, Гамлет разыгрывает спектакль, в точности воссоздающий детали убийства своего отца, и в своем монологе объясняет свои действия, ссылаясь на сверхъестественное:

The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,–
As he is very potent with such spirits,–
Abuses me to damn me: I'll have grounds
More relative than this.–the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king [46, с. 74].

В своих сомнениях Гамлет не уверен в том, что существует по ту сторону жизни, но при этом он видел дух отца из потустороннего мира. Такие переплетения реального и сверхъестественного создают уникальную динамику повествования, затрагивают философские проблемы, вопросы жизни и смерти. Но вместо уверенности в существовании загробного мира, Гамлет выражает сомнения, подчеркивающие его вольномыслие.

В трагедии "Макбет" образы призраков помогают раскрыть философский смысл трагедии: олицетворяя добро и справедливость, они воздействуют на опустошенную злом душу главного героя. Духи и призраки "становятся не только существами из потустороннего мира, но и носителями философских проблем человеческого бытия – добра и зла" [36, с. 56].

В пьесе "Буря" иллюзия сверхъестественной сущности выражена с помощью "представления целостного чудесного мира, в котором душа не входит в противоречие с обыкновенным миром и не разбивает тем самым иллюзию" [42, с. 232]. У. Шекспир мастерски вводит элементы сверхъестественного мира в виде "изображений и поэтических описаний, подготавливающих читателя к сверхъестественному" [42, с. 233].

В трагедии «Ричард III» сверхъестественные сущности только один раз возникают и затем снова исчезают, а именно в описании процесса появления на свет Ричарда III [42, с. 234]. Дальнейшее его поведение в вопросах власти, трона, наследников отобразило воздействие этих inferнальных сил на его судьбу. Таким образом, с помощью элементов сверхъестественного автор раскрывает их влияние в реальном мире, скрытое проникновение мотивов сверхъестественного в сознание Ричарда и в мотивацию его действий по отношению к тем окружающим, которые стоят на его пути.

2.2. Сюжетные функции сверхъестественных образов в произведениях

У. Шекспира

К сюжетным функциям относятся следующие:

- воплощение конфликтов;
- раскрытие характеров, мотивировка их развития;
- мотивировка связей между персонажами;
- создание внешнего единства произведения.

Рассмотрим, какие из перечисленных функций создаются в произведениях У. Шекспира с помощью сверхъестественных образов.

В "Гамлете" образ сверхъестественного, воплощенный в образе призрака отца Гамлета, выполняет несколько сюжетных функций. Благодаря использованию образа сверхъестественного воплощается и развивается конфликт между отцом Гамлета и его дядей. Борьба за престол, обнажение

жадности, лицемерия, вражды – обо всем ведаёт призрак и раскрывает тем самым тайну своей смерти, что помогает сюжету пойти в русло развития и подвести к кульминации.

Так, в "Макбете" У. Шекспир использовал такие сверхъестественные образы, как "ведьмы для нагнетания темной магии и напряженности" [52]. Появление ведьм также происходило в формате сверхъестественного – их выявляли по наличию "ведьминых следов" – "отметин, которые, как предполагалось, были нанесены на тело женщины дьяволом". С помощью применения образа ведьм и связанных с этим образом атрибутов У. Шекспир воплощает конструктивную функцию, то есть формирует внешнее единство. С помощью образа ведьм атмосфера событий приобретает отражение присутствия темной магии.

Ведьмы являются первыми действующими лицами в пьесе, именно с них начинается заставка. Далее их образы занимают особое место на протяжении всей пьесы.

Кульминацией инфернальной, или «готической», темы в «Макбете» является сцена первая акта IV. В этой сцене присутствуют не только сверхъестественные образы, но и воссоздается определенный «готический» антураж. Так, подробно описывается состав адского зелья, которое варится в котле, помещенном в «яме Ахерона». Подробности состава зелья накаляли ситуацию, описанную в пьесе, усиливали страх и отвращение у читателей и зрителей [36].

В "Буре" Шекспира сверхъестественное создается с помощью актуализации природных бедствий и стихий, вселяющих ужас. Речь идет о буре и непогоде, в которых драматург воплотил ощущение справедливости и мести. Эти образы природы представлены как спокойные, так и угрожающие, в зависимости от ситуации каждой сцены, что представляет природу как инструмент создания сверхъестественного, настолько она могущественна и опасна, что представляет угрозу для жизни людей и может забрать их, унести, смести, невзирая ни на что. Сюжетная функция, в которой актуализированы

элементы сверхъестественного, - создание внешнего единства произведения.

В пьесе "Ричард III" концентрация элементов описания сверхъестественного находится в образе Ричарда. Он изображен как страшный по своей внешности мужчина, с горбом от сколиоза, имеющим внешность и характер монстра – он беспощаден в убийствах, идет на преступление ради своей выгоды, ничего благого нет в его образе. Он и есть воплощение сверхъестественного в реальном мире. Благодаря применению в данной пьесе элементов сверхъестественного Уильям Шекспир раскрывает характер главного героя и предоставляет мотивировку его развития в течении всей пьесы.

В пьесе "Генрих VI" перед героями Болингброк и Саутуэл появляется Дух, которого они просят предсказать будущее. Дух легко и незамедлительно дает им интересующие ответы. Данный сюжет выполняет функцию раскрытия характеров и создания единства произведения.

В своем произведении "Сон в летнюю ночь" У. Шекспир наделяет лесных богов антропоморфными качествами. Их главным отличием от людей является их могущество и сверхъестественные способности. Становится очевидно отношение драматурга к созданным им сверхъестественным образам – он изображает их в наиболее комичном свете, выявляя "их сварливость, тщеславие и некоторую глупость" [2, с. 115]. Благодаря применению в данной пьесе элементов сверхъестественного Уильям Шекспир также раскрывает характер героев, выражает свое отношение к ним, мотивирует связи между персонажами.

2.3. Функции inferнальных сцен и образов в произведениях У. Шекспира («Ричард III», «Генрих VI», «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Макбет», «Буря»)

Сверхъестественное является повторяющимся аспектом во многих пьесах Шекспира. Например, в пьесах "Гамлет" и "Макбет" сверхъестественное является неотъемлемой частью структуры сюжета. Оно служит катализатором

действия, дает возможность понимания характера и усиливает воздействие многих ключевых сцен.

Сверхъестественное предстает перед зрителями в самых разных формах. В "Гамлете" появляется, возможно, самая заметная из сверхъестественных - призрак. Однако в "Макбете" появляется не только призрак, но и ведьмы и пророческие явления.

Призрак, появляющийся в виде отца Гамлета, несколько раз появляется в пьесе. Сначала он появляется перед стражниками, Марцеллу и Бернардо, а также Горацио возле поста стражников. Призрак ничего не говорит им и воспринимается со страхом и опасением:

"Two nights together had these gentlemen,
Marcellus and Bernardo, on their watch
In the dead vast and middle of the night,
Been thus encounter'd. A figure like your father,
Armed at point exactly, cap-a-pe,
Appears before them and with solemn march
Goes slow and stately by them" [46, с. 28].

Разговор между призраком и Гамлетом служит катализатором последующих действий Гамлета и дает представление о характере Гамлета. Информация, которую сообщает призрак, подталкивает Гамлета действовать против ситуации, которая и так была ему неприятна, а теперь стала еще неприятнее. Гамлет не сразу верит призраку:

"The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape" [46, с. 73]

В данной сцене благодаря сверхъестественному образу призрака раскрываются аспекты характера Гамлета – сомнение, недоверие и замешательство.

Гамлет, ничего не подозревающий о призраке после спектакля игроков,

встречает его в следующий раз в комнате матери. Гамлет теперь убежден в существовании призрака и больше не питает никаких подозрений.

В "Гамлете" сверхъестественное является направляющей силой для Гамлета. Призрак просит Гамлета отомстить за смерть короля:

"So art thou to revenge, when thou shalt hear" [46, с. 40].

Таким образом, Гамлет получает толчок к началу серии событий, которые заканчивается смертью Гамлета.

Сверхъестественное происходит четыре раза в течение действия романа "Макбет". Это происходит во всех появлениях ведьм, в появлении призрака Банко, в призраках с их пророчествами, а также в кинжале, притянута по воздуху, который направляет Макбета к своей жертве.

Из всех сверхъестественных явлений, проявляющихся в "Макбете", ведьмы являются, пожалуй, самыми важными. Ведьмы олицетворяют злые амбиции Макбета. Они являются катализатором, который высвобождает злые устремления Макбета.

Макбет верит ведьмам и хочет узнать больше о будущем, поэтому после пира он ищет их в их пещере. Он хочет узнать ответы на свои вопросы, независимо от того, будут ли их последствия жестокими и разрушительными для природы. Ведьмы обещают ответить и по выбору Макбета добавляют еще больше неестественных ингредиентов в котел и призывают своих хозяев. Именно здесь появляются пророческие явления.

К таким явлениям можно отнести голову Макбета (позже отрубленную Макдуфом):

"Hail, King! for so thou art. Behold where stands

Th' usurper's cursèd head. The time is free" [47, с. 46]

Появление призрака Банко дает представление о характере Макбета. Оно показывает, до какого уровня опустился разум Макбета. Увидев призрак, он реагирует на него с ужасом и расстраивает гостей:

"Avaunt, and quit my sight! Let the earth hide thee.

Thy bones are marrowless; thy blood is cold" [47, с. 53]

Изображение ведьм было характерным для эпохи Шекспира: "как женщины, вступившие в союз с нечистой силой ради обретения сверхъестественных способностей" [36]. Могущества ведьм очевидны, как например, в этом отрывке:

"I'll drain him dry ashay" [47, с. 13].

Художественная реальность ведьм определяется тем, что они являются концентратом, воплощением всего того дурного, преступного, что скрывалось в окружающих Макбета людях. Это имеет существенное значение в концепции произведения. Ведь «Макбет» – трагедия не только о внутренней борьбе, тщеславных желаниях и кризисе человека, но и о темных внешних влияниях, которые овладевают человеком. В данном случае автором реализуется воспитательная функция: вводя в пьесу сверхъестественные образы, он разделяет понятия добра и зла.

В акте третьем, сцене пятой «Макбета» снова появляются три ведьмы. Они встречаются со своей повелительницей – Гекатой. Она недовольна своими ведьмами, потому что они все еще не смогли полностью завладеть душой Макбета. Для этой цели она собирается прибегнуть к помощи космических сил.

В пьесе "Ричард III" Уильям Шекспир раскрывает характер главного героя с помощью элементов сверхъестественного. В своем признании об убийстве короля Генриха Ричард объясняется Анне:

"Nay, do not pause, for I did kill King Henry—

But 'twas thy beauty that provokèd me" [50, с. 22].

Функция данной сцены состоит в объяснении характера главного героя – он готов идти на любые хитрости, признания с целью заполучить желаемое – чтобы Анна стала его женой.

Более подробное описание Ричарда можно найти в монологе королевы Маргарет:

"No sleep close up that deadly eye of thine,

Unless it be while some tormenting dream

Affrights thee with a hell of ugly devils.
Thou elvish-marked, abortive, rooting hog,
Thou that wast sealed in thy nativity
The slave of nature and the son of hell,
Thou slander of thy heavy mother's womb,
Thou loathèd issue of thy father's loins,
Thou rag of honor, thou detested" [50, с. 33].

В данном отрывке показаны такие характеристики Ричарда, как описание внешности 'elvish-marked, abortive, rootinghog', а также отношение к нему 'thesonofhell'. Ричард производил зловещее впечатление, и в данном случае также реализуется функция описания персонажа, реализация его облика и восприятия окружающими.

В пьесе "Генрих VI" Дух способен давать предсказания, например, следующее:

"By water shall he die and take his end" [51, с. 31].

Появление Духа объясняется следующим образом:

"A spirit raised from depth of underground
That shall make answer to such questions" [51, с. 21]

Картина сверхъестественных образов ярко воплощена в следующем отрывке пьесы:

"Patience, good lady. Wizards know their times.
Deep night, dark night, the silent of the night,
The time of night when Troy was set on fire,
The time when screech owls cry and bandogs howl,
And spirits walk, and ghosts break up their graves—
That time best fits the work we have in hand" [51, с. 34]

В данном отрывке драматург поясняет особенности существования волшебников, время их появления. Помимо духов, призраки также восстают с могил – подобные образы позволяют создать более детальную картину сверхъестественного и перенести читателя на время в потусторонний мир.

В пьесе "Сон в летнюю ночь" существуют мифические лесные существа, которые обладают могущественными силами, при этом драматург изобразил их с комическим подтекстом. Рассмотрим на примере, как раскрывается характер этих мифических героев:

"Oneseesmoredevilsthanvasthellcanhold:

That is the madman. The lover, all as frantic,

Sees Helen's beauty in a brow of Egypt.

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,

Doth glance from heaven to Earth, from Earth to heaven" [48, с. 72].

Анализируя данный отрывок, можно отметить, что в нем Шекспир указал на дьяволов, ад, рай, как будто они реальны и достижимы для героев. В данном отрывке актуализируется описание сверхъестественного мира в метафоричном смысле.

Следующий отрывок содержит указания на эльфов и духов:

"Through the house give glimmering light,

By the dead and drowsy fire.

Every elf and fairy sprite,

Hop as light as bird from brier,

And this ditty after me,

Sing and dance it trippingly" [48, с. 85].

Функция данного примера сверхъестественного – создать описание фантастического мира, пояснить его многоликость.

"My fairy lord, this must be done with haste,

For night's swift dragons cut the clouds full fast,

And yonder shines Aurora's harbinger,

Atwhoseapproach, ghostswand'ringhereandthere" [48, с. 46].

Данный пример содержит указание на сверхъестественные существа – драконы, призраки, описание картины происходящего, что служит объяснением динамичности сюжета пьесы.

В трагикомедии «Буря» представлены образы мифических богинь (Ирида,

Церера, Юнона и гарпии). Рассмотрим пример употребления сверхъестественного в следующем отрывке пьесы:

"Thunderandlightning.Enter Ariel, like a Harpy, claps his wings upon the table, and with a quaint device the banquet vanishes" [49, с.59].

Данный фрагмент показывает сравнение Ариэля с гарпиями, демонстрирует часть его внешнего образа (крылья), которые обладают волшебными свойствами (исчезает банкет). Уильям Шекспир создает сказочность, мифичность в данной пьесе, что показывает его уникальный талант и позволяет читателю перенестись в волшебный мир сверхъестественного.

В следующем отрывке представлено описание богини Юноны:

"Hail, many-colored messenger, that ne'er
Dost disobey the wife of Jupiter;
Who with thy saffron wings upon my flowers
Diffusest honey drops, refreshing showers" [49, с. 70].

С помощью данного применения сверхъестественного образа драматург создает экспрессивность, описывает нереального персонажа, позволяет читателю перенестись в мир, отличный от реального.

Также одной из главных функций сверхъестественного является создание экспрессивности в произведениях У. Шекспира, которую подробнее мы рассмотрим в следующем параграфе.

2.4. Функционально-стилистический анализ эмоционально-экспрессивной лексики в пьесах Уильяма Шекспира

Рассмотрев понятие экспрессивности и изучив различные классификации эмоционально-экспрессивной лексики, мы можем произвести детальный анализ данной лексики на примере пьес великого английского драматурга У. Шекспира, а также определить её функции. Эмоционально-экспрессивную лексику мы проанализируем, опираясь на классификации Е. М. Галкиной-

Федорук, Ю. М. Скребнева, В. Н. Цоллера, В. И. Шаховского. При анализе данной лексики за основу мы возьмём определения тропов и фигур речи, данные И. В. Арнольд.

Проанализируем отрывок из пьесы У. Шекспира «Гамлет», в котором описано появление призрака отца Гамлета. Он общается с сыном и сообщает ему о тайне своего убийства родным братом:

"Sleeping within my orchard,
My custom always of the afternoon,
Upon my secure hour thy uncle stole,
With juice of cursed hebenon in a vial,
And in the porches of my ears did pour
The leperous distilment; whose effect
Holds such an enmity with blood of man
That, swift as quicksilver, it courses through
The natural gates and alleys of the body" [46, с. 42].

В данном фрагменте текста мы можем увидеть большое количество метафор и эпитетов. В предложении: "Withjuiceofcursedhebenoninavial" можно увидеть слово "cursed", которое не только характеризует слово "hebenon", но также и ярко выражает эмоции говорящего. Слово «cursed» в данном случае относится к поэтической лексике. Автор мог бы использовать здесь другое слово, более нейтральное, однако он использовал именно «cursed», что можно объяснить контекстом: оно выражает крайнюю степень злости героя по отношению к ситуации, когда его отравили ядом, который он и называет проклятым. С помощью данного приема передаются чувства и эмоции героя, усиливается эмоциональность высказывания. Нельзя не отметить очень важную

деталь: слово «hebenon» впервые было введено У. Шекспиром в пьесе «Гамлет». Как известно, драматург ввел в английский язык множество новых слов. «Hebenon» - это яд, предположительно состоящий из множества различных растений, в который входила белена, белладонна и другие.

Эпитетом является также и словосочетание "Theleperousdistilment". Данное словосочетание переводится как «прокажённый настой». Данный эпитет также помогает автору передать отношение героя к братоубийце и ситуации с отравлением в целом. После прочтения этих строк, мы понимаем, что говорящий испытывает гнев и злобу. Именно поэтому данное прилагательное в данном случае эмоционально.

В данном отрывке мы также можем заметить метафору:

"And in the porches of my ears did pour

The leperous distilment; whose effect

Holds such an enmity with blood of man".

Всю фразу можно перевести как:

«И тихо мне в преддверия ушей

Влил прокажающий настой, чье свойство

Так глубоко враждебно нашей крови» (пер. М. Л. Лозинского).

Конечно, мы понимаем, что в данном случае высказывание употреблено в переносном значении, следовательно, мы можем судить о том, что это метафора. Как мы знаем, метафора – это завуалированное и необычное выражение, употребляемое в переносном смысле. Данное предложение придаёт образность высказыванию героя, делает его красочнее и интереснее. Мы видим, как с помощью метафоры автор выражает субъективное отношение к ситуации с отравлением отца Гамлета: это было нечестное и гнусное предательство родного брата. Из-за обилия экспрессивной лексики в данном отрывке мы

начинаем сопереживать герою, принимать его сторону, а также относиться с нескрываемым отвращением к антагонисту.

Нельзя не отметить употребление автором сравнения в данном фрагменте текста:

"That, swift as quicksilver, it courses through
The natural gates and alleys of the body".

Интересное сравнение яда (the leperous distilment) со ртутью (quicksilver) усиливает красочность и эмоциональность данного высказывания. Ртуть также смертельна, как яд. Попав в организм человека, она убивает его мучительно. Именно поэтому У. Шекспир выбрал такое тонкое и точное сравнение. Здесь мы опять же видим отношение говорящего (отца Гамлета) к предмету его смерти и ситуации в целом. Мы видим его эмоции: боль, гнев, обиду.

И, наконец, в последней строке данного отрывка мы можем найти ещё один стилистический приём – метафору. В высказывании "Thenaturalgatesandalleysofthebody" автор отождествляет человеческое тело с «природными вратами и ходами» (пер. М. Л. Лозинского). Как известно, метафора – это стилистический приём, основанный на употреблении выражений в переносном смысле на основе какого-то сходства, аналогии, сравнения. С помощью данного приёма выразительности речи У. Шекспир делает своё произведение богаче, ярче, эмоциональнее, а также создаёт свой уникальный авторский стиль.

Благодаря использованию образа сверхъестественного в «Гамлете» воплощается и развивается конфликт между отцом Гамлета и его дядей. Борьба за престол, обнажение жадности, лицемерия, вражды – обо всем ведаёт призрак и раскрывает тем самым тайну своей смерти, что помогает сюжету пойти в русло развития и подвести к кульминации.

Следующий фрагмент, который стоит разобрать более подробно, рассказывает о планах протагониста. Для того, чтобы разоблачить задумки

злодея Клавдия, Гамлет решает разыграть спектакль, который воссоздавал бы детали убийства короля. В своем монологе он объясняет свою задумку. Здесь же мы снова видим большое влияние сверхъестественного на героя:

"The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,—
As he is very potent with such spirits,—
Abuses me to damn me: I'll have grounds
More relative than this.— the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king" [46, с. 74].

Данный отрывок является монологом, что уже говорит нам о том, что в нём будут показаны мысли и чувства героя. Обычно в монологах персонаж проявляет наиболее сокровенные и потаённые эмоции и чувства. Следовательно, здесь также можно найти много средств создания экспрессивности.

В начале этого фрагмента текста мы находим лексический повтор и метафору:

"The spirit that I have seen
May be the devil: and the devil hath power
To assume a pleasing shape".

Повторение лексической единицы "devil" использовано неслучайно: в данном случае оно выполняет функции усиления выразительности, связности, экспрессивности текста. Автор использовал здесь анадиплосис для того, чтобы обратить внимание читателя на значимый и важный момент. Этот стилистический приём фиксирует внимание читателя на слове "devil", что способствует усилению его смысловой и эмоциональной роли в тексте.

Что касается второго средства создания экспрессивности в данных строках – метафоры, можно отметить, что автор подразумевает здесь, что

дьявол может превращаться в значимый для человека образ, то есть превращаться в его любимого, родного, близкого человека. Однако У. Шекспир, употребив в данном случае слова "hath", "power" и "assume" в сочетании с эпитетом "apleasingshape", создал интереснейшую метафору, благодаря которой высказывание обрело новый смысл, заиграло яркими красками. Выражение звучит для читателя экспрессивно, так как он понимает, главный герой испытывает чувство какого-то сомнения, обмана.

Гамлета терзают сомнения: а был ли это призрак его отца или всё же дьявол явился к нему, ведь он умеет превращаться в того, кого человек любит и по кому сильно скучает, чтобы добиться своих коварных целей. Гамлет начинает думать, что сходит с ума, он не понимает, был ли призрак реальным. А если это был дьявол, то он пытался убедить Гамлета убить Клавдия безосновательно. Главный герой признаёт, что, он слаб и подавлен, и возможно, его нестабильное и меланхоличное состояние сделало его уязвимым для зла.

Следующим литературным приёмом является эпитет "apleasingshape". Его можно перевести как «милый образ». Слово "pleasing" в Кембриджском словаре имеет такое значение: "givingafeelingofsatisfactionorenjoyment". Из контекста мы понимаем, что используя данный эпитет в отношении своего отца, Гамлет выражает чувства нежности, любви и тоски по нему. Мы снова видим, что в данном случае экспрессивная лексика используется автором для выражения эмоции, настроения говорящего, его субъективного отношения к тому, о чём он говорит.

Следует отметить в данных строках и метафору:

"...yea, and perhaps

Out of my weakness and my melancholy,—

As he is very potent with such spirits,—

Abuses me to damn me..."

Для лучшего понимания метафоры переведём её:

«...и возможно

то, так как я расслаблен и печален, -

А над такой душой он очень мощен, -

Меня он в гибель вводит.» (пер. М. Л. Лозинского).

Конечно, мы понимаем, что в данном случае герой под словами "abusesmetodamnme..." имеет ввиду совершенно иное значение, ведь эти слова по отдельности означают «оскорблять, злоупотреблять, жестоко обращаться» (toabuse), «проклясть, проклинать» (todamn). Однако здесь мы видим завуалированное, противоположное значение, из чего мы можем судить, что была употреблена метафора, которая придаёт выразительность тексту. Главная функция метафоры – это очень эмоциональная окраска речи.

Особенностью стиля автора является то, что он всегда накладывает один слой на другой, чтобы скрыть истинное значение под сложностью побочных смыслов. Использование метафор в его текстах очень велико. Рассмотрим ещё одну из них: "...theplay'sthething // WhereinI'llcatchtheconscienceoftheking". Данный приём употреблён метафорически, что уже создаёт экспрессию, но то, что эта фраза является заключительной в монологе Гамлета, ещё более усиливает её эмоциональность. Она как бы подводит итог всех сомнений главного героя, изложенных в монологе. Он произносит эту фразу уверенно, она является как бы решением проблемы, выходом из неё. Мы видим, что Гамлет стоит перед дилеммой. Призрак его отца, появившийся в пьесе ранее, ввел его в состояние небытия. Он не может понять, что ему делать и кому верить. Он начинает сомневаться, что к нему являлся призрак отца. Призрак кажется ему проявлением дьявола. Он думает, что дьявол пытался обмануть его, чтобы протагонист убил невинного. Гамлет хочет избежать ловушки, проверив правдивость слов призрака. Его замысел прост: он решает устроить драму перед своим дядей Клавдием и другими людьми. Сюжет пьесы написан таким образом, чтобы затронуть совесть Клавдия. Таким образом, он раскроет правду перед всеми. Проще говоря, Гамлет хочет быть уверенным в том, что убийца действительно Клавдий.

Следующим отрывком текста, который стоит проанализировать, также содержит сверхъестественный образ. На этот раз фрагмент будет взят из пьесы

«Макбет». Сверхъестественное происходит четыре раза в течение действия романа "Макбет". Это происходит во всех появлениях ведьм, в появлении призрака Банко, в призраках с их пророчествами, а также в кинжале, притяннутом по воздуху, который направляет Макбета к своей жертве.

Из всех сверхъестественных явлений, проявляющихся в "Макбете", ведьмы являются, пожалуй, самыми важными. Ведьмы олицетворяют злые амбиции Макбета. Они являются катализатором, который высвобождает злые устремления Макбета.

Изображение ведьм было частым для эпохи Шекспира. В этом отрывке мы можем увидеть могущество ведьм и их силу:

"I'll drain him dry as hay" [47, с. 13].

В данной фразе автор использовал сравнение. Из контекста мы понимаем, что эта фраза означает «я выкачаю из него жизнь». Однако великий драматург решил сделать фразу интереснее и экспрессивнее. В данном контексте первая ведьма намекает на то, что она ослабит Макбета, либо в его характере/мужественности, которая позволяет ему контролировать свои действия, либо в физическом здоровье. Сено - это мертвая трава, которая может олицетворять нравственность Макбета.

Гораздо реже встречается в пьесах интереснейший приём: аллюзия.

"Approach the chamber, and destroy your sight

With a new Gorgon. Do not bid me speak.

See, and then speak yourselves."

Автор совместил в данной фразе два важнейших приёма – аллюзию и метафору. Как известно, аллюзия – это стилистический приём, содержащий отсылку или аналогию на какой-либо общеизвестный факт. В этих строках содержится отсылка к одной из ранних мифических фигур - Медузе Горгоне. У. Шекспир использовал данный приём для того, чтобы наполнить фразу новым смыслом, сделать её красочнее и экспрессивнее. Аллюзия всегда вызывает у читателя ассоциацию, которая связана с источником этого выражения. Так и

здесь, соединив два приёма, автор создал ассоциацию: Макдуф произносит эту фразу как реакцию на осмотр тела своего короля. Он подходит к Макбету и Ленноксу, чтобы рассказать им о своем открытии. Этот отрывок появляется, когда Макдуф просит своих соратников увидеть то, что видел он. Предупреждая их о том, что им предстоит увидеть, он также намекает на греческую мифологию, более того, на вид существа, которое обычно представлено Медузой. Эта аллюзия показывает, насколько глубоко корни греческой мифологии уходят и продолжают уходить в литературу. Эта аллюзия подразумевает сравнение мертвого тела Дункана с "новой" Медузой. Это показывает, какой шок испытал Макдуф, увидев тело, как он "окаменел". Синтаксис строк также придает более глубокую связь этому чувству шока. Вторая строка, начинающаяся словами " WithanewGorgon", состоит из двух разделенных фраз, разделенных точкой. Шекспир разделяет строки таким образом, чтобы передать усиленные эмоции. В данном случае Макдуф выражает презрение и неверие. Он заканчивает строку резко, почти нарушая ямбический пентаметр, потому что его буквальная жизнь также прервана.

В пьесе "Генрих VI" Дух способен давать предсказания, например, следующее:

"By water shall he die and take his end" [51, с. 31].

В данном случае автор использует метафору, чтобы завуалированно преподнести предсказание и предать ему больше таинственности, недосказанности.

Появление Духа объясняется следующим образом:

"A spirit raised from depth of underground

That shall make answer to such questions" [51, с. 21]

Метафора "A spirit raised from depth of underground" придаёт волшебную загадочную атмосферу высказыванию. Её можно перевести как «Дух, поднявшийся из подземных глубин». Конечно, мы понимаем, что слова "depth of underground" употреблены в переносном значении на основе сходства толщи земли с глубинами океана.

В трагикомедии «Буря» представлены образы мифических богинь (Ирида, Церера, Юнона и гарпии). Рассмотрим пример употребления сверхъестественного в следующем отрывке пьесы:

"Thunderandlightning.Enter Ariel, like a Harpy, claps his wings upon the table, and with a quaint device the banquet vanishes" [49, с.59].

В данном предложении мы видим сравнение "likeaHarpy". В данном случае используется такое сравнение, потому что в древнегреческой мифологии гарпии считались персонификациями различных аспектов бури, а Ариэль – дух воздуха. Автор выбрал такой троп на основе аналогии персонажей. Данный фрагмент показывает сравнение Ариэля с гарпиями, указывает на его особенности его образа – крылья, которые обладают волшебными свойствами. Уильям Шекспир создает сказочность, мифичность в данной пьесе, что показывает его уникальный талант и позволяет читателю перенестись в волшебный мир сверхъестественного.

Таким образом, мы рассмотрели эмоционально-экспрессивную лексику в основных и значимых моментах появления сверхъестественных существ и образов. В следующем параграфе мы детальнее рассмотрим словообразовательный способ создания экспрессивности в художественных текстах.

2.5. Эмоциональность и экспрессивность лексики в пьесах на уровне словообразования

Некоторые исследователи, занимавшиеся изучением эмоционально-экспрессивной лексики считали, что многие суффиксы наделены той или иной коннотацией и могут влиять на эмоциональность слова. Рассмотрим некоторые из них на примере пьес У. Шекспира. Возьмём один пример отрывка из трагедии «Макбет». Возникновение призрака Банко рассказывает читателю о характере Макбета. Когда он заметил призрака, он отреагировал на него с ужасом, страхом:

"Avaunt, and quit my sight! Let the earth hide thee.

Thy bones are marrowless; thy blood is cold" [47, с. 53]

Разберём этот отрывок детальнее: здесь мы видим слово "marrowless". Определить значение данного слова довольно сложно, так как "marrow" означает костный мозг, в то время как суффикс – less используется для того, чтобы показать, что у предмета отсутствует какое-либо качество. Этого слова нет ни в Кембриджском, ни в Оксфордском словарях, а значит, это слово можно отнести к авторским новообразованиям. В данном случае это слово эмоционально, так как автор специально употребил несуществующее ранее слово, чтобы обратить внимание читателя на свойство призрака: «В костях твоих нет мозга» (пер. М. Л. Лозинского). Тем самым автор описывает призрака, используя эмоционально-экспрессивное слово для усиления выразительности. В данном предложении слово "marrowless" является эпитетом.

Конечно, в фразе "thy blood is cold" также имеется эпитет. Слово "cold" характеризует слово "blood", заставляет читателя живо представить изображение призрака. Кровь не может быть холодной, ведь когда она остывает, она свёртывается. В данном случае всё указывает на то, что это эпитет.

В пьесе "Ричард III" Уильям Шекспир раскрывает характер главного героя с помощью элементов сверхъестественного. Более подробное описание Ричарда можно найти в монологе королевы Маргарет:

"No sleep close up that deadly eye of thine,
Unless it be while some tormenting dream
Affrights thee with a hell of ugly devils.
Thou elvish-marked, abortive, rooting hog,
Thou that wast sealed in thy nativity
The slave of nature and the son of hell,
Thou slander of thy heavy mother's womb,
Thou loathèd issue of thy father's loins,

Thou rag of honor, thou detested" [50, с. 33].

В данном отрывке показаны такие характеристики Ричарда, как описание внешности 'elvish-marked, abortive, rootinghog', а также отношение к нему 'thesonofhell'. Ричард производил зловещее впечатление, и в данном случае также реализуется функция описания персонажа, реализация его облика и восприятия окружающими посредством экспрессивной лексики.

Слово "elvish-marked" само по себе очень экспрессивно, так как несёт в себе такое значение: "markedoutatbirthbyevilfairies, displayingspite". Как мы знаем, аффиксы различаются между собой по коннотативному значению, которое они придают слову. Рассмотрим аффикс *-ish*. Слово "elvish-marked" является сложносоставным, так как состоит из двух слов. В первом слове мы видим аффикс *-ish*, который придаёт слову качество с отрицательной коннотацией, зачастую подразумевающее злобу или презрение к чему-либо. Так и здесь мы видим, что слово "elvish-marked" означает «отмеченный при рождении злыми феями, духами, проявляющими злобу». Данное слово носит очень сильную эмоциональную окраску, которая усиливает негативное значение. Само по себе слово является эпитетом к слову "hog".

Прилагательные "abortive" и "rooting" также являются эпитетами, которые дают характеристику королю Ричарду, наиболее ярко описывают его внешность и характер.

В предложении "Nosleepcloseupthatdeadlyeyeofthine" мы можем увидеть слово "deadly" (смертоносный), которое образовано с помощью суффикса *-ly*. Оно придаёт мрачности повествованию, воздействует на читателя посредством эмоциональности.

Сверхъестественные образы ярко воплощены в следующем отрывке пьесы:

"Patience, good lady. Wizards know their times.

Deep night, dark night, the silent of the night,

The time of night when Troy was set on fire,

The time when screech owls cry and bandogs howl,

And spirits walk, and ghosts break up their graves—
That time best fits the work we have in hand" [51, с. 34]

В данном отрывке драматург рассказывает читателю о существовании волшебников. Призраки и духи восстают с могил – подобные образы позволяют создать более детальную картину сверхъестественного и перенести читателя на время в потусторонний мир.

Рассмотрим данный отрывок и найдём в нём средства создания экспрессивности. Слово "bandogs" не используется в современном английском языке, но в среднеанглийском оно было в обиходе и имело интересное значение: "a dogkepttiedtoserveas a watchdogorbecauseofitsferocity". Здесь автором также был использован метод словообразования, так как соединили слова "bond, band" (в значении "somethingthatconfinesorconstrictswhileallowingadegreeofmovement") и "dog". Данное слово усиливает мрачность описываемой атмосферы, а также позволяет автору кратко с помощью одного слова передать более длинное и глубокое значение: "a dogkepttiedtoserveas a watchdogorbecauseofitsferocity".

Конечно, в данном отрывке есть приёмы создания экспрессивности не только с помощью словообразования, но также и с помощью стилистических приёмов. В следующих строках мы можем увидеть лексический повтор (а именно анафору):

"Deep night, dark night, the silent of the night,
The time of night when Troy was set on fire,
The time when screech owls cry and bandogs howl...".

Этот приём придаёт повествованию динамичность, живость и эмоциональность.

Таким образом, рассмотрев различные примеры использования словообразования и взаимодействие этого способа с эмоциональностью и экспрессивностью, можно отметить, что метод словообразования является неотъемлемой частью в придании языку своеобразия, выразительности и колоритности.

В пьесах Уильяма Шекспира огромное множество примеров словообразования, создающих экспрессивность, а значит, его произведения являются отличной базой для практического исследования.

Выводы по главе 2

Нами был произведён анализ 6 пьес Уильяма Шекспира: «Гамлет», «Макбет», «Буря», «Ричард III», «Генрих VI». В большом числе пьес Уильяма Шекспира сверхъестественное является неотъемлемой частью структуры сюжета, именно поэтому нами были рассмотрены примеры создания экспрессивности в моментах появления сверхъестественного в произведениях.

Были исследованы 6 пьес драматурга, в которых элементы сверхъестественного вступают во взаимодействие с элементами реального. Это заметно как в описании внешности сверхъестественных персонажей, так и в применении фактической информации, которой владеют призраки и духи.

У. Шекспир мастерски вводит элементы сверхъестественного мира в виде изображений и поэтических описаний, подготавливающих читателя к сверхъестественному. Помимо негативных образов (призраки, ведьмы, драконы), драматург включает положительные сверхъестественные образы (феи, богини).

Нами было выделено 3 функции сверхъестественного в драматургии У. Шекспира:

1. сюжетные функции, которые в свою очередь включают в себя:
 - воплощение конфликтов;
 - раскрытие характеров, мотивировка их развития;
 - мотивировка связей между персонажами;
 - создание внешнего единства произведения.

В основном сверхъестественные образы несут функции раскрытия характеров, поясняют связи между персонажами и в целом создают внешнее

единство произведения.

Оно дает возможность понять характер и усилить воздействие многих ключевых сцен. Благодаря потусторонним силам раскрывается внутренняя борьба героев, описывается темное внешнее влияние, которое в некоторые периоды жизни может овладеть человеком.

Благодаря детальной интерпретации сверхъестественного некоторые персонажи (например, Ричард III) представлен не только физически, но и духовно, проводится параллель между его образом и душой.

2. Экспрессивная, или, как её ещё называют, поэтическая функция. Она усиливает многие сцены, делает произведение эмоциональнее и красочнее, подводит к кульминации, а также создаёт уникальный авторский стиль.

Правильное определение терминов «экспрессивность» и «сверхъестественное», а также изучение различных классификаций эмоционально-экспрессивной лексики в теоретической главе стали хорошей базой для практического исследования.

Анализ лексики, выражающей экспрессивность и эмоции, был произведен подробно, а также была определена принадлежность данной лексики к тропам и стилистическим фигурам.

Однако мы рассмотрели не только средства выразительности текста, но также и эмоционально-экспрессивную лексику, образованную морфологическим путём, так как многие исследователи указывали данный способ создания экспрессивности в своих классификациях. Были проанализированы слова, в которых эмоциональности создана с помощью суффиксов, таких как *-ish*, *-less*, *-ly* и др.

Конечно, мы также изучили, какую коннотацию имеют те или иные суффиксы, и какую функцию они играют в контексте пьес.

Стоит отметить, что эмоционально-экспрессивная лексика представлена в пьесах довольно обширно, и со стилистической точки зрения они представляют собой хорошую базу для исследования.\

3. Воспитательная функция. Данная функция заключается в воздействии художественной литературы на чувства и на сознание человека. Писатель умело создает образ сверхъестественного в разных обликах, закладывая в их действия важные жизненные ценности и перенося через их образы идеи своих пьес. В некоторых пьесах образы сверхъестественного помогают раскрыть философский смысл трагедии: олицетворяя добро и справедливость, они воздействуют на опустошенную злом душу главного героя. Духи и призраки становятся носителями философских проблем человеческого бытия – добра и зла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе данного исследования были изучены теоретические и практические аспекты эмоционально-экспрессивной лексики, достигнута цель исследования, которая заключалась в выявлении литературных функций сверхъестественного в работах У. Шекспира, а также анализе основных средств выражения экспрессивности в драматургии У. Шекспира.

Нами были изучены элементы и функции сверхъестественного в шести пьесах У. Шекспира - «Ричард III», «Генрих VI», «Сон в летнюю ночь», «Гамлет», «Макбет», «Буря». Каждая пьеса уникальна по своему содержанию и применение сверхъестественного в каждой из них имеет логическое объяснение.

Нами было выделено 3 функции сверхъестественного в драматургии У. Шекспира:

1. сюжетные функции, которые в свою очередь включают в себя:
 - воплощение конфликтов;
 - раскрытие характеров, мотивировка их развития;
 - мотивировка связей между персонажами;
 - создание внешнего единства произведения.

В основном сверхъестественные образы несут функции раскрытия характеров, поясняют связи между персонажами и в целом создают внешнее единство произведения.

Оно дает возможность понять характер и усилить воздействие многих ключевых сцен. Благодаря потусторонним силам раскрывается внутренняя борьба героев, описывается темное внешнее влияние, которое в некоторые периоды жизни может овладеть человеком.

Благодаря детальной интерпретации сверхъестественного некоторые персонажи (например, Ричард III) представлены не только физически, но и

духовно, проводится параллель между его образом и душой.

2. Экспрессивная, или, как её ещё называют, поэтическая функция. Она реализуется с помощью эмоционально-экспрессивной лексики. Она усиливает многие сцены, делает произведение эмоциональнее и красочнее, подводит к кульминации, а также создаёт уникальный авторский стиль.

Правильное определение терминов «экспрессивность» и «сверхъестественное», а также изучение различных классификаций эмоционально-экспрессивной лексики в теоретической главе стали хорошей базой для практического исследования.

Анализ лексики, выражающей экспрессивность и эмоции, был произведен подробно, а также была определена принадлежность данной лексики к тропам и стилистическим фигурам.

Однако мы рассмотрели не только средства выразительности текста, но также и эмоционально-экспрессивную лексику, образованную морфологическим путём, так как многие исследователи указывали данный способ создания экспрессивности в своих классификациях. Были проанализированы слова, в которых эмоциональности создана с помощью суффиксов, таких как *-ish*, *-less*, *-ly* и др.

Конечно, мы также изучили, какую коннотацию имеют те или иные суффиксы, и какую функцию они играют в контексте пьес.

Стоит отметить, что эмоционально-экспрессивная лексика представлена в пьесах довольно обширно, и со стилистической точки зрения они представляют собой хорошую базу для исследования.

В ходе работы были достигнуты поставленные задачи, включающие изучение понятий экспрессивности и сверхъестественного, анализ произведений У. Шекспира и поиск примеров использования экспрессивной лексики в пьесах великого драматурга. В результате было выявлено, что в пьесах «Гамлет», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Ричард III», «Генрих VI» эмоционально-экспрессивная лексика используется автором часто,

особенно в описании сверхъестественных образов, и мы можем найти примеры данной лексики, соответствующей любой из классификаций, рассмотренных в теоретической главе.

Учёными-лингвистами было предложено множество различных классификаций. Нами было установлено, что экспрессивная лексика рассматривается ими совершенно с разных сторон языка. Некоторые учёные систематизируют такую лексику по признаку принадлежности к различным ветвям языкознания (например, подобная классификация была предложена В. Н. Цоллером), по мнению других исследователей, таких как Е. М. Галкина-Федорук, в классификациях были выделены морфологический и семантический аспекты, а также были предложены другие, более широкие и точные классификации, в частности классификации В. И. Шаховского и И. В. Арнольд, в которых эмоционально-экспрессивная лексика разделяется на различные явления языка (сленгизмы, междометия, архаизмы и т.д.) и средства выразительности (метафора, ирония, олицетворение и т.д.).

В конечном итоге было установлено, что использование экспрессивной лексики в пьесах важно и необходимо как в коммуникативном акте (исходя из примеров диалогов между героями, когда эмоционально-экспрессивная лексика выражает их чувства, эмоции, оценку), так и в во всём художественном произведении (где данная лексика используется автором как один из способов сделать речь ярче, насыщеннее, точнее, усилить эмоциональное воздействие, привлечь внимание читателя, а также для создания запоминающихся образов).

Наиболее часто встречающимися средствами создания экспрессивности в рассмотренных произведениях являются метафоры, эпитеты, лексические повторы, а также слова, образованные морфологическим путём.

3. Воспитательная функция. Данная функция заключается в воздействии художественной литературы на чувства и на сознание человека. Писатель умело создает образ сверхъестественного в разных обликах, закладывая в

их действия важные жизненные ценности и перенося через их образы идеи своих пьес. В некоторых пьесах образы сверхъестественного помогают раскрыть философский смысл трагедии: олицетворяя добро и справедливость, они воздействуют на опустошенную злом душу главного героя. Духи и призраки становятся носителями философских проблем человеческого бытия – добра и зла.

Таким образом, изучив теоретические аспекты сверхъестественного и экспрессивности и проанализировав произведения У. Шекспира, мы можем сделать вывод о том, что сверхъестественные образы в пьесах великого драматурга играют важную роль и несут в себе определенные функции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акбарова, Ч. У. Мифологические и фантастические мотивы в произведениях Вильяма Шекспира и Джона Китса / Ч. У. Акбарова // Культура Народов Причерноморья. – 2014. – № 277. – 138-141 с.
2. Акбарова, Ч.У. Легендарные персонажи «Фейри»: Добро или зло? (на материале комедии «Сон в летнюю ночь») / Ч.У. Акбарова // Культура Народов Причерноморья. – 2014. - №276. – 114-117 с.
3. Алимбиева, Е.Д., Зелезинская Н.С. Трансформация фольклорных образов Пака и фей в драматические: нарушение норм и установление новой традиции в комедии У. Шекспира "Сон в летнюю ночь" // В книге: Норма и отклонение в литературе, языке и культуре. Коллективная монография. Гродно, 2021. – 5-13 с.
4. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) / И.В. Арнольд. – Л. : Просвещение, 1981.– 295 с.
5. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. - 2-е изд. - Москва: Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.
6. Балли, Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – Москва :Эдиториал УРСС, 2001. – 392 с.
7. Виноградов, В.В. Русский язык. / В.В. Виноградов. – М. :Высш. школа, 1972. – 614 с.
8. Волкова, С.С. Сверхъестественное в произведениях У. Шекспира / С.С. Волкова // Идеи. Поиски. Решения: сборник статей и тезисов XIII Международной научно-практической конференции преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов. – Том 5. – Минск : Белорусский Государственный Университет, 2019. –32-40 с.
9. Гаджиева, А. Д. Механизмы создания экспрессивности (на примере текстов выступлений англоязычных политических лидеров) / А. Д. Гаджиева // Политическая лингвистика. –2019. –№ 4 (76). –66-72 с. –

DOI 10.26170/pl19-04-08.

10. Галкина-Федорук, Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сб. статей по языкознанию. – М., 1958. – 103-124 с.

11. Григорьева, А. Д. Об основном словарном фонде и словарном составе русского языка. – М., 1953. – 68 с.

12. Гридин, 1990 Гридин, В.Н. Экспрессивность / В.Н. Гридин // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия. – 591 с.

13. Елина, Н. О Фольклорной традиции в драматургии Шекспира / Н. Елина // Шекспировские чтения, 1977 / А. А. Аникста. – Москва : Наука, 1980. – 1. – 1-201 с.

14. Зимовец, Н.В. К вопросу о классификациях эмоционально-экспрессивных лексических единиц в лингвистике // Система ценностей современного общества. – 2009. – 77-82 с.

15. Зотов, С. О. Фольклор или литература: образы фейри и ведьм в пьесах Шекспира / С. О. Зотов // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 1. – 295-303 с.

16. Зотова, А. Б. К вопросу о соотношении категорий «Эмоциональность», «Эмотивность», «Экспрессивность» / А. Б. Зотова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2010. – № 6. – 14-17 с.

17. Исаков, А. В. Современный взгляд на функции фантастических образов в трагедиях Шекспира / А. В. Исаков // Студенческая наука в ВУЗе культуры. – 2017. – Улан-Удэ : ФГБОУ ВО ВСГИК, 2018. – 11-14 с.

18. Карр Д., Пирсон Х. Артур Конан Дойл. – М.: Книга, 1989. – 321 с.

19. Касавин, И.Т. Энциклопедия эпистемологии и философии науки / И.Т. Касавин. – М.: КАНОН +, 2009. – 1248 с.

20. Ковалевская, Е.Г. Семантическая структура слова и

стилистические функции слов // Языковые значения. – Л., 1976. – 63-72 с.

21. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение. – М.: ЭТС, 2000. – 410 с.

22. Комарова, В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / В. П. Комарова. – Л : ЛГУ, 1989. – 200 с. – ISBN 5-288-00186-3

23. Колбукова, И.В. Принципы и методы представления экспрессивной семантики слова в двуязычном словаре.: Дис. ...канд. филол. наук. – М., 2007. – В 2 Т. - 190 с.

24. Крылова, О. А. Лингвистическая стилистика. Кн.1. Теория: учеб.пособие. М.: Высшая школа, 2006. 319 с.

25. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. / Под ред. С.Я. Левит. –СПб.: Университетская книга, 1998 г. - 447 с.

26. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Пер. с фр. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.

27. Лисович, И. И. Репрезентации магии, магов и познания «тайн природы» в европейской культуре раннего нового времени / И. И. Лисович // Шаги / Steps. – 2020. – Т. 6, № 4. – 71-100 с.

28. Лукьянова, Н. А. Семантическая структура слова / Н. А. Лукьянова. – Кемерово, 1994. – 328с.

29. Лысянская, А. Поэтика английского фольклора в пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» / А. Лысянская // Студент исследователь -учитель. – Санкт-Петербург : Российский Государственный Педагогический Университет им. А. И. Герцена, 2021. – 1462-1466 с.

30. Матвеева, Т. В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика. –М. : Флинта, 2003. –431 с.

31. Найдыш, В. М. Мифология / В. М. Найдыш. –Москва : КНОРУС, 2010. –432 с. –ISBN 978-5-406-00217-9.

32. Напцок, Б.Р. Сверхъестественные образы в трагедии У. Шекспира "Макбет" / Б.Р. Напцок // Вестник Адыгейского Государственного

Университета. Сер. Филология и искусствоведение, – 2011. – № 2. – 17-22 с.

33. Напцок, Б.Р. Образ Призрака в «Гамлете» У. Шекспира: на пути к «готической» литературной традиции / Б.Р. Напцок // Вестник Адыгейского Государственного Университета. Сер. Филология и искусствоведение, 2009. – Вып. 1. – 38-43 с.

34. Напцок, Б.Р. «Готические» образы в трагедии У. Шекспира «Макбет» / Б.Р. Напцок // Вестник Адыгейского Государственного Университета. Сер. филология и искусствоведение. – 2008. – № 2. – 109-112 с.

35. Напцок, Б. Р. Инфернальные или "готические" сцены и образы в трагедии У. Шекспира "Макбет" / Б. Р. Напцок // Жанровая модель русской драмы в новейшей парадигме гуманитарного знания. – Ставрополь : Северо-Кавказский Федеральный Университет, 2019. – 80-93 с.

36. Напцок, Б. Р. Традиция литературной "готики": генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы) : специальность 10.01.08. – Теория литературы. Текстология : диссертация на соискание учёной степени доктора филологических наук / НапцокБэллаРадиславовна. – Краснодар, 2016. – 476 с.

37. Портнягин, Д. В. Модификация образа призрака в пьесах Шекспира / Д. В. Портнягин // Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Курган : Курганский Государственный Университет, 2010. – 135-142 с.

38. Разумовская, О. В. По. Лавкарфт. Кинг. Четыре лекции о литературе ужасов / О. В. Разумовская. – Москва: РИПОЛ-Классик, 2019. – 68 с.

39. Склизкова, А.П. Реальное и сверхъестественное в поэтике Вильгельма Гауфа: автореферат дис. кандидата филологических наук / Санкт-Петербург, 1994. – 24 с.

40. Скотт, В. О сверхъестественном в литературе//Скотт В. Собр. соч. в 20 т. - Т.20. – М.: Просвещение, 1965. –602 – 653 с.
41. Скребнев, Ю.М. Очерк теории стилистики. (Учебное пособие для студентов и аспирантов филол. спец.). – Горький, 1975. – 175 с.
42. Тик, Л. Трактровка чудесного у Шекспира (Предисловие к Тиковскому переводу "Бури" Шекспира) / Л. Тик // Литературоведческий журнал. – 2015. – № 36. – 231-256 с. – ISSN 2073-5561
43. Текеева, М. Б. Ведьмы как сверхъестественные элементы в "Макбете" / М. Б. Текеева // Информация как двигатель научного прогресса. – Уфа : Общество с ограниченной ответственностью «Агенство международных исследований», 2018. – 75-77 с.
44. Телия, В. Н. Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. –М. : Наука, 1991. 214 с.
45. Цоллер, В.Н. Экспрессивная лексика: семантика и прагматика // Филологические науки. – 1996. – No 6. – 61-71 с.
46. Shakespeare, W. Hamlet, Prince of Denmark. – London: Folger Shakespeare Library, 2012. – 161 p.
47. Shakespeare, W. Macbeth. – London: Folger Shakespeare Library, 2014. – 148 p.
48. Shakespeare, W. A midsummer night's dream. – London: Folger Shakespeare Library, 2015. – 87 p.
49. Shakespeare, W. The Tempest. – London: Folger Shakespeare Library, 2014. – 86 p.
50. Shakespeare, W. Richard III. – London: Folger Shakespeare Library, 2016. – 98 p.
51. Shakespeare, W. Henry VI. – London: Folger Shakespeare Library, 2012. – 122 p.
52. Shakespeare, witchcraft and the supernatural [Электронныйресурс]. URL: <https://www.bbc.co.uk/teach/teach/shakespeare-witchcraft-and-the-supernatural/zvfyd6f> (дата обращения 20.06.2022)