

Санкт-Петербургский государственный университет
Филологический факультет
Кафедра английской филологии и лингвокультурологии

Выпускная квалификационная работа
Магистранта Лукьяновой Евгении Валерьевны
на тему:
**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КОНТРАСТА
В ПЬЕСЕ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»**

Научный руководитель: к.ф.н., доц. Панасюк И.В.
Рецензент: к.ф.н, доц. Бойцова Е.М.

СПб 2016

Оглавление

Введение	3
ГЛАВА 1. Языковое выражение контраста и его функции в художественном тексте	
1.1 Понимание контраста в культуре и философии.....	7
1.2 Лингвистическое определение контраста.....	9
1.3 Классификация типов контраста.....	13
1.4 Контраст как один из принципов организации художественного текста..	18
1.5 Роль контекста в изучении семантики контраста.....	22
Выводы по Главе 1	28
ГЛАВА 2. Лингвостилистические средства выражения концептуальных контрастов в пьесе Шекспира «Гамлет»	
2.1 Контраст как один из основных приёмов в драматургии Шекспира.....	29
2.2 Контраст «свой»/«чужой»	
2.2.1 Использование личных местоимений.....	31
2.2.2 Использование форм обращения.....	41
2.3 Контраст «истинное»/«ложное»	
2.3.1 Использование «театральной» лексики.....	49
2.3.2 Метафоризация «дня» и «ночи».....	54
2.3.3 Использование антитезы и оксюморона.....	63
2.4 Контраст «реальное»/«идеальное»	
2.4.1 Метафоризация «солнца».....	66
2.4.2 Использование антитезы и оксюморона.....	72
Выводы по Главе 2	77
Заключение	78
Список использованной литературы	80

Введение

Настоящая работа посвящена анализу лингвостилистических средств выражения контраста в пьесе Шекспира «Гамлет».

Контраст, являясь отражением одной из основных закономерностей человеческого мышления – познания мира через соотношение противоположностей, в художественной литературе выступает как важный компонент авторского стиля, который создается многообразием художественных средств, воплощающих контрастное восприятие писателем действительности.

Контраст в художественном тексте охватывает разные уровни его структуры, упорядочивает и организует текст. Он может быть выражен на всех уровнях языковой системы – фонемном, морфемном, лексическом, синтаксическом.

Термин «контраст» достаточно широко употребляется в научной литературе, однако до сих пор не получил последовательной и строгой дефиниции. Кроме того, в современной лингвистической науке нет чёткой классификации типов контраста, а также отсутствует однозначность в определении функций контраста в художественном тексте.

Целью выпускной квалификационной работы является системное исследование и описание лингвостилистических средств реализации контраста в пьесе Шекспира «Гамлет».

Достижение указанной цели подразумевает решение следующих **задач**:

- 1) проанализировать природу явления контраста;
- 2) уточнить и разграничить понятия «противоположность», «противопоставленность», «антонимирование», «антиномирование» и «контраст»;
- 3) рассмотреть существующие подходы к выделению типов контраста;
- 4) выявить способы выражения контраста на разных уровнях языковой системы;

- 5) выделить, систематизировать, описать основные лингвостилистические способы выражения контраста в пьесе «Гамлет»;
- б) выявить структурно-семантические особенности выражения контраста в пьесе «Гамлет».

Таким образом, **объектом** исследования является пьеса Шекспира «Гамлет».

Предметом исследования являются лингвостилистические средства выражения контраста в пьесе Шекспира «Гамлет».

Объём языкового материала включает 82 фрагмента текста.

Методика исследования является комплексной и включает следующие методы: сплошной выборки, структурно-семантического, семантико-контекстологического и лингво-прагматического анализа.

Теоретическую базу исследования составляют работы Б.Т. Ганеева, Э.В. Седых, Г.В. Андреевой, М.С. Торосян, О.П. Мартыновой, С.А. Станиславской, Ю.М. Скребнева и других авторов.

Актуальность выпускной квалификационной работы обусловлена возрастающим интересом к явлению контраста в лингвостилистическом аспекте и способам его выражения в художественном тексте.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые на материале пьесы Шекспира «Гамлет» проводится многоаспектный анализ явления контраста.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней представлен способ анализа лингвостилистических средств выражения контраста в пьесе «Гамлет» в русле современного подхода к феномену контраста.

Практическая значимость работы заключается в возможности применения её результатов в курсах стилистики английского языка.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Контраст как противоположение объектов, действий, явлений на

основе определённого признака является «статичным», родовым понятием – контраст представляет собой общий принцип организации языковых средств, через которые он выражается, при этом частными принципами организации лингвостилистических средств выражения контраста являются «противоречие» и «противопоставление».

2. Специфика реализации контраста в пьесе «Гамлет» во многом обусловлена контекстом эпохи, а именно, бытовавшими в елизаветинское время представлениями о мироустройстве, о влиянии небесных тел на судьбы людей и о природе королевской власти.

3. В семантическом аспекте контраст в тексте пьесы представлен тремя основными оппозициями: «свой»/«чужой», «истинное»/«ложное» и «реальное»/«идеальное».

4. В структурном аспекте основными языковыми формами выражения контраста «свой»/«чужой» в тексте пьесы Шекспира «Гамлет» являются использование личных местоимений и форм обращения; контраст «истинное»/«ложное» в пьесе наиболее ярко выражен через использование «театральной» лексики и метафор «дня» и «ночи», а также посредством приёмов антитезы и оксюморона; контраст «реальное»/«идеальное» в тексте пьесы ярче всего представлен через метафоризацию «солнца» и через использование приёмов антитезы и оксюморона.

5. В композиционном аспекте контраст выступает как «стержневой» принцип структурно-семантической организации текста пьесы Шекспира «Гамлет»: контраст, пронизывая все уровни текста пьесы, приобретает системный характер, выступает в качестве смысловой доминанты пьесы и тем самым текстообразующей категории, обусловленной авторской интенциональностью.

Объём и структура работы:

Настоящее исследование общим объемом 85 страниц печатного текста состоит из введения, двух глав и заключения. Во Введении даётся обоснование выбора темы, формируется цель и задачи исследования. В Главе

1 содержится анализ научной литературы по проблеме языкового выражения контраста, а также формулируются основные теоретические положения выпускной квалификационной работы. В Главе 2 содержится анализ лингвостилистических способов выражения контраста в пьесе Шекспира «Гамлет». В Заключении содержатся основные выводы, полученные в ходе исследования. К работе прилагается список использованной литературы, включающий 47 наименований на русском и 18 на английском языке, список использованных словарей и список источников примеров.

ГЛАВА 1. Языковое выражение контраста и его функции в художественном тексте

1.1. Понимание контраста в культуре и философии

Виктор Гюго писал: «Прежде чем отнять антитезу у искусства, нужно отнять её у природы» (Гюго 1956: 269). Контраст лежит в основе и человеческой природы, и вообще всякого цельного явления в земной жизни, подобно тому, как сам земной шар имеет два полюса, как дерево уходит настолько же корнями в землю, насколько в небо кроной, – что и создаёт движение.

Раскрытие противоречий в том или ином явлении сопровождается осмыслением мира, поскольку основополагающим свойством человеческого разума является антиномичность, движущим «механизмом» – разделение познаваемого на составляющие, выявление противоположностей (Pragmalinguistics 1979: 12). Как говорил П.А. Флоренский, «все построения разума держатся за счёт противоборствующих, взаимоисключающих начал» (Флоренский 1988: 115). Контраст, отражая процесс движения мысли через противоположности, тем самым входит в область логики и философии. (Новиков 1995: 326).

В философии контраст ассоциируется с категорией противоположности. В Философском энциклопедическом словаре даётся определение контраста как «одного из двух моментов конкретного, диалектически противоположного тождества» (ФЭС 1983: 275). Идея противоположности в философию была введена Гераклитом. Платон развил его идею, введя понятие Иного. Аристотель классифицировал противоположности, разбив их на контрарные и контрадикторные. Традиционная логика опирается на два аристотелевских закона – (не)противоречия и исключённого третьего.

При переходе от Возрождения к Новому времени происходит перелом в восприятии контраста. Представляется важным раскрыть сущность этого

перехода возможно полнее, поскольку это именно то время, в которое жил Шекспир, то время, в которое им был написан «Гамлет».

Мир до Нового времени был устроен иерархически: он обладал строгой структурой, в которую вписывались люди, процессы, временные циклы. По Аристотелю, вещь движется, потому что у неё существует цель движения, её «естественное место». Из существования «естественных мест» вытекало, что центр важнее, чем периферия, верх, низ, и что существует некое качественное пространство, где каждая вещь имеет своё предназначение. Получалась картина чётко структурированного, качественного космоса, где было абсолютное «право» и «лево», абсолютный «верх» и «низ». Мир мыслился как основанный на контрастах – но на контрастах в их *единстве*.

На заре Нового времени Галилео Галилей утверждает, что пространство не таково, движение относительно, «естественных мест» нет, поэтому движение имеет каузальную природу, а не телеологическую. То есть, движение происходит, потому что один атом сталкивается с другим и от их совместного импульса порождается движение. Вещи никуда не стремятся. Отсюда рождается так называемый изотропный космос, где не существует качественного пространства, а есть только количественное, где «право» и «лево» относительны в зависимости от того, на какую позицию мы становимся. В мире относительном утрачиваются чёткие представления о «вертикали», о боге как организующем начале, соответственно, эта организующая роль, роль «судьи», переходит к человеку.

Вплоть до конца Возрождения познание было «вертикальным», «сверхрассудочным», схватывающим контраст в его внутреннем единстве. Пришедшая на смену «горизонтальная» форма познания, познание рассудочное, воспринимающее всё по частям, аналитически разлагающее вещи и явления на составляющие, определила иное понимание контраста. До конца Возрождения акцент был на единстве контрастного, то есть контраст воспринимался как свойство целого, и первичным было – целое, а с конца

Возрождения акцент перешёл на разделение как таковое – и разделение стало первично.

Сергей Аверинцев в статье «Два рождения европейского рационализма» замечает: «Делить всё на два – это привычка человеческой мысли: существует идеал, всё время воплощающийся в непрерывном настойчивом движении, идеал научности. Ясно, что наша научность родилась с рождением Нового времени» (Аверинцев 1989: 335).

Вместе с тем представляется возможным именно «антитетическое» мышление художника в широком смысле видеть как одну из попыток осознания и преодоления «разделённости»: чем смелее контраст, чем больше художник «жизни с краю» – тем шире смысловое поле, подобно тому, как величина круга зависит от его диаметра – расстояния между крайними точками. Так, например, Василий Розанов в поздних работах пытается охватить каждый рассматриваемый вопрос кольцом противоречивых суждений, антиномичность становится для него инструментом в поиске истины (Розанов 1994: 307).

Понимание контраста как эстетической категории является неотъемлемой частью для более полного его определения, которое невозможно дать без обращения к лингвистике.

1.2 Лингвистическое определение контраста

Термин «контраст» широко употребляется в лингвостилистическом анализе, однако однозначной дефиниции контраста не существует до сих пор. Контраст трактуется как:

- резко выраженная *противоположность* в каком-либо отношении [Андреева 1998;11];
- разновидность *оппозиции* (Ruffaterre 1980: 90), (Трубецкой 1987: 132);
- взаимное *противопоставление* синтагматически соположенных единиц (Ахманова 1966: 207; Мартынова 2006: 45);

- общий принцип организации различных синтаксико-стилистических приемов, заключающийся в резком *противопоставлении* различных элементов текста с целью создания определённого стилистического эффекта и выражающийся в различных типах текстов системой разнообразных языковых средств (Одинцов 1980: 130; Позняк 2002: 82; Торосян 2005: 24)

- фигура речи, состоящая в *антонимировании* лексико-фразеологических, фонетических, грамматических единиц, воплощающих контрастное восприятие художником действительности (Ахманова 1966: 207; Матвиевская 1978: 23);

- фигура речи, состоящая в *антиномировании* лексико-фразеологических, фонетических и грамматических единиц, воплощающих контрастное восприятие писателем действительности (Лее-Иуех 1999: 6).

Представляется важным заметить, что два последних определения исследователи иногда смешивают, и, цитируя первоисточник, замещают понятие «антонимирование» понятием «антиномирование» (Торосян 2005: 34), Между тем, эти понятия не идентичны, хотя «антиномирование», безусловно, шире «антонимирования», поскольку предполагает более широкий спектр языковых средств, используемых для выражения контраста.

Как видно из приведённых выше определений, исследователи сходятся в одном – во мнении о *двусоставной*, биполярной структуре контраста, в том, что значение контраста основывается на паре маркированных единиц. Аврасин и И.А. Стернин отмечают, что контраст – это всегда «нечто двухполюсное» (Аврасин 1990: 135; Стернин 1985:22). Риффатер также пишет о «двух сталкивающихся элементах», создающих контраст (Ruffaterre 1980: 87). По мысли В.В. Одинцова контраст представляет собой «динамическое противопоставление двух планов изложения» (Одинцов 1980: 115). Дж. Лайонз, осуществляя попытку дифференцировать лексические оппозиции, определяет их как дихотомию, или бинарное противопоставление разного рода контрастивов, не ограничивая количество компонентов в парадигматическом ряду (Lyons 1968: 188).

Вместе с тем, контраст понимается исследователями одновременно как противоположность (оппозиция) и как противопоставление (антиномирование). Представляется важным уточнить и разграничить эти два понятия, поскольку они не тождественны. Рассмотрение категории противоположности, а также противопоставленности и противоречия предпринято с опорой на результаты исследования Б.Т. Ганеева, глубоко изучившего природу противоположности, используя логико-семантический подход (Ганеев 2004: 33).

«Противоположный» в обиходном употреблении может означать как «расположенный напротив», так и «совершенно несходный, противоречащий другому» (Ожегов 1984: 408). Такая же двузначность – в латинских словах, широко используемых как термины во многих языках – оппозиция, контрарный. «Contrarius» и «oppositus» означают «противолежащий» и «противоположный». В английском языке, который Б.Т. Ганеев в своей работе берёт для примеров как типичный западноевропейский язык с греко-латинской терминологией, в один синонимический ряд прилагательных со значением «естественное и непримиримое противопоставление» (a natural or innate and irreconcilable opposition) входят «opposite», а также «contrary» и «contradictory». Любой предмет, расположенный перед нами, – это нечто отличное от нас, а сопоставление двух предметов – это всегда их сравнение, а значит, выявление различий. Таким образом, противоположность и рождается из двучленности, отмечаемой исследователями (Ганеев 2004: 35; Скребнев 1988: 592).

Важно, что понятие «оппозиция» используется в значении противоположности только в лингвистике, где оно означает *противопоставление* языковых единиц одного уровня. Эта традиция заложена Н.С. Трубецким. В его системе оппозиция представлена как парадигматическое понятие. (Трубецкой 1987: 200) Позднее в направлениях, близких к Пражской лингвистической школе закрепилось два термина – «оппозиция» и «контраст», причём оппозиция как вид парадигматических

отношений противопоставлена контрасту как виду синтагматических отношений. Так, в работах А. Мартине (Мартине 2004: 35) контраст понимается как отношения между единицами речевой цепи, а оппозиция – как отношения между единицами, входящими в одну парадигму. Американские же лингвисты, например, Ч. Огден (Ogden 1932: 68), используют один термин – «контраст» – как для обозначения вида синтагматических отношений, так и для обозначения вида парадигматических отношений.

Принятое в данной работе понимание контраста как противоположности, а не противопоставления, предполагает синтагматические отношения. Поэтому, вслед за последователями Пражской лингвистической школы и рядом исследователей, в частности, А.В. Кулешовой, С.А. Станиславской, Г.В. Андреевой предполагается понимать контраст как один из видов синтагматических отношений, а лингвистическую оппозицию – как один из видов парадигматических отношений (Кулешова 2014: 6; Андреева 1984: 5; Станиславская 2001: 23).

Б.Т. Ганеев далее замечает, что «пассивное» противоположение всегда – явно или неявно – переходит в «активное» противопоставление (Ганеев 2004: 29). Это вытекает из значений слов «класть» (горизонтально) и «ставить» (вертикально). Противоречие, в свою очередь, противостоит противопоставлению по тому же бинарному принципу активности-пассивности: говорение – динамический процесс, как и столкновение двух мнений или действий предполагает активность, деятельность.

Основанием для разграничения противопоставления и противоречия между собой также является различие в функциях, выполняемых ими в тексте. Функция противоречия, являющегося разновидностью алогизма (или шире – по Б.Т. Ганееву – аллофронии), состоит в создании эффекта парадоксальности, неожиданности. Функция противопоставления состоит, прежде всего, в уточнении противопоставляемых понятий, объектов, суждений.

Понятие «контраст» («противоположность»), в данной работе рассматривается как «статичное», родовое понятие, как общий принцип организации языковых средств, через которые он выражается. При этом для определения частных принципов организации лингвостилистических средств выражения контраста в данной работе вслед за рядом исследователей приняты термины «противоречие» и «противопоставление». (Кулешова 2014: 6; Андреева 1984: 57; Ганеев 2014: 31; Скребнев 1998: 208).

Вслед за Б.Т. Ганеевым, Г.В. Андреевой, М.Н. Еленевской принимается рабочее определение контраста как противоположения объектов, действий, явлений на основе определённого признака (Ганеев 2014: 31; Андреева 1984: 57; Еленевская 1897: 28).

1.3 Классификация типов контраста

Анализ лингвостилистических способов выражения контраста в художественном тексте представляется невозможным без ряда работ, посвящённых классификации типов контраста.

В работах Ю.М. Лотмана, М. Риффатера, Н.С. Трубецкого контраст описывается как разновидность оппозиции (Лотман 1970: 141; Риффатер 1980: 75; Трубецкой 1987: 200).

Теория антитезы была разработана такими исследователями, как Л.Г. Бабахнова, Г.М. Белова, Л.В. Вертаева, Е.М. Гутман. Оксюморуны посвящены исследования Е.А. Атаевой, В.Я. Пастуховой, Л.И. Татановой.

Контраст описывается как один из принципов «выдвижения» И.В. Арнольд, Н.А. Постоловской, Э.В. Седых (Арнольд 1990: 76; Постоловская 1981: 77; Седых 1997: 35).

Большинство исследователей вслед за О.П. Мартыновой выделяют **три аспекта контраста**: семантический, структурный и композиционный (позняк мартынова кулешова).

- *Семантический* аспект охватывает сюжетный, образный,

символический, семантико-ассоциативный, цветовой и эксплицитно-имплицитный типы контрастов (Мартынова 2006: 53).

• *Структурный* аспект отражает способ выражения контраста в зависимости от уровня текста, на котором он реализован – фонемного, морфемного, лексического или синтаксического. Соответственно уровням текста в структурном аспекте выделяют 4 типа.

1. *Фонетическое* противопоставление, реализующееся через ассонанс, диссонанс, аллитерацию и оноματοпею.

2. *Морфологическое* противопоставление, реализующееся через использование артиклей, личных местоимений, видовременных форм глаголов.

3. *Лексическое* противопоставление, реализующееся через использование антонимов, конверсивов, эквонимов, ассоциативных контрастивов.

Попытка разбить этот тип противопоставления на две группы по принципу контрастоспособности единиц была предпринята Г.В. Андреевой. Контрастоспособность определяется ею как «свойство слова вступать в больший или меньший набор парадигматических противопоставлений» (Андреева 1984: 136).

Г.В. Андреева выделяет:

○ Реальные контрастивы – антонимы, способные образовывать автономные лексические оппозиции. Лексическая антонимия исследовалась В.Н. Комиссаровым, Л.А. Введенской, Л.А. Новиковым и другими. В основе определения явления антонимии лежит противоположность лексем как смыслоопределяющий признак, бинарность как структурная характеристика. Ю.Д. Апресяном была выведена структурная формула антонимии: $\text{Anti}(X) = \text{не } X$, то есть, значение антонима слова X состоит в отрицании значения X (Апресян 1995: 308).

Антонимы, в свою очередь, разделяются исследователями следующим образом:

- по типу значения (прямого/переносного) на прямые и косвенные (метафорические) антонимы. Так, Джордж Лакофф и Марк Джонсон выделяют ряд пространственных метафор, выражающих противопоставление (Lakoff, Johnson 2003: 14).

- по характеру противопоставления на контрарные (градуальные) антонимы, выражающие качественную противоположность (good – bad, hot – cold); контрадикторные антонимы, выражающие комплементарную противоположность (alive – dead, present – absent); векторные антонимы, выражающие противоположную направленность действий, признаков, свойств (come – go, give – take), и конверсивные антонимы, отражающие какое-либо отношение (или процесс) с противоположных сторон (buy – sell, borrow – lend) (Новиков 1995:323);

- по степени противопоставленности значений на полные (или симметричные) антонимы, отличающиеся самой высокой степенью антонимичности, предельной противопоставленностью значений (good – bad, happy – sad) и неполные (или асимметричные) антонимы, характеризующиеся более слабой степенью антонимичности вследствие своей семантической или стилистической неоднородности (hot – cool, good – terrible) (Новиков 1995:326).

- по признаку лексической сочетаемости на канонические (prototypical) и неканонические (peripheral). Канонические антонимы противопоставлены по значению и обладают идентичностью стиля и лексической сочетаемости, неканонические антонимы отличаются по стилю или лексической сочетаемости (Jones 2002: 11). Линн Мёрфи замечает, что только канонические антонимы могут быть противопоставлены в прямом и переносном значениях (Murphy 2003: 160).

○ Потенциальные контрастивы – единицы,okkaзионально противопоставляемые в контексте. К ним относятся родо-видовые корелляты (носители взаимообусловленных категорий: join – cut), ассоциаты (слова, не образующие узуальной оппозитивной пары в системе языка и

противопоставляющиеся в контексте на фоне ассоциаций и коннотаций: black sheep – white crow) и частичные синонимы (термин В.Н. Комиссарова: слова, близкие по значению, но противопоставленные экспрессивно и эмоционально в контексте: darkness – twilight).

Представляется важным заметить, что на лексическом уровне текста контраст проявляется наиболее полно. Противопоставление лексических элементов играет решающую роль в создании главной семантической оппозиции художественного текста, так как именно лексический уровень является тем основным горизонтом, на котором строится здание семантики текста (Лотман 1970: 201). Лексическое противопоставление обрамляется синтаксическими конструкциями.

4. *Синтаксическое* противопоставление, реализующееся через формы транспозиции, то есть, употребление синтаксических структур в несвойственных им денотативных значениях и с дополнительными коннотациями. Такая транспозиция может употребляться для изображения сдержанности, сомнения, скрытого осуждения поступков одних персонажей другими, и тем самым их противопоставленности. Примерами этому служат восклицательные по форме и повествовательные по содержанию предложения.

Синтаксическое противопоставление реализуется также через инверсию, параллельные конструкции, полисиндетон, повторы, отрицание, асиндетон, хиазм, парцелляцию.

Структурный и семантический аспекты контраста ряд учёных объединяют в один аспект – структурно-семантический (Мартынова 2006: 45; Торосян 2005: 57).

- *Композиционный* аспект контраста охватывает следующие два уровня:

1. *Микрокомпозиционный*, реализующийся через речь автора и

персонажей, в противопоставлении форм представления объекта – и обеспечивающий связность фрагментов, расположенных в одной или в разных частях текста.

2. *Макрокомпозиционный*, охватывающий текст как целое и реализующийся, в частности, в противопоставлении завязки и развязки, начала и конца, заглавия и текста.

Все вышеназванные аспекты контраста в единстве и взаимодействии обеспечивают цельность и тематическую завершённость текста.

Разделяют контраст, основанный на принципе **противоречия**, и контраст, основанный на принципе **противопоставленности**.

1) Способы реализации контраста, основанные на *противоречии*.

Противоречие может выступать принципом организации группы стилистических приемов, состоящих в мотивированном нарушении формально-логического закона непротиворечия. К таким приёмам относится, прежде всего, оксюморон, а также паралепсис, парадокс, антифразис.

Оксюморон исследователями определяется как «стилистический прием, состоящий в создании нового понятия посредством соединения контрастных по значению слов» (Павлович 1979: 240). Также оксюморон определяют как «соединение слов, выражающих несовместимые с точки зрения логики понятия» (Введенская 1966: 128), «сочетание прямо противоположных по смыслу слов с целью показать противоречивость, сложность какого-либо состояния, качества, предмета» (Москвин 2002: 78).

Исследователи подчёркивают, что оксюмороном называется соединение слов, выражающих несовместимые с точки зрения логики понятия, относящиеся к одному и тому же денотату.

2) Способы реализации контраста, основанные на *противопоставленности*.

На этом принципе основан приём антитезы и таких ее разновидностей, как акротеза, амфитеза, диатеза, аллойоза, синкрисис, парадиастола.

Антитеза определяется как «резкое противопоставление понятий, положений, образов, состояний» (Розенталь 2001: 400); «стилистический прием усиления выразительности за счет резкого противопоставления, контраста понятий или образов» (Матвеева 1991: 89).

При построении антитезы используются языковые антонимы или создаются речевые антонимические отношения. Антитеза может быть усилена:

- 1) повторами, в частности, корневым повтором;
- 2) синтаксическим параллелизмом (повтором конструкций).

Выделяется два количественных типа антитезы:

- *простая* антитеза, основанная на использовании одной антонимической пары;
- *сложная* антитеза, основанная на использовании двух и более антонимических пар, которая употребляется для развернутой контрастной характеристики двух объектов и для парного противопоставления ряда объектов.

Таким образом, контраст реализуется на всех уровнях языковой системы и пронизывает все уровни текста, что свидетельствует о том, что рассматриваемое явление содержит в себе текстообразующий потенциал и обеспечивает структурно-смысловое единство текстового пространства.

1.4 Контраст как один из принципов организации художественного текста

Контраст как один из принципов организации художественного текста рассматривают в своих работах Г.В. Андреева, Е.В. Марченко, Л.А. Матвиевская, Л.А. Новиков, В.В. Одинцов.

Контраст охватывает все уровни текстовой структуры, упорядочивая и организуя текст. В качестве основных функций контраста в художественном тексте учёные выделяют стилеобразующую и текстообразующую функции (Станиславская 2001: 32; Мартынова 2006: 65).

Л.С. Выготский замечает, что в основе художественного произведения всегда лежит противоречие, внутреннее напряжение между формой и содержанием (Выготский, 1987: 197). Как пишет Э.В. Седых, «контраст в художественном тексте является одним из важнейших принципов выдвижения особо значимой информации. Он фокусирует внимание читателя на определённых моментах сообщения, подчёркивая их противоположность. Контраст создаёт семантическую и структурную упорядоченность текста, привлекая для осуществления стилистической функции языковые элементы разных уровней, изобразительные и выразительные средства языка» (Седых 1997:106).

По мнению О.П. Мартыновой, контраст в художественном тексте достигает наибольшего уровня воздействия при совмещении стилистических приёмов. Таким образом, наличие стилистической конвергенции в ключевых сегментах художественного текста усиливает контрастное противопоставление и создаёт общий эффект, единый смысл, целый речевой образ (Мартынова 2006: 88).

Контраст в композиции художественного текста, как отмечают исследователи, проявляется через противопоставления элементов микрокомпозиции и макрокомпозиции. Противопоставления на микрокомпозиционном уровне обеспечивают связность контактно и дистантно расположенных фрагментов текста. Макрокомпозиционные противопоставления охватывают текст целиком. Эти два вида противопоставлений обеспечивают целостность художественного текста (Мартынова 2006: 89; Седых 1997: 51; Станиславская 2001: 72).

М.С. Торосян замечает, что в художественном тексте складываются многорядные комплексы, противопоставленные по нескольким смысловым признакам. Противопоставление основных категорий происходит через частные случаи противопоставления, при этом противопоставляемые единицы наполняются специфическим содержанием, подчиняясь ключевым оппозициям художественного текста.

Исходя из вышесказанного видно, что в художественном тексте частные противопоставления часто объединены общей идеей. В связи с этим многие исследователи обращаются к понятию концепта в процессе анализа средств выражения контраста в художественном тексте. (Торосян 2005: 21; Станиславская 2001: 33).

Слово «концепт» происходит от древнелатинского сочетания приставки «con-» и глагола «serere». Латинское «con-» соответствует русскому предлогу и русской приставке «с-», а «serere» (1 sg. «sere») соответствует русскому глаголу «цеплять».

Ю.С. Степанов определяет концепт как «сгусток культуры» (Степанов 2001: 601). Это понятие нельзя считать только лишь языковедческим, поскольку концепт существует на некоем ментальном уровне и может иметь различные формы репрезентации. Производным от латинского «con+serere» стал французский глагол «concevoir», первое упоминание которого зафиксировано в книге Иова в значении «зачать». То есть, концепт – это «сгусток культуры» или некий воспринятый «культурный образ», который получает дальнейшую жизнь, обрастает новыми подробностями.

В XIV веке слово «концепт» начинает употребляться для обозначения абстрактных понятий, становясь синонимом слов «идея» (idee), «понятие» (conception), «образ» (objet congu). Позднее происходит разделение на «знак», «означающее» и «идею», а концепт оказывается связующим звеном между ними.

Сергей Аскольдов-Алексеев замечает, что концепт выполняет функцию замещения: в процессе мышления он замещает множество предметов одного и того же рода (Аскольдов 1997: 268).

Художественный текст представляет собой систему языковых средств, наиболее адекватно выражающую индивидуальные представления автора об окружающем мире. В результате личного когнитивного опыта в сознании писателя формируются концептуальные структуры – фрагменты

индивидуально-авторского восприятия мира, которые находят свое выражение в текстовом пространстве.

Как отмечает В. А. Пищальникова, «целью эстетической речевой деятельности является адекватная репрезентация личностных смыслов, а результатом её является совокупность эстетических речевых актов – художественный текст, представляющий определенное содержание концептуальной системы автора» (Пищальникова, 1991: 35).

Контраст может быть обнаружен также в сюжете, образной системе и символике художественного текста. Сюжетные контрасты традиционно основываются на противопоставлении красивого и уродливого, справедливого и несправедливого, хорошего и плохого, любви и ненависти, жизни и смерти и, в конечном итоге, восходят к проблеме противоборства добра и зла.

Контраст как принцип формирования художественной структуры преломляется на разных ее уровнях, в том числе и в системе персонажей (Лотман 1970: 108).

М.С. Торосян выделяет следующие типы выражения контраста в образах персонажей:

- 1) контраст образов персонажей (противопоставление персонажей друг другу);
- 2) контраст в развитии образа персонажа;
- 3) контраст при описании персонажа.

Контраст может быть обнаружен и в символике произведения, представленной определенной трактовкой тех или иных предметов и событий (Торосян 2005: 22).

Итак, феномен контраста несёт в себе текстообразующий потенциал и, обеспечивая структурно-смысловое единство художественного текста, выступает в качестве своеобразного стержня произведения.

1.5 Роль контекста в изучении семантики контраста

В лингвостилистике при изучении семантики контраста ряд исследователей уделяют особое внимание взаимосвязи контраста с контекстом. Это обусловлено тем, что именно лексическое окружение слова определяет его специфическое в каждом отдельном случае смысловое наполнение. Кроме того, литературное произведение как целое, с одной стороны, самодостаточно, с другой стороны, соприкасается с внетекстовой действительностью – контекстом. Под контекстом в широком смысле слова понимается «вся совокупность явлений, связанных с текстом художественного произведения» (Есин, 2002: 230).

Контекст в качестве лингвистического феномена был впервые наиболее полно рассмотрен Н.Н. Амосовой. Контекст определяется ею как соединение слова с его индикатором, находящимся в непосредственной или опосредованной связи с рассматриваемым словом. Под индикатором Н.Н. Амосова понимает «указательный минимум, который позволяет установить, какое именно из значений полисемантического слова имеется в виду» (Амосова 1958: 73).

Амосова выделяет следующие виды контекста:

- лексический, морфологический, синтаксический;
- конструктивный, смешанный;
- постоянный, переменный.

Подход Н.Н. Амосовой подразумевает ограниченность контекста рамками одного предложения.

Согласно теории контекста Н.Н. Амосовой языковые коды отправителя речи и реципиента всегда совпадают, из чего вытекает возможность однозначного декодирования смысла сообщения. Однако думается, что для лингвостилистического анализа художественного текста такого подхода недостаточно, поскольку в код отправителя речи – автора текста – не может

быть полностью декодирован реципиентом – читателем, исследователем, поскольку «каждый автор изменяет общезыковой код» (Арнольд 1990: 80).

Также проблемой контекста занимался В.Г. Колшанский. Контекст рассматривается им как условия, обуславливающие однозначное содержание языковой единицы (Колшанский 1959: 48). Однако данное определение представляется неприменимым к лингвостилистическому анализу художественного текста, так как художественный текст предполагает многоплановость, тем самым исключая однозначность содержания языковых единиц.

Вслед за Ю.М. Лотманом, В.А. Кухаренко, Э.В. Седых в данной работе контекст понимается как специально организованное окружение, благодаря которому языковая единица обретает дополнительные смыслы и коннотации (Лотман 1970: 23; Кухаренко 1988: 98; Седых 1997: 55). Такое понимание контекста представляется противоположным предшествующему, так как подразумевает противоположную функцию контекста: не «ограничить» языковую единицу, определив для неё только одно фиксированное значение, а «расширить» её смысловую наполненность.

Э.С. Азнаурова классифицирует виды контекста, выделяя дистантный и культурный контексты (Азнаурова 1973: 371). Под дистантным подразумевается контекст, построенный на связности смыслов, в которых одна и та же единица употребляется в разных частях художественного текста. Под культурным подразумевается контекст, обусловленный культурой как совокупностью внеязыковых факторов.

Н.Д. Энквист классифицирует виды контекста в порядке от более «узкого» к более «широкому»:

- общесловарный (словарная дефиниция);
- условно-словарный (переносные смыслы);
- контекст одного произведения;
- контекст цикла произведений;
- контекст всех произведений одного автора;

- контекст литературного направления (Энквист 1980: 257).

Э.В. Седых, О.П. Мартынова и ряд других учёных классифицируют контекст по трём типам:

- лингвистический (проявляющийся на всех уровнях языка через языковые единицы);
- композиционный (проявляющийся в расположении текста относительно других частей или других текстов);
- экстратекстовый (проявляющийся в соотношении со всем, что находится за пределами самого текста: эпохой, литературным жанром, предметом речи).

Г.В. Андреева, О.П. Мартынова, Э. Седых, Л.П. Позняк рассматривают в своих работах связь контраста с контекстом. Отдельный тип контекста, в котором происходит актуализация контраста, получил название «контекст контраста» (Андреева, 1984: 12). Выделяют лингвистический, стилистический и экстратекстовый/экстратекстовой контексты контраста.

- *Лингвистический* контекст контраста представлен через оппозицию языковых единиц на всех уровнях языковой системы. Он является частью стилистического.

- В *стилистическом* контексте контраста и аналогии происходит объединение стилистических и лингвистических средств.

Все средства, участвующие в создании стилистического контекста контраста, Г.В. Андреева делит на две группы – основную и сопутствующую (Андреева, 1984: 17).

- ✓ В основную группу входят фигуры противоположности – антитеза и оксюморон, и фигуры тождества – образное сравнение, принадлежащие к одному классу фигур – фигурам совмещения. Вышеуказанные фигуры речи входят в группу контраста и аналогии как частное в целое и могут рассматриваться в качестве сигналов контраста и аналогии на стилистическом уровне.

- ✓ В сопутствующую группу входят метафора, гипербола,

метонимия, эпитет, повтор, перифраз и другие средства (Андреева, 1984: 17; Седых 1997: 51).

Следует отметить, что средства, участвующие в создании стилистического контекста контраста Г.В. Андреева делит на две группы *условно*, так как элементы сопутствующей группы могут входить в стилистический контекст контраста и аналогии в том числе как члены основной группы: подразумеваются контексты, в которых ярко выражено семантическое доминирование контраста, подчиняющее всю систему образных средств.

Контраст, пронизывающий все уровни текста и формирующий его структуру, не ограничивается пределами текста, а выходит за его рамки и вступает во взаимодействие со всей культурой. Контекст культуры, совокупность всех внетекстовых факторов, участвующих в порождении контраста и аналогии в тексте, составляют экстратекстовый контекст контраста (Седых, 1997: 55). Выделение этого контекста контраста представляется важным, так как тексты художественных произведений соотносятся с культурой, эпохой, базируясь на импликации, в основе которой лежат ассоциации по контрасту и по сходству, возникающие у читателя при декодировании текста.

Л.П. Позняк выделяет понятия микроконтекста и макроконтекста. Макроконтекст определяет контекстуальное поведение всех привлеченных в произведение лингвистических единиц различных уровней, а его внутренняя, глубинная структура отражена в микроконтекстуальных связях (Позняк 2002: 100).

Контраст на уровне *микроконтекста* реализуется с помощью антонимии, оксюморона, антитезы, параллельных конструкций, полисиндетона, отрицания, вводных слов и предложений.

Контраст на уровне *макроконтекста* соотносится с авторским пониманием философских проблем – например, проблемы «добра и зла», как всеобщей формы существования действительности. Это обуславливает

авторский выбор лингвистических средств и может осуществляться с помощью контактно и дистантно расположенных контрастивов, контекстуально обусловленных ассоциаций, возникающих при использовании различных стилистических средств (например, антитезы, сравнения, метафоры, перифраза).

В современной лингвистической науке изучается также вопрос об особенностях горизонтального и вертикального контекстов художественного пространства текста, в рамках которых также реализуется контраст. Наряду с горизонтальным контекстом, который дан непосредственно, существует еще контекст вертикальный, который присутствует как бы незримо. Иначе говоря, нельзя полностью постичь заложенный в произведении смысл, исходя только из данного горизонтального контекста (Трахова, 2002: 65). Вертикальный контекст – это информация историко-филологического характера, объективно заложенная в художественном произведении, для понимания которой необходим определенный объем так называемого «фонового знания», то есть того социально-культурного фона, который характеризует воспринимаемую речь (Ахманова, Гюббенет, 1977: 47-49).

По мнению Л.А. Машковой вертикальный контекст, то есть «историко-филологический контекст художественного текста и его частей» предполагает идентификацию, адекватное восприятие и эстетическую оценку разнообразных элементов социально-исторической и филологической информации, объективно заложенной в тексте. Л.А. Машкова пишет о двух видах вертикального контекста: социально-историческом и филологическом. В первом случае интерес представляет главным образом то, как и в какой форме в произведении отражена социально-историческая действительность, тогда как изучение филологического вертикального контекста предполагает рассмотрение различных способов использования авторами содержания и формы произведений их предшественников (Машкова, 1989: 25).

Также исследователи выделяют «глобальный» вертикальный контекст (Ахманова, Гюббенет, 1977: 50), который мыслится как совокупность,

система моральных, этнических и эстетических ценностей, характеризующих период создания того или иного произведения и находящихся в нём свое отражение. Из вышесказанного следует, что глобальный вертикальный контекст – это часть «фонового знания», которая позволяет читателю или исследователю глубже проникнуть в художественный замысел автора, во всю систему его образов.

Итак, авторское филологическое фоновое знание практически всегда представлено в том или ином объеме в рамках вертикального контекста произведений художественной литературы. А исследование способов реализации контекста контраста на микро- и макроуровнях способствует раскрытию вертикального контекста художественного произведения.

Выводы по Главе 1

В первой главе настоящей выпускной квалификационной работы были рассмотрены различные подходы к определению понятия контраста и классификации его типов, а также различные взгляды на особенности функционирования контраста в художественном тексте. Кроме того, была проанализирована взаимосвязь контраста и контекста. На основе рассмотренных концепций можно сделать следующие выводы, которые будут приняты в качестве основных теоретических положений для дальнейшего исследования:

1. Контраст представляет собой противоположение объектов, действий, явлений на основе определённого признака.
2. Контраст является «статичным», родовым понятием, представляя собой общий принцип организации языковых средств, через которые он выражается, при этом частными принципами организации лингвостилистических средств выражения контраста являются «противоречие» и «противопоставление».
3. Контраст как многоаспектное явление имеет семантическую, лексическую и композиционную составляющие; реализуется на всех уровнях языковой системы и пронизывает все уровни текста.
4. Контраст в композиционном строе художественного текста проявляется через противопоставления элементов микрокомпозиции и макрокомпозиции.
5. Контраст обеспечивает структурно-смысловое единство текстового пространства, выполняя в художественном тексте текстообразующую и смыслообразующую функции.
6. Контраст в художественном тексте реализуется на уровнях микроконтекста и макроконтекста. Анализ способов реализации контекста контраста на этих уровнях способствует раскрытию вертикального контекста художественного произведения в прагмалингвистическом плане.

ГЛАВА 2. Лингвостилистические средства выражения концептуальных контрастов в пьесе Шекспира «Гамлет»

2.1 Контраст как один из основных приёмов в драматургии Шекспира

В. Гюго писал о контрасте у Шекспира так: «Одно из свойств, отличающих гениев от обычных умов, состоит в том, что у гениев – двойное отражение, подобно тому как карбункул отличается от хрусталя и стекла тем, что обладает двойным преломлением. Благодаря такой способности двойного отражения гении могут довести до наивысшей силы то, что в риторике называется антитезой, – великую способность видеть две стороны вещей» (Гюго 1956: 274).

И далее: «Антитеза Шекспира – это мировая антитеза, которую вы найдёте всегда и повсюду; вездесущность противоречия – это жизнь и смерть, жар и холод, праведник и нечестивец, ангел и демон, небо и земля... Это та тайная и явная вражда, те бесконечные приливы и отливы, то непрерывное «да» и «нет», то неустранимое противоречие, тот безграничный непрекращающийся антагонизм, из которого Рембрандт создаёт свою светотень, а Пиранези свою головокружительную перспективу» (Гюго 1956: 275-276).

Существуют разные подходы к выделению контраста в пьесе «Гамлет». Думается, трактовка зависит, в том числе, от исторических реалий и доминирующего направления в науке. С возросшей значимостью антропоцентрического подхода для науки акценты в трактовке перенеслись с развития сюжета на развитие характера героя: внимание исследователей сконцентрировалось на внутренней борьбе протагониста и порождаемых этой борьбой действиях.

Постепенное отхождение от сюжетной трактовки началось ещё раньше, в эпоху романтизма. Так, И. Гёте понимал контраст в пьесе как конфликт между гипертрофированным воображением Гамлета и его неготовностью к действию. «Мысль - слабость воли против долга» - писал он (Гёте 1978: 199).

Аналогичным образом контраст в пьесе видел С.Т. Колридж. Он считал, что именно преобладание «внутреннего» над «внешним» удерживает Гамлета от осуществления его задачи – «вправить сустав времени»: «Нескончаемая работа разума, побуждающая к действию, сменяется столь же нескончаемыми поисками причин уйти от любого действия, а затем снова непрестанные укоры совести за медлительность, преступную беспечность, – на это самобичевание уходит вся энергия души» – писал Колридж (Coleridge 1897: 105).

Уильям Хэзлитт видел основной контраст пьесы в том, что мир, с которым сталкивается Гамлет, слишком груб для него, «аристократа и учёного»: «Гамлет исполнен слабости и меланхолии, но в его натуре нет грубости». (Hazlitt 1996: 111).

Критики эпохи классицизма концентрировали внимание на «низких» человеческих проявлениях Гамлета, противоречащих «высокой» сути – грубое обращение с Офелией и «недостаточно участливое» отношение к её смерти, «чрезмерная жестокость» в отношении Клавдия.

Дж. Уилсон, напротив, называет противоречия в пьесе кажущимися. Он считает, что читатель неизбежно натолкнется на противоречия, если попытается аналитически вычленить замысел пьесы; но Шекспир творил не логическую конструкцию, а личность: «Он обнаружил ростки бытия в созданном им самим человеке и отворил им путь» (Wilson 1818: 506). Так же, как Колридж и Хэзлитт, Джон Уилсон называет ведущей «страстью» в характере Гамлета мысль, противопоставляя её воли к действию. Однако он говорит не о неспособности Гамлета к действию, а о «вынужденной нерешительности» (Wilson 1818: 508).

Марвин Розенберг отвергает версию Колриджа и Гёте о слабовольном Гамлете. Отсрочку мести Розенберг объясняет тем, что убийство Клавдия было бы также и убийством легитимного короля, и, более того, собственного дяди и отчима. Убив Клавдия, Гамлет, по Элвину, нарушил завета призрака «не запятнать себя» (Rosenberg 1992: 649).

А.А. Аникст пишет, что контраст в пьесе заключается в интенсивной «внутренней активности» Гамлета – в противовес «внешней активности» окружающих его (Аникст 1965: 56).

Итак, ключевой контраст пьесы «Гамлет» в основном видится исследователями в несоответствии внутреннего напряжения Гамлета его внешнему проявлению. На основе лингвистического анализа текста были выявлены три наиболее ярких с точки зрения языкового выражения контраста – «свой/чужой», «истинное/ложное» и «реальное/идеальное». Рассмотрение семантического аспекта выделенных контрастов даёт некоторое понимание причин неготовности Гамлета к немедленному действию.

2.2 Контраст «свой/чужой»

При анализе контраста, представленного через оппозицию концептов «свой» и «чужой» в пьесе «Гамлет», выявлены языковые формы выражения этого контраста в тексте, а именно, посредством использования личных местоимений и форм обращения.

2.2.1 Использование личных местоимений

Рассмотрим выражение концептуальных контрастов «свой» и «чужой» в пьесе «Гамлет» посредством использования личных местоимений. Местоимение второго лица единственного числа «thou» в ранненовоанглийском языке употреблялось при обращении к богу, а также с целью подчеркнуть дружеские, доверительные отношения между собеседниками, занимающими равные социальные позиции, или как неформальное обращение к младшему или социально нижестоящему. Местоимение второго лица множественного числа «you», напротив, употреблялось с целью подчеркнуть дистанцию между собеседниками или как формальное обращение к старшему или социально вышестоящему собеседнику.

В ходе анализа случаев употребления личных местоимений «thou» и «you» в тексте пьесы было установлено, что они выполняют разные прагматические функции, в соответствии с которыми случаи употребления вышеуказанных местоимений объединены в группы.

1) Употребление местоимений «thou» и «you» для указания на социальное неравенство между собеседниками:

В эпизоде разговора Гамлета с могильщиком, представленном во фрагменте 1, мы видим, что Гамлет при обращении к могильщику использует местоимение «thou», а могильщик – местоимение «you» и форму обращения «sir», что обусловлено их неравным социальным статусом:

1. *Ham. I think it be **thine** indeed, for **thou** liest in't.*

*Grave. **You** lie out on't, sir <...> (ACT 5 SC. 1).*

Та же схема представлена во фрагменте 2 при разговоре между Горацио и матросом:

2. *1st Sail. God bless **you**, sir.*

*Hor. Let him bless **thee** too (ACT 4 SC. 6).*

Офелия в тексте неизменно употребляет «you» в обращении к Гамлету также по причине социального неравенства между ней и принцем. Она использует формальное обращение к Гамлету, даже разозлившись на него, как мы видим из фрагмента 3:

3. *Oph. **You** are naught, **you** are naught. I'll mark the play (ACT 3 SC. 2).*

И потеряв разум, Офелия остаётся вежливой со всеми. Так, во фрагменте 4 она, как подобает, использует «you» в обращении к Клавдию, а её обвинения иносказательны:

4. *King. How do **you**, pretty lady?*

*Ophelia: Well, God dild **you**. They say the owl was a baker's daughter (ACT 4 SC. 5).*

2) Употребление местоимений «thou» и «you» для выражения доверительных отношений между собеседниками, и, с другой стороны,

для выражения противоположного – недоверия и отстранённости между ними:

Это можно проследить в следующих фрагментах. Гертруда в обращении к Гамлету использует местоимение «*thou*», устанавливая отношения близости между ними, как видно из фрагментов 5 и 6:

5. *Queen. Let not **thy** mother lose her prayers, Hamlet.*

*I pray **thee** stay with us, go not to Wittenberg (ACT 1 SC.2).*

6. *Queen. If it be,*

*Why seems it so particular with **thee**?(ACT 1 SC.2)*

Из фрагмента 7 мы видим, что Клавдий, напротив, придерживается «отстранённого “*you*”», поскольку его отношение к Гамлету неискренно:

7. *King. 'Tis sweet and commendable in **your** nature, Hamlet,*

*To give these mourning duties to **your** father;*

*But **you** must know **your** father lost a father;*

That father lost, lost his – and the survivor bound

In filial obligation for some term

To do obsequious sorrow (ACT 1 SC.2).

Особый интерес вызывают случаи, когда в рамках одного целостного фрагмента происходит переход в использовании местоимений, поскольку это связано с определённой стилистической функцией. Во фрагменте 8 переход Гертруды с использования местоимения «*thou*» на использование местоимения «*you*» в диалоге с Гамлетом говорит о её временном отстранении от сына под влиянием эмоций:

8. *Queen. Hamlet, **thou** hast **thy** father much offended.*

*Ham. Mother, **you** have my father much offended.*

*Queen. Come, come, **you** answer with an idle tongue (ACT 3 SC.4).*

Отцовские чувства Полоний выражает более сдержанно, чем Гертруда – материнские, он, в противовес Гертруде, обращается к Офелии и Лаэрту, используя местоимение «*you*», в тех случаях, когда их диалог нейтрален и переходит на обращение с использованием местоимения «*thou*», когда он

выражает отцовское расположение к детям. Это можно проследить во фрагменте 9:

9. *Polonius. Yet here, Laertes? Aboard, aboard, for shame.*

*The wind sits in the shoulder of **your** sail,*

*And **you** are stay'd for. There - my blessing with **thee**. (ACT I SC. 3 p. 201)*

Сходным образом построен диалог офицера Бернардо и солдата Франциско во фрагментах 10 и 11, где Бернардо, обыкновенно употребляющий «you» при обращении Франциско, в знак дружеской заботы обращается к Франциско, употребляя местоимение «thee» далее переходит на употребление привычного «you»:

10. *Bar: Well, good night.*

*If **you** do meet Horatio and Marcellus,*

The rivals of my watch, bid them make haste.

11. *Bar: 'Tis now struck twelve. Get **thee** to bed, Francisco.*

Fran. For this relief much thanks. 'Tis bitter cold,

And I am sick at heart.

*Bar. Have **you** had quiet guard?(ACT I SC. 1)*

Гамлет во фрагменте 12, обращаясь к Офелии, употребляет местоимение «thou», пока доверяет ей, и резко переходит на употребление «you», поняв, что Полоний их подслушивает:

12. *Ham: The fair Ophelia! - Nymph, in **thy** orisons*

Be all my sins remembered.

Oph. Good my lord,

How does your honour for this many a day?

*Ham. I humbly thank **you**, well (ACT 3 SC.1).*

Рассмотрим фрагмент 13:

13. *Ham: Get **thee** to a nunnery! Why wouldst **thou** be a breeder*

of sinners? I am myself indifferent honest, but yet I could accuse

*me of such things that it were better my mother had not borne me.
I am very proud, revengeful, ambitious; with more offences at my
beck than I have thoughts to put them in, imagination to give
them shape, or time to act them in. What should such fellows as I
do, crawling between earth and heaven? We are arrant knaves all;
believe none of us. Go **thy** ways to a nunnery. Where's **your**
father?(ACT 3 SC. 1)*

В этом фрагменте, продолжая диалог, Гамлет снова употребляет «thee» и «thou», забыв о собственных подозрениях, поскольку находится под влиянием эмоций, но внезапно вспоминает о Полонии и переходит на формальное обращение. С этого момента в пьесе Гамлет к Офелии обращается, используя исключительно местоимение «you».

Также переход с «thou» на «you» в этом случае, думается, обусловлен сменой стиля: возвышенный стиль сменяется формальным вопросом, касающимся уже не Офелии, а Полония. Этот фрагмент интересен также тем, что представляет собой рамочную конструкцию: Гамлет начинает и заканчивает словами «иди в монастырь», а между этими двумя восклицаниями использует местоимения «I» и «me» 9 раз в пределах одного фрагмента, далее он делает обобщение, используя местоимения «we» и «us» в значении «все мужчины», что говорит о его сосредоточенности на себе.

В общении с Розенкранцем и Гильденстерном Гамлет не во всех случаях, но часто употребляет местоимение «thou», однако при потере доверия, так же, как и в случае с Офелией, переходит на «вы», уже не возвращаясь к прежней форме общения, как видно из фрагментов 14 и 15:

*14. Ham. My excellent good friends! How dost **thou**, Guildenstern?
Ah, Rosencrantz! Good lads, how do ye both?(ACT2 SC. 2 p. 249)*

*15. Ham. O, the recorders. Let me see one. – To withdraw
with you, why do you go about to recover the wind
of me, as if you would drive me into a toil? (ACT 3 SC 2)*

Во время поединка и ранее Лаэрт и Гамлет обращаются друг к другу формально, используя местоимение «you», но поняв перед смертью, что Гамлет ему не враг, Лаэрт обращается к Гамлету, употребляя местоимение «thou», что свидетельствует о его прощении и дружеском посыле. Гамлет отвечает Лаэрту тем же, как видно из фрагментов 16 и 17:

*16. Ham. Come for the third, Laertes. **You** do but dally.*

*I pray **you** pass with your best violence.*

*I am afeard **you** make a wanton of me.*

*Laer. Say **you** so? Come on. Play. (ACT 5 SC.2)*

*17. Laer. It is here, Hamlet. Hamlet, **thou** art slain.*

*No medicine in the world can do **thee** good;*

*In **thee** there is not half an hour's life.*

*The treacherous instrument is in **thy** hand,*

Unbated and envenom'd. The foul practice

Hath turn'd itself on me. Lo, here I lie,

Never to rise again. Thy mother's poison'd.

I can no more. The King, the King's to blame.

*Ham. Heaven make **thee** free of it! I follow **thee**.*

I am dead, Horatio. Wretched Queen, adieu! (ACT 5 SC. 2).

Горацио, формально находящийся в подчинённом положении по отношению к Гамлету, и поэтому употребляющий исключительно «you», обращается к умирающему принцу, используя притяжательные местоимения «thee» и «thy», что выражает его искреннее дружеское отношение. Это видно во фрагменте 18:

18. Hor. Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince,

*And flights of angels sing **thee** to **thy** rest! (ACT 5 SC.2)*

3) Употребление местоимений «thou» и «you» с целью манипулирования собеседником:

В ходе анализа текста пьесы были выявлены и другие случаи употребления этих местоимений, скорее обусловленные спецификой пьесы,

чем традицией, поскольку Шекспир использует местоимения для передачи подтекста. Так, противоречие между внешней приветливостью и внутренними корыстными целями выражается в пьесе также с помощью местоимений «thou» и «you».

Фрагмент 19 иллюстрирует ситуацию, в которой данные местоимения употребляются с целью войти в доверие к собеседнику. Клавдий, использующий в обращении к Гамлету исключительно «отстранённое “you”», о чём говорилось выше, во фрагменте 19 употребляет «thee» в обращении к принцу, так как ему нужно, чтобы Гамлет не догадался, зачем Клавдий спешно отправляет его в Англию. Употребление местоимения «thee» здесь усилено повтором. Также важно обратить внимание на использование «королевского “we”» в данном фрагменте: этим Клавдий напоминает Гамлету о том, что он король, и, соответственно, имеет право приказывать. Таким образом, Клавдий в этом фрагменте преследует две цели: войти в доверие и подчеркнуть подчинённое положение Гамлета.

*19. King. Hamlet, this deed, for **thine** especial safety,-
Which we do tender as we dearly grieve
For that which **thou** hast done,- must send **thee** hence
With fiery quickness. Therefore prepare **thyself**.
The bark is ready and the wind at help,
Th' associates tend, and everything is bent
For England (ACT 4 SC. 3).*

Ту же тактику Клавдий использует в отношении Горацио во фрагменте 20, употребляя в обращении к нему местоимение «thou», усиленное эпитетом «good», с целью расположить к себе друга Гамлета:

*20. King. I pray **thee**, good Horatio, wait upon him (ACT 5 SC. 1).*

В отношении Лаэрта Клавдий во фрагменте 21, также с целью войти в доверие, переходит с формального обращения на неформальное:

*21. King. And now, Laertes, what's the news with **you**?
You told us of some suit. What is't, Laertes?*

*You cannot speak of reason to the Dane,
And lose **your** voice. What wouldst **thou** beg, Laertes,
That shall not be my offer, not **thy** asking?(ACT 1 SC.2)*

Во фрагменте 22 мы видим, что Клавдий обращается к Лаэрту, используя исключительно форму «thou», поскольку опасается его гнева и желает показать свою доброжелательность по отношению к нему:

*22.King. What is the cause, Laertes,
That **thy** rebellion looks so giantlike?
Let him go, Gertrude. Do not fear our person.
There's such divinity doth hedge a king
That treason can but peep to what it would,
Acts little of his will. Tell me, Laertes,
Why **thou** art thus incens'd. Let him go, Gertrude.
Speak, man (ACT 4 SC.5).*

4). Употребление местоимения «you» для создания отношений равенства при фактическом неравенстве:

В целом с Горацио Гамлет придерживается преимущественно формы «thou», подчёркивая их дружеские отношения. Однако во фрагменте 23 Гамлет обращается к Горацио, используя форму «you» с целью подчеркнуть собственное уважительное отношение и равное положение между ними, несмотря на фактическое неравенство. При этом Гамлет называет Горацио «sir» и обращается к нему по имени. Важно, что Гамлет подчеркивает: не «poor servant», а «good friend». Это единственный случай употребления местоимения «you» с такой целью в пьесе.

*23.Ham. I am glad to see **you** well.
Horatio! - or I do forget myself.
Hor. The same, my lord, and **your poor servant** ever.
Ham. Sir, my good friend – I'll change that name with **you**.
And what make **you** from Wittenberg, Horatio? (ACT 1 SC. 2)*

5). Употребление местоимения «thou» с целью оскорбить собеседника или третье лицо.

Гамлет в тексте пьесы обращается к Клавдию, используя местоимение «you». Единственный случай использования «thou» Гамлетом по отношению к Клавдию мы видим во фрагменте 24, когда король умирает и не может ответить ему. Гамлет использует такое обращение к королю с целью оскорбить его, умирающего, что усилено эпитетами «incestuous», «murd'rous», «damned»:

24. King. O, yet defend me, friends! I am but hurt.

*Ham. Here, **thou** incestuous, murd'rous, damned Dane,*

*Drink off this potion! Is **thy** union here?*

Follow my mother. King dies (ACT 5 SC. 2).

Как правило, Гамлет обращается к Полонию, используя местоимение «you», например, во фрагменте 25:

*25. Ham. Good my lord, will **you** see the players well bestow'd?(ACT 2 SC. 2)*

Однако, убив Полония, Гамлет использует «thou» во фрагменте 26, как и в случае с Клавдием, в исконном смысле обращения к нижестоящему. «Thou» в этом фрагменте усилено повтором и использованием оценочных эпитетов «wretched», «rash», «intruding» в уничижительном смысле:

26. Ham. Ay, lady, it was my word.

***Thou** wretched, rash, intruding fool, farewell!*

*I took **thee** for thy better. Take **thy** fortune.*

***Thou** find'st to be too busy is some danger. (ACT 3 SC. 4)*

6). Употребление местоимения «thou» и «you» для выражения сомнения.

В тексте пьесы эти местоимения употребляются в разговоре Гамлета с призраком для выражения сомнения Гамлета в том, что призрак в действительности является его отцом. Во фрагменте 27 Гамлет обращается к призраку отца, используя форму «thou». В качестве обращения к отцу это

было бы проявлением неуважения, в то время как по отношению к призраку в елизаветинскую эпоху было принято использовать именно местоимение «thou». Таким образом, Гамлет, употребляя «thou» в диалоге с отцом, отдаёт себе отчёт в том, что имеет дело с другой реальностью. Также представляется важным заметить, что Гамлет, обращаясь к стражникам, употребляет в отношении призрака отца местоимение «it» и называет его «perturbed spirit», «ghost».

27. Ham. Angels and ministers of grace defend us!

*Be **thou** a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be **thy** intents wicked or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape
That I will speak to **thee**. I'll call **thee** Hamlet,
King, father, royal Dane. O, answer me? (ACT 1 SC. 4)*

Когда Гамлет, устроив «Мышеловку», понимает, что призрак говорил правду, и, по всей видимости, действительно является его умершим отцом, он использует форму «you» в обращении к нему, как и полагается сыну. Это видно во фрагменте 28:

*28. Ham. Do **you** not come your tardy son to chide,*

*That, laps'd in time and passion, lets go by
Th' important acting of **your** dread command?
O, say! (ACT 3 SC. 4)*

Кроме того, как мы видим из фрагмента 29, говоря о призраке, Гамлет использует местоимение «he», а не «it», как ранее в разговоре со стражниками:

29. Queen. Whereon do you look?

Ham. On him, on him! Look you how pale he glares! (ACT 3 SC. 4)

Таким образом, местоимения «thou» и «you» в тексте пьесы выполняют разные прагматические функции, с разных сторон отражая контраст «свой/чужой».

2.2.2 Использование форм обращения

При анализе контраста, представленного через концепты «свой» и «чужой» в пьесе было выявлено, что оппозиция этих концептов в тексте пьесы реализуется также через формы обращения.

Клавдий в тексте пьесы, как правило, употребляет обращение «my son»/«our son», говоря с Гамлетом. При этом он, что естественно, не испытывает никаких тёплых чувств к Гамлету и использует данное обращение в целях манипулирования им. Рассмотрим фрагмент 30.

30. King. But now, my cousin Hamlet, and my son-

Ham. A little more than kin, and less than kind!

King. And we beseech you, bend you to remain

Here in the cheer and comfort of our eye,

Our chiefest courtier, cousin, and our son.

Queen. Let not thy mother lose her prayers, Hamlet.

I pray thee stay with us, go not to Wittenberg.

Ham. I shall in all my best obey you, madam. (ACT 2 SC. 2)

В данном фрагменте Клавдий использует двойное обращение, называя Гамлета «cousin», затем «son». Обращение «cousin» в елизаветинскую эпоху употребляли по отношению к любому близкому человеку равного или более низкого статуса – другу, жене, сестре. В этимологическом словаре приведено следующее замечание относительно слова «cousin»: «Used familiarly as a term of address since early 15c., especially in Cornwall. Phrase kissing cousin is Southern U.S. expression, 1940s, apparently denoting “those close enough to be kissed in salutation”; Kentish cousin (1796) is an old British term for “distant relative”». Таким образом, Клавдий вначале подчёркивает близость Гамлета, затем уточняет, что отныне Гамлет – его сын.

Из ответной реплики «в зал» Гамлета мы видим, что он не принимает такого обращения и понимает, что Клавдий не искренен с ним, хотя пытается таковым казаться. Клавдий использует двойное обращение как риторический приём, как характерный для статуса короля высокий стиль. Однако для

Гамлета «возвышение», лежащее в основе этого риторического приёма, звучит как унижение, потому что вступает в конфликт с его моральными принципами. Ответная реплика Гамлета – «a little more than kin, and less than kind» – построена на каламбуре: «kin» и «kind». Гамлет таким образом подчёркивает, что, хотя между ним и Клавдием существует родственная связь («kin»), нет ни тёплых чувств, ни сходства («kind»).

Важно заметить, что это единственный случай в пьесе, когда Клавдий по отношению к Гамлету употребляет притяжательное местоимение «my», а не «королевское “our”» и не «our» как местоимение первого лица множественного числа, имея в виду не только себя, но и королеву. Начав речь с обращения «my cousin Hamlet, and my son», Клавдий, заметив упрямую отстранённость Гамлета, заканчивает свою речь, называя Гамлета уже «our chiefest courtier, cousin, and our son».

Во втором случае обращение Клавдия к Гамлету многоступенчато: «ближайший ко двору», «близкий сердцу», «сын». Гамлет и в этом случае не реагирует на красноречие Клавдия и отвечает подчеркнуто одной матерью: «I shall in all my best obey you, madam».

Гертруда, в противовес Клавдию, никогда не использует обращение «son» по отношению к Гамлету, а называет его по имени, не имея надобности подчёркивать, что Гамлет её сын. Также в тексте пьесы она использует слово «good» в обращениях в прямом значении.

31. Queen. Good Hamlet, cast thy nighted colour off,

And let thine eye look like a friend on Denmark (ACT 1 SC. 2).

«Madam», «lady», «mother» были принятыми в елизаветинскую эпоху формами обращения сына к матери. Гамлет в тексте пьесы использует все эти формы обращения по отношению к Гертруде. Однако выбор Гамлетом той или иной формы обращения не произволен, а обусловлен контекстом. Рассмотрим фрагмент 32.

32. Queen. Thou know'st 'tis common. All that lives must die,

Passing through nature to eternity.

*Ham. Ay, **madam**, it is common.*

Queen. If it be,

Why seems it so particular with thee?

*Ham. Seems, **madam**, Nay, it is. I know not 'seems'.(ACT 1 SC. 2)*

В данном фрагменте Гамлет использует обращение «*madam*» с целью обозначить дистанцию между ним самим и матерью, поскольку в первом случае, употребляя обращение «*madam*», Гамлет выражает лишь внешнее согласие с замечанием Гертруды, а во втором случае подчёркивает неуместность её вопроса и противопоставляет ей себя.

Во фрагменте 33 мы видим переход с обращения «*good mother*» на «*lady*». При этом «*mother*» сопровождается эпитетом «*good*», что вне контекста соответствует нормам обращения к матери и является знаком вежливости. Однако из контекста видно, что Гамлет употребляет данное обращение саркастически, поскольку, обращаясь к ней по форме вежливо, используя эпитет «*good*», по сути он обвиняет мать в убийстве её собственного мужа и предательстве. Второе обращение в этом фрагменте – «*lady*» – подчёркивает категоричность Гамлета и его нежелание называть Гертруду матерью после совершённого ею поступка.

*33.Ham. A bloody deed- almost as bad, **good mother**,*

As kill a king, and marry with his brother.

Queen. As kill a king?

*Ham. Ay, **lady**, it was my word.(SCT 3 SC. 4)*

Далее, во фрагменте 34, Гамлет вновь обращается к Гертруде, употребляя слово «*mother*». Однако в данном случае Гамлет использует его с другой целью: он взывает к её душе, намеренно подчёркивая их родственную связь, поскольку это то незыблемое и изначальное, что могло бы дать Гертруде осознание своего преступления:

*34.Ham. **Mother**, for love of grace,*

Lay not that flattering unction to your soul

That not your trespass but my madness speaks.(ACT 3 SC. 4)

Представляет интерес обращение Гамлета «friends» к Розенкранцу и Гильденстерну.

Рассмотрим фрагмент 35.

35. [Enter Rosencrantz and Guildenstern].

Pol. Fare you well, my lord.

Ham. These tedious old fools!

Pol. You go to seek the Lord Hamlet. There he is.

Ros. [to Polonius] God save you, sir!

[Exit Polonius].

*Guild. **My honour'd lord!***

*Ros. **My most dear lord!***

*Ham. **My excellent good friends!** How dost thou, Guildenstern?*

*Ah, Rosencrantz! **Good lads**, how do ye both?(ACT 2 SC. 2)*

В данном фрагменте Гамлет обращается к Розенкранцу и Гильденстерну «my excellent good friends» в тон их неискренним обращениям «My honour'd lord!», «My most dear lord!». При этом он насколько же неискренен: мы видим это по его реплике «в зал»: «these tedious old fools». Одинаковая структура этих двух фраз подчёркивает контраст между истинным отношением Гамлета к ним и тем, как он к ним обращается. В то же время, Гамлет, в отличие от Розенкранца и Гильденстерна, неискренности не скрывает: он подчёркнуто, преувеличенно приветлив, за счёт чего в его обращении отчётливо слышна ирония.

Во фрагменте 36 Гамлет использует сходное, но более лаконичное обращение к Розенкранцу и Гильденстерну – «my good friends»:

*36. Ham. Then is doomsday near! But your news is not true. Let me question more in particular. What have you, **my good friends**, deserved at the hands of Fortune that she sends you to prison hither?(ACT 2 SC. 2)*

В этом случае обращение «my good friends» используется Гамлетом саркастически, что интонационно усилено за счёт того, что обращение

помещено в середину фразы. Таким образом Гамлетом подчёркнут контраст между их былой дружбой и предательством Розенкранца и Гильденстерна.

Во фрагменте 37 мы видим, что Гамлет использует ещё более лаконичное обращение – «friends» – к Розенкранцу, Гильденстерну и Полонию. Он понимает, что они не друзья, а предатели, и подчёркивает это саркастической репликой «Leave me, friends»:

37.Ham. Then will I come to my mother by-and-by.- They fool me to the top of my bent.- I will come by-and-by.

Polonius. I will say so. Exit.

*Hamlet. 'By-and-by' is easily said.- Leave me, **friends**. (ACT 3 SC. 2)*

Обращение «friend» к Полонию во фрагменте 38 используется Гамлетом опять же для того, чтобы показать, что Полоний – предатель. В этом случае – предатель вдвойне: и собственной дочери, и Гамлета.

38.Ham. For if the sun breed maggots in a dead dog, being a god kissing carrion – have you a daughter?

*Pol. I have, **my lord**.*

*Hamlet. Let her not walk i' th' sun. Conception is a blessing, but as your daughter may conceive – **friend**, look to't (ACT 2 SC.2).*

Интересно, что Гамлет использует одно слово – «friend» – в обращении к Полонию. Благодаря изолированности этого обращения создаётся оттенок пренебрежительности, тем более что Полоний старше Гамлета. Думается, в русском языке то же обращение могло бы быть передано словом «приятель».

Полоний к Гамлету обращается «my lord» как к вышестоящему, однако очень частое использование Полонием такого обращения и его вежливая предупредительность при непонимании смысла речей Гамлета говорит ещё и о том, что он не воспринимает Гамлета всерьёз, воспринимая всерьёз его безумие. Мы видим это во фрагменте 39:

*39.Pol. How does **my good Lord Hamlet**?*

Ham. Well, God-a-mercy.

*Pol. Do you know me, **my lord**?*

Ham. Excellent well. You are a fishmonger.

*Pol. Not I, **my lord**.*

Ham. Then I would you were so honest a man.

*Pol. Honest, **my lord**?*

*Ham. Ay, sir. To be honest, as this world goes, is to be one man
pick'd out of ten thousand.*

*Pol. That's very true, **my lord**.*

*Ham. For if the sun breed maggots in a dead dog, being a god
kissing carrion- Have you a daughter?*

*Pol. I have, **my lord** (ACT 2 SC.2).*

Офелия в тексте пьесы также злоупотребляет обращением «my lord» в отношении Гамлета. Однако частое использование исключительно этого обращения обусловлено другой причиной: она ощущает неравенство между собой и принцем. Гамлет отвечает Офелии резко, не используя обращений вовсе. Это видно из фрагмента 40:

*40. Oph. **Good my lord,***

How does your honour for this many a day?

Hamlet. I humbly thank you; well, well, well.

*Ophelia. **My lord**, I have remembrances of yours*

That I have longed long to re-deliver.

I pray you, now receive them.

Hamlet. No, not I!

I never gave you aught.

*Ophelia. **My honour'd lord**, you know right well you did,*

And with them words of so sweet breath compos'd

As made the things more rich. Their perfume lost,

Take these again; for to the noble mind

Rich gifts wax poor when givers prove unkind.

*There, **my lord**.*

Hamlet. Ha, ha! Are you honest?

*Ophelia. **My lord**?*

Hamlet. Are you fair?

*Ophelia. What means **your lordship**? (ACT 3 SC. 1)*

Горацио в диалогах с Гамлетом использует обращение «my lord» по той же причине, что и Офелия: таким образом он подчёркивает высокое положение принца.

*41. Ham. **Good Horatio**, I'll take the ghost's word for a thousand pound! Didst perceive?*

*Hor. Very well, **my lord**. (ACT 3 SC. 2)*

Озрик же во фрагменте 42 обращается к Гамлету «sweet lord», «my lord» из природной услужливости, что подчёркнуто его готовностью согласиться со всем, что говорит Гамлет:

*42. Osr. **Sweet lord**, if your lordship were at leisure, I should impart a thing to you from his Majesty.*

Ham. I will receive it, sir, with all diligence of spirit.

Your bonnet to his right use: 'tis for the head.

*Osr. I thank **your lordship**, it is very hot.*

Ham. No, believe me, 'tis very cold; the wind is northerly.

*Osr. It is indifferent cold, **my lord**, indeed (ACT 5 SC. 2).*

Гамлет внешне отвечает в тон Озрику, по сути же иронизирует, тем самым унижая его.

В отношении призрака отца Гамлет использует многоступенчатое обращение, как мы видим из фрагмента 43:

43. Ham. Angels and ministers of grace defend us!

Be thou a spirit of health or goblin damn'd,

Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,

Be thy intents wicked or charitable,

Thou com'st in such a questionable shape

*That I will speak to thee. I'll call thee **Hamlet**,*

***King, father, royal Dane. O, answer me?**(ACT 1 SC. 4)*

С одной стороны, эта многоступенчатость вызвана тем, что Гамлет подозревает неистинность призрака отца: «a spirit of health or goblin damn'd». С другой стороны, Гамлет называет призрака «king», подразумевая, что он и есть истинный король, «father» – подразумевая, что он и есть истинный отец, «Royal Dane» – подразумевая, что с ним ушли те основы, на которых держалось Датское королевство.

Этот фрагмент перекликается с фрагментом 44, где Гамлет называет себя – и уверенно перенимает ответственность отца, что усилено местоимением «I» и определённым артиклем.

44.Hamlet: This is I,

***Hamlet the Dane.**(ACT 5 SC. 1)*

Использование обращения «Dane» во фрагментах 43 и 44 резко противопоставлено использованию его во фрагменте 45:

*45.Hamlet. Here, **thou incestuous, murd'rous, damned Dane,***

Drink off this potion! Is thy union here?

Follow my mother. [King dies].(ACT 5 SC. 2)

Гамлет использует в отношении умирающего Клавдия то же обращение «Dane». Однако нового короля Гамлет называет «thou incestuous, murdrous, damned Dane».

Обращение Гамлета к убитому им Полонию построено таким же образом, что видно во фрагменте 46:

*46.Ham. **Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!***

I took thee for thy better. Take thy fortune.(ACT 3 SC. 4)

Из приведённых выше фрагментов мы видим, что Гамлет использует грубые обращения в двух полярных случаях: испытывая сильные эмоции при разговоре с матерью, и, с другой стороны, в отношении тех, кого он ненавидит, но кто не может уже ответить – умирающего Полония и умирающего Клавдия. Подчёркнуто вежливое по форме и грубое по сути

обращение Гамлет использует в отношении тех, кого презирает, а также в редких случаях по отношению к матери, желая задеть её таким образом и вызвать раскаяние.

С другой стороны, в отношении Гамлета Клавдий использует вежливые обращения с целью манипулирования им, Озрик – с целью подольститься, Полоний – из снисхождения. Офелия и Горацио обращаются к Гамлету «my lord», подчёркивая его высокое положение. Гертруда обращается к сыну, называя его по имени, не преследуя никаких целей, а лишь проявляя материнскую заботу и участие.

2.3 Контраст «истинное/ложное»

В ходе анализа контраста, представленного через оппозицию концептов «истинное» и «ложное» в пьесе «Гамлет», выявлены языковые формы выражения этого контраста в тексте, а именно, посредством использования «театральной» лексики, через метафоризацию понятий «день» и «ночь» и через приёмы антитезы и оксюморона.

2.3.1 Использование «театральной» лексики

В ходе анализа текста было выявлено, что контраст, представленный через оппозицию концептов «истинное» и «ложное» в пьесе «Гамлет», реализуется, в частности, через использование Шекспиром «театральной» лексики.

Пьесы Шекспира создавались для конкретного театра – для «Глобуса», более того, текст «Гамлета» дошёл до нас именно через актёрские записи. Поэтому неудивительно, что Шекспир часто обращается к театру в самом тексте пьесы. Так, в сцене, предшествующей «Мышеловке» (тоже представляющей собой «пьесу в пьесе») описана борьба двух театров – тех, что для широкой публики (public) и так называемых «приватных» (private). Контраст же между «истинным» и «ложным» представлен скорее в подтексте пьесы, однако выражен через тот же «театральный язык».

Во фрагменте 47 Гамлет противопоставляет показную скорбь истинной:

47.Hamlet. Seems, madam, Nay, it is. I know not 'seems.'

'Tis not alone my inky cloak, good mother,

Nor customary suits of solemn black,

Nor windy suspiration of forc'd breath,

No, nor the fruitful river in the eye,

Nor the dejected havior of the visage,

Together with all forms, moods, shapes of grief,

'That can denote me truly. These indeed seem,

For they are actions that a man might play;

But I have that within which passeth show-

*These but the **trappings** and the **suits** of woe.(ACT 1 SC. 2)*

В данном фрагменте мы видим, с одной стороны, лексический ряд, относящийся к сфере театра, игры, с другой стороны – лексический ряд, выражающий неподдельность, правдивость. Так, глаголам «to seem», «to play», «to show» противопоставлен глагол «to be» и словосочетание «to have within». Внешним, ложным выражениям скорби противопоставлено внутреннее, правдивое. В Oxford English Dictionary приведена следующая дефиниция слова «trappings»: «the outward signs, features, or objects associated with a particular situation, role, or job». Слово определяется как «a set of outer clothes». То есть, Гамлет говорит о том, что ему нет необходимости «надевать» на себя скорбь: она внутри него. Невозможность выразить истинное с помощью перечисляемых Гамлетом «форм, ладов и образов» подчеркнута анафорическим повтором: «'Tis not alone... nor... nor...no, nor...». «These indeed seem, / For they are actions that a man might play» - резюмирует Гамлет. Глагол «to play» в данном фрагменте употреблён в значении «amuse oneself by engaging in imaginative pretence».

В качестве «форм, ладов и образов печали» Гамлет перечисляет весь «актёрский инструментарий»: «чернильного цвета плащ» как костюм,

«нарочитое придыхание» как речевая подача, «слёзы рекой» как сценическое гиперболизированное выражение эмоций, «скорбное выражение лица» как мимика или грим. При этом всё перечисленное – характеристика плохой актёрской игры. Гамлет сам в пьесе даёт наставление актёрам, которым предстоит играть «Мышеловку»: «в вихре страсти вы должны соблюсти меру». Таким образом, в данном фрагменте Гамлет даёт понять матери, что не верит в её показную скорбь, вместе с тем подчёркивая, что, даже сняв свой чёрный плащ (Гертруда выше по тексту пьесы просит его сбросить с себя чёрный цвет), останется таким же: то, что глубоко внутри, невозможно «сбросить».

Рассмотрим фрагмент 48:

*48. Queen. More **matter**, with less **art**.*

*Pol. Madam, I swear I use no **art** at all.*

*That he is mad, 'tis **true**: 'tis true 'tis pity;*

*And pity 'tis 'tis **true**. A foolish figure!*

*But farewell it, for I will use no **art**. (ACT 2 SC. 2)*

Из данного фрагмента мы видим, что Гертруда противопоставляет друг другу «matter» и «art» в просьбе к Полонию говорить «безыскусно». В данном случае «безыскусность» может подразумевать лживость Полония, но, думается, акцент сделан именно на излишней витиеватости его речей, которая нежелательна. Полоний же в ответ противопоставляет слова «true» и «art», используя эти слова как антонимы. Oxford English Dictionary даёт следующее определение слову art: «the expression or application of human creative skill and imagination». Полоний таким образом подчёркивает, что не выдумывает, а говорит правду.

Во фрагменте 49 Гамлет говорит о том, что женщины «истинное», «данное богом», подменяют «ложным»:

*49. Ham. I have heard of your paintings too, well enough. God hath given you **one face**, and you **make yourselves another**. You jig, you amble, and you lisp; you nickname God's creatures and make your*

wantonness your ignorance. Go to, I'll no more on't! it hath made me mad. I say, we will have no more marriages. Those that are married already- all but one- shall live; the rest shall keep as they are. To a nunnery, go. (ACT 3 SC. 1)

Это упрёк Гамлета формально Офелии, но через неё Гамлет обвиняет в лживости Гертруду: это видно из слов о свадьбах. Через Офелию и Гертруду – весь женский род. В данном фрагменте Гамлет через внешнее говорит о внутреннем: говоря о том, что женщины красят лицо, он имеет в виду маски, которые они надевают. Так он подчёркивает женскую лживость.

Рассмотрим фрагмент 50:

50.Ham. What may this mean,

That thou, dead corse, again in complete steel,

Revisits thus the glimpses of the moon,

Making night hideous, and we fools of nature

So horridly to shake our disposition

With thoughts beyond the reaches of our souls?

Say, why is this? wherefore? What should we do?(ACT 1 SC. 4)

В данном фрагменте Гамлет вновь делает обобщение, называя весь род человеческий «we fools of nature». Эта фраза понимается исследователями неоднозначно. Существует толкование «глупцы по природе», «глупцы от рождения», некоторые исследователи понимают «fools of nature» как «одураченные природой». Ряд исследователей считают, что эта фраза означает «куклы в руках природы». Существует также толкование «шуты у природы». В елизаветинскую эпоху существовали придворные шуты, которых держали ради собственного увеселения. Фигура шута присутствует практически во всех пьесах Шекспира. В «Гамлете» формально её нет, но упоминается некогда живший придворный шут Йорик.

Думается, что «шуты у природы» – не то же самое, что «куклы в её руках», поскольку роль шута предполагает и собственную активность, которую и подчёркивает Гамлет: «So horridly to shake our disposition / With

thoughts beyond the reaches of our souls? / Say, why is this? wherefore? What should we do?». Вероятно, таким образом Гамлет говорит о некой «несостоятельности» и «искусственности» человека перед лицом природы.

Этот фрагмент перекликается с фрагментом 51:

51.Ham. What a piece of work is a man!

Now noble in reason! How infinite in faculty!

*In **form** and **moving** how express and admirable!*

*In **action** how like on angel!*

And yet, to me, what is this quintessence of dust?(ACT 2 SC. 2)

Слова «form» и «moving» отражают направленность вовне, и слово «action», употреблённое в значении действий и поступков («the fact or process of doing something»), в сочетании с «form», «moving» указывает и на актёрскую игру. Под словосочетанием «a piece of work» Гамлет, вероятно, подразумевает, что человек создан богом, однако присутствует и оттенок «искусственности» – так говорят о произведении искусства. Гамлет приходит к тому, что человек – «quintessence of dust», вероятно, указывая на то, что человек, как произведение искусства, прекрасен внешне – но на деле состоит из праха и может рассыпаться, как всё искусственное. То есть, Гамлет утверждает, что человек внешне создан совершенным, а по сути своей является лишь прахом.

Горацио, практически единственный, оставшийся в живых, в конце пьесы замечает:

52.Hor. But since, so jump upon this bloody question,

You from the Polack wars, and you from England,

Are here arriv'd, give order that these bodies

*High on a **stage** be placed to the **view**;*

*And let me **speak** to the yet unknowing world*

*How these things came about. So shall you **hear***

Of carnal, bloody and unnatural acts;

Of accidental judgments, casual slaughters;

*Of deaths put on by cunning and forc'd cause;
And, in this upshot, purposes mistook
Fall'n on th' inventors' heads. All this can I
Truly deliver.*(ACT 5 SC. 2)

Этот последний монолог Горацио отражает метафору «мир-сцена» и описывает искажённую «игру актёров» – героев трагедии (unnatural acts). Всё, что осталось от «истинного» в итоге борьбы Гамлета за истину – правдивый рассказ Горацио: «All this can I / Truly deliver».

Таким образом, контраст «истинное/ложное» реализуется в пьесе, в частности, через использование «театральной» лексики, акцент в тексте при этом сделан на представление людей и их поступков как игры. То есть, в тексте раскрывается метафора «мир-сцена».

2.3.2 Метафоризация «дня» и «ночи»

При анализе текста было выявлено, что восприятие «дневного» и «ночного», «светлого» и «тёмного» Гамлетом и Клавдием в пьесе «Гамлет» представлено контрастно.

1) «Night»:

В тексте ночная сторона действительности находится в сильной позиции – в начале и в конце пьесы. Так, начало ознаменовано явлением призрака ночью, встречей с небытием. Конец пьесы вновь отсылает читателя к ночной стороне, к небытию: Фортинбрас находит всех героев, за исключением Горацио, убитыми, а последние слова Гамлета – «the rest is silence».

В Oxford English Dictionary приводятся следующие дефиниции слова “night”:

- 1 The period from sunset to sunrise in each twenty-four hours
 - ✓ The night as the interval between two days
 - ✓ The darkness of night

literary Nightfall

2 The period between afternoon and bedtime; an evening

- ✓ An evening characterized by a particular event or activity.

«Night» в пьесе упоминается 56 раз. Были выделены 42 фрагмента, в которых употребляется слово «night». Эти фрагменты разделены на две группы в зависимости от того, взаимодействует ли в них слово «night» с контекстом или употреблено в «бытовом» смысле (как то: «спокойной ночи», «вчера ночью»).

Первую группу составляет «бытовое» упоминание ночи, представленное во фрагментах, где слово «night» употреблено в значении темпоральности, что соответствует вышеприведённым дефинициям «the night as the interval between two days» и «the period between afternoon and bedtime; an evening». В эту группу включены 27 фрагментов, такие, как: «What we two **nights** have seen», «I have entreated him along, With us to watch the minutes of this **night**», «I will watch **to-night**», «My good friends, I'll leave you till **night**» «So again, good **night**». К этой же группе отнесён фрагмент, где слово «night» употреблено метафорически в значении, совпадающем со словарной дефиницией «the darkness of night»: «The rugged Pyrrhus, he whose sable arms, Black as his purpose, did the **night** resemble».

Наибольший интерес представляют 15 фрагментов, отнесённых ко второй группе. В этих фрагментах прослеживается взаимодействие слова «night» с контекстом. Из этой группы в 10 фрагментах слово «ночь» встречается в сочетании со словом «день». Эти фрагменты рассмотрены отдельно.

Рассмотрим фрагмент 53.

*53. Ham. I doubt some foul play. **Would the night were come!***

Till then sit still, my soul. Foul deeds will rise,

Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes. (ACT 1

SC.2)

В данном фрагменте «night» употреблено в значении «The night as the interval between two days». Интересен данный фрагмент тем, что из него мы

видим: Гамлет дню предпочитает ночь, ожидая от неё ясности. Будучи не в силах отыскать причины такой скорой свадьбы Клавдия и Гертруды, не понимая и не принимая то «ложное», что происходит в Датском королевстве, он обращается к ночи, к сакральной, подсознательной стороне. Это контрастирует с ренессансной традицией: согласно представлениям елизаветинцев, ясность, напротив, приносил день. Также стоит отметить, что на протяжении всего текста пьесы именно ночью открывается правдивая, «истинная» сторона происходящего: ночью от призрака Гамлет узнаёт о том, кто убил отца, ночью узнаёт о предательстве Розенкранца и Гильденстерна и успевает подменить письмо. Именно ночью Гамлет «открывает глаза» Гертруде на её предательство. Клавдий раскаивается в убийстве Гамлета-отца в ночное время.

Из фрагмента 54 видно, что поведение и внешний вид Гамлета на свадьбе Клавдия и Гертруды контрастирует с ожиданиями короля и королевы:

*54. Queen. Good Hamlet, cast thy nighted colour off,
And let thine eye look like a friend on Denmark.
Do not for ever with thy veiled lids
Seek for thy noble father in the dust.
Thou know'st 'tis common: all that lives must die,
Passing through nature to eternity (ACT 1 SC. 2).*

В этом фрагменте «night» употреблено в значении «the darkness of night»: от существительного «night» Шекспир образует причастную форму «nighted», что означает «thy night-like colour». Гамлет приходит на их свадьбу в чёрном, траурном, и Гертруда просит его снять этот «ночной» цвет.

Для Гамлета злодеяния более уместны ночью, чем днём. Мы видим это во фрагменте 55:

*55. Ham. 'Tis now the very witching time of night,
When churchyards yawn, and hell itself breathes out
Contagion to this world. Now could I drink hot blood*

*And do such bitter business as the day
Would quake to look on. Soft! now to my mother!
O heart, lose not thy nature; let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom.
Let me be cruel, not unnatural;
I will speak daggers to her, but use none. (ACT 3 SC. 2)*

Важно отметить, что Гамлет в данном фрагменте говорит не просто о ночи, но о «колдовском часе ночи». Исходя из контекста, а также основываясь на представлениях, бытовавших в елизаветинскую эпоху, можно предположить, что под «the very witching time of night» он подразумевает полночь. При этом Гамлет даже в полночный час, когда «разрешены» злодеяния, удерживает себя от совершения их: он медлит потому, что стремится поступать как можно более справедливо. Даже Полония той же ночью он убивает, по сути того не желая.

Клавдий же совершает злодеяния в дневное время: Гамлета-отца он убивает во время его привычного послеобеденного сна, Гамлета-сына отправляет в Англию на рассвете и убивает также днём. При этом ночи и темноты Клавдий опасается.

Рассмотрим фрагмент 56.

56. Ham. What hour now?

Hor. I think it lacks of twelve.

Marcell. No, it is struck.

Hor. Indeed? I heard it not. It then draws near the season

Wherein the spirit held his wont to walk.

A flourish of trumpets, and two pieces [of ordance] go off.

What does this mean, my lord?

*Ham. The King doth wake **to-night** and takes his rouse,*

Keeps wassail, and the swagg'ring upspring reels,

And, as he drains his draughts of Rhenish down,

The kettledrum and trumpet thus bray out

The triumph of his pledge (ACT 1 SC. 4).

В данном фрагменте «night» употреблено в значении «the period from sunset to sunrise in each twenty-four hours – the night as the interval between two days», а не в значении «вечер», поскольку Шекспиром указано точное время – 12 ночи. Из этого фрагмента мы видим, что Клавдий ночью не спит, а шумно празднует, «осушая кубки с вином». Представляется важным отметить, что это происходит именно в полночь.

Во фрагменте 57 Клавдий говорит об уже другом предстоящем пире:

57. Claud. It likes us well;

And at our more consider'd time we'll read,

Answer, and think upon this business.

Meantime we thank you for your well-took labour.

*Go to your rest; at **night** we'll feast together.*

Most welcome home! (ACT 2 SC. 2)

Эти слова Клавдий произносит после заявления Полония о том, что он выяснил причину «безумия» Гамлета. При этом Полоний не рассказал к тому моменту, в чём она состоит. Представляется важным добавить, что Клавдий прерывает «Мышеловку» словами «Give me some light! Away!». Вероятно, Клавдию понадобился факел, чтобы осветить дорогу. Однако понимать данное восклицание только в этом смысле, думается, не вполне верно, так как елизаветинская эпоха – время, чувствительное к разным пластам культуры, и Шекспир, скорее всего, вкладывал дополнительный смысл и в «проходные» реплики, поскольку его современниками все эти пласты «считывались». Клавдий боится темноты, поскольку боится собственного подсознания. После «Мышеловки» он не успевает «сбежать» от подсознания, от «истинного» – и раскаивается.

2) «Day»:

Oxford English Dictionary даёт следующие дефиниции слова «day»:

1 each of the twenty-four-hour periods, reckoned from one midnight to the next, into which a week, month, or year is divided, and corresponding to a rotation of the earth on its axis

- ✓ the part of a day when it is light; the time between sunrise and sunset
- ✓ the part of a day spent working
- ✓ *Astronomy* a single rotation of a planet in relation to its primary
- ✓ *Astronomy* the period on a planet when its primary star is above the horizon
- ✓ [mass noun] archaic or literary daylight

2 (also days) a partic. period of the past; an era

- ✓ (the day) the present time
- ✓ (usu. with modifier days) a partic. period in a person's life or career
- ✓ (one's day) the most active or successful period of a person's life or career
- ✓ (one's days) the remaining period of someone's life (OED 1969: 446)

«Day» встречается в пьесе 38 раз. Были выделены 32 фрагмента, которые можно разделить на две группы по тому же принципу, который применялся при анализе употребления слова «night» в тексте.

Первую группу также составляют упоминания дня в значении темпоральности в соответствии с дефинициями «the part of a day when it is light; the time between sunrise and sunset», «the present time», «a particular period in a person's life». Такое употребление встречается, например, в таких словосочетаниях, как: «that **day**», «the next **day**», «two **days** old at sea» «this many a **day**». Подобных фрагментов было выделено 14.

Из них стоит отметить отдельно фрагмент 58:

*58.King. And can you by no drift of circumstance
Get from him why he puts on this confusion,
Grating so harshly all his days of quiet
With turbulent and dangerous lunacy?(ACT 3 SC. 1)*

В данном фрагменте «день» употреблён Клавдием в значении «a particular period in a person's life». Представляется важной противопоставленность безумию Гамлета – «lunacy». В эпоху Ренессанса считалось, что влияние луны (лат. – Luna) делает людей безумными (Cameron 1966: 120). Замечание об этом есть и у Шекспира: «It is the very error of the moon: She comes more nearer earth than she was wont, And makes men mad» (Shakespeare 2003: 130).

Вторую группу составляют фрагменты, в которых прослеживается взаимодействие слова «day» с контекстом. Во всех фрагментах из этой группы слово «день» встречается в сочетании со словом «ночь».

3) «День» и «ночь»:

В тексте, с одной стороны, представлено восприятие следования ночи за днём как неизменного, поскольку оно обусловлено природой. Наиболее показательный пример такого восприятия мы видим, например, во фрагменте 59:

59.Pol. This business is well ended.

My liege, and madam, to expostulate

What majesty should be, what duty is,

Why day is day, night is night, and time is time

Were nothing but to waste night, day, and time. (ACT 2 SC. 2)

В данном фрагменте Полоний утверждает, что рассуждать о том, почему день есть день, ночь есть ночь и время есть время – значит впустую тратить день, ночь и время.

Во фрагменте 60 Полонием вновь подчёркивается незыблемость и очевидность следования дня за ночью:

60.Pol. This above all- to thine own self be true,

*And it must follow, as **the night the day,***

Thou canst not then be false to any man.

Farewell. My blessing season this in thee! (ACT 1 SC. 3)

Полоний в этом фрагменте даёт Лаэрту наставление быть правдивым с собой и с другими, сам не следуя при этом собственным советам. И Полоний, и Клавдий в пьесе говорят о взвешенном, «мудром» восприятии жизни. Их «мудрости» в тексте противопоставлено «безумие» Гамлета, ищущего истину.

С другой стороны в пьесе представлено ощущение нарушения природного порядка другими персонажами.

Во фрагменте 61 Горацио, столкнувшись с неожиданным явлением призрака, в час утренних сумерек – на стыке дня и ночи – поведавшему Гамлету нечто, изменившее его, восклицает:

61. Father's Ghost. [beneath] Swear by his sword.

Ham. Well said, old mole! Canst work i' th' earth so fast?

A worthy pioner! Once more remove, good friends."

Hor. O day and night, but this is wondrous strange! (ACT 1 SC. 3)

Далее по тексту пьесы им же подчёркивается «незаконность» явления призрака: «*what art thou that usurp'st this time of night*». Использование слова «*usurp*» объясняется тем, что в елизаветинскую эпоху считалось, что призрак мог явиться только с определённой целью. Возможных целей было четыре: призрак мог предупреждать о надвигающихся бедствиях; он мог явиться убийце или прийти, чтобы воззвать к отмщению; он мог навещать место, где было не по обычаям погребено его тело; если при жизни он закопал где-то клад и не успел сообщить об этом наследникам, он был обязан поставить их в известность. Горацио пытается догадаться, для чего явился призрак, и предупреждает все вышеперечисленные причины: «*If there be any good thing to be done, / That may to thee do ease*», «*If thou art privy to thy country's fate, / Which happily foreknowing may avoid*», «*Or if thou hast uphoarded in thy life / Extorted treasure in the womb of earth*». Призрак, однако, ничего не отвечает Горацио.

Во фрагменте 62 мы видим, что Марцелл, говоря о неожиданном явлении призрака, также подмечает нарушение природного порядка:

62. *Marcellus. Good now, sit down, and tell me he that knows,
Why this same strict and most observant watch
So nightly toils the subject of the land,
And why such daily cast of brazen cannon
And foreign mart for implements of war;
Why such impress of shipwrights, whose sore task
Does not divide the Sunday from the week.
What might be toward, that this sweaty haste
Doth make the **night joint-labourer with the day?**
Who is't that can inform me?(ACT 1 SC.1)*

В ответ на приведённую Горацио аналогию с днём убийства Цезаря, когда мертвецы бродили днём, когда происходили «катастрофы на солнце», случилось затмение луны, и природная гармония была, как и в Датском королевстве после убийства Гамлета-отца, нарушена, Марцелл противопоставляет этому время рождения Христа во фрагменте 63:

63. *Marcellus. It faded on the crowing of the cock.
Some say that ever, 'gainst that season comes
Wherein our Saviour's birth is celebrated,
The bird of dawning singeth all night long;
And then, they say, no spirit dare stir abroad,
The nights are wholesome, then no planets strike,
No fairy takes, nor witch hath power to charm,
So hallow'd and so gracious is the time. (ACT 1 SC. 1)*

Из данного фрагмента мы видим, что Марцелл, как и Горацио, говорит о смещении времени – но это смещение иного рода. Когда родился Христос, петух («the bird of dawning») не умолкал всю ночь; в небе, наоборот, не происходило никаких «катастроф» («no planets strike»); потусторонние силы не имели власти («no fairy takes, nor witch hath power to charm») и время было благостно и свято. Ночь стала тогда ясной как день.

Из вышеприведённых фрагментов видно, что отдельными персонажами в пьесе подчёркивается искажение природной гармонии. Связывается это и с явлением призрака (об этом говорит Горацио), и с подозрительной спешкой в королевстве (об этом говорит Марцелл). В тексте мы видим аналогию с днём убийства Цезаря, когда день и ночь также сместились – и день стал ночью (а не ночь – днём, как в день рождения Христа): по улицам бродили призраки, отмечались «катастрофы на солнце». Именно с днём убийства Цезаря Горацио сопоставляет происходящее в Датском королевстве. «День, ставший ночью» в пьесе – «ложный день», и король, в елизаветинскую эпоху ассоциировавшийся в солнцем – ложное солнце. После явления призрака и замечания Горацио: «O day and night, but this is wondrous strange» Гамлет произносит: «The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right!», считая своей задачей вправить «вывихнутое время».

2.3.3 Использование антитезы и оксюморона

В ходе анализа текста пьесы было установлено, что контраст «истинного» и «ложного» в тексте реализуется также посредством использования приёмов антитезы и оксюморона.

Рассмотрим фрагмент 64:

*64. Claud. Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green, and that it us befitted
To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe,
Yet so far hath **discretion** fought with **nature**
That we with wisest sorrow **think on him**
Together with **remembrance** of ourselves.
Therefore our sometime sister, now our queen,
Th' imperial jointress to this warlike state,
Have we, as 'twere with a defeated joy,
With **an auspicious**, and a **dropping eye**,*

*With mirth in funeral, and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole,
Taken to wife; nor have we herein barr'd
Your better wisdoms, which have freely gone
With this affair along. For all, our thanks. (ACT 1 SC. 2)*

Данная речь Клавдия построена на приёме антитезы. Мы видим здесь попытку уравновесить противоположности – скорбь по Гамлету-отцу и желание о себе не забывать «think on him / Together with remembrance of ourselves», веселье и горе «mirth in funeral, and with dirge in marriage», радость и рыдание «delight and dole». Важно, что Клавдий пытается не только уравновесить противоположности, но смешивает их: он говорит, что веселье на похоронах должно соседствовать с горем на свадьбе. Особый интерес представляет оксюморонная конструкция «With an auspicious, and a dropping eye». В шекспировское время бытовала поговорка «A false man looks up with one eye and down with the other», которая повторяет построение и содержание высказывания Клавдия. Кроме того, это метафора театральной маски (трагедия/комедия).

Гамлет не может смириться с фактом такой скорой свадьбы матери и дяди, что подчёркивается в следующем фрагменте:

*65. Ham. But my uncle-father
and aunt-mother are deceiv'd. (ACT 2 SC. 2)*

В данном фрагменте использован «двойной» оксюморон: «дядя-отец и тётя-мать», говорящий о ложности и неестественности произошедшего. Истина в том, что Гертруда, мать Гамлета, вышла замуж за дядю Гамлета, который – Гамлет к тому времени знает об этом – убил его настоящего отца. Таким образом, оксюморон «тётя-мать» в данном фрагменте подчёркивает лживость Гертруды и отстранённость Гамлета от неё, а употребление оксюморона «дядя-отец» говорит о том, что Гамлет не признаёт в Клавдии отца.

Также лживость Клавдия и его истинное лицо Гамлет подчёркивает следующим оксюмороном:

66.Ham. Villain, villain, smiling, damned villain!

My tables! Meet it is I set it down

That one may smile, and smile, and be a villain.(ACT 1 SC. 5)

В данном фрагменте мы видим противопоставление: «smiling» - «villain»; «to smile» - «to be a villain». Таким образом, Гамлет говорит о том, что Клавдий по сути своей злодей, но злодей «улыбающийся», его улыбка – только маска, как и его льстивые слова.

Во фрагменте 67 мы видим антитетическое противопоставление лжи правде:

67.Doubt truth to be a liar;

But never doubt I love.(ACT 2 SC. 1)

Гамлет здесь предупреждает Офелию о том, что кажущееся правдивым и истинным может оказаться на деле ложным.

Рассмотрим фрагмент 68:

68.Polon. See you now-

Your bait of falsehood takes this carp of truth;

And thus do we of wisdom and of reach,

With windlasses and with assays of bias,

By indirections find directions out.(ACT 1 SC. 1)

В данном фрагменте мы видим антитетическое противопоставление «falsehood – truth»; «indirections – directions». Полоний утверждает, что мудрость состоит в том, чтобы «кривыми путями» добираться до «прямых сведений», до правды: на приманку лжи ловится карп правды.

Таким образом, мы видим, что контраст «истинного/ложного» в пьесе выражается, в частности, через использование таких литературных приёмов, как оксюморон и антитеза.

2.4 Контраст «реальное/идеальное»

При анализе контраста, представленного через оппозицию концептов «реальное» и «идеальное» в пьесе «Гамлет», выявлены языковые формы выражения этого контраста в тексте, а именно, посредством использования метафоры «солнце», через формы глаголов и через приёмы антитезы и оксюморона.

2.4.1 Метафоризация «солнца»

Через весь текст пьесы «Гамлет» проходит сопоставление двух королей – Гамлета-отца и Клавдия. В ходе анализа пьесы было выявлено, что это сопоставление реализуется, в частности, через использование метафоры «солнце». В елизаветинскую эпоху считалось, что звёзды оказывают непосредственное влияние на людей и на их поступки (Cameron 1966: 157). В то время мир представлял собой, как буквально проиллюстрировано Шекспиром, «huge stage <...> whereon the stars in secret influence comment», причём влиянием звёзд на происходящие на Земле события в конце Возрождения интересовались все слои населения, «начиная с придворных и заканчивая бродягами» (Clark 1971: 19). Как представляется, это особенно важно учитывать при анализе текста Шекспира, поскольку шекспировский театр был ориентирован на взаимодействие со зрителем.

Естественным для елизаветинцев было, в частности, сравнения короля с солнцем, поскольку идея единства микрокосма и макрокосма обуславливала божественную избранность короля.

В тексте пьесы Гамлет дважды сравнивает своего отца с Гиперионом – «сияющим» богом, который отождествлялся с богом Солнца Гелиосом, и дважды – с Юпитером – верховным божеством римлян, богом неба и дневного света. Это можно проследить во фрагментах 69, 70 и 71:

69.Ham. *So excellent a king, that was to this*

Hyperion to a satyr (ACT 1 SC. 2)

70.Ham. *See what a grace was seated on this brow;*

Hyperion's curls; the front of Jove himself. (ACT 3 SC 2)

71.Ham. A whole one I!

*For thou dost know, O Damon dear,
This realm dismantled was
Of Jove himself; and now reigns here
A very, very – pajock.*

Hor. You might have rhym'd.

*Ham. O good Horatio, I'll take the ghost's word for a thousand
pound! Didst perceive?(ACT 3 SC. 2)*

Как мы видим из приведённых фрагментов, Гамлет противопоставляет идеальный образ отца, которого не вернуть, реальному, противному ему Клавдию. А именно, он противопоставляет прежнего короля, сравнивая его с Гиперионом, богом солнца, и Юпитером, богом неба и дневного света, Клавдию, сравниваемому им с сатиром – козлоногим божеством, бывшим символом грубых плотских наслаждений, а также с «павлином», точнее, «ослом»: рифма к «was» – не «rajock», а «ass», что замечает Горацио.

Рассмотрим фрагмент 72.

*72.Ham. I am but mad north-north-west. When the wind is
southerly, I know a **hawk** from a **handsaw** (ACT 1 SC 2).*

«Handsaw» – «ручная пила» в Оксфордском издании пьесы под редакцией Томаса Капелла и в некоторых других изданиях заменено на «hensaw» – «цапля». В современной науке не существует единого мнения о том, какое слово имелось в виду Шекспиром – «hensaw» или «handsaw», однако большинство исследователей сходятся во мнении, что слово было неверно написано. Это возможно, так как текст пьесы записывали разные актёры; к тому же, поиски существовавшего в шекспировское время фразеологизма со сходным значением не принесли результата.

Можно предположить, что данный фрагмент содержит отсылку к сюжету о воскресении ещё одного солярного божества – Осириса. «Легенда об Осирисе, Исиде и Горе», хронологически первый сюжет «сыновней мести

за отца», перекликается с сюжетом пьесы «Гамлет»: Сет, брат Осириса, убивает его и захватывает власть, после чего Гору, сыну Осириса, является призрак отца и оставляет завет мести. После совершения мести он воскресает.

Осирис, как считали египтяне, воскресал согласно повышению полноводности Нила, а о возможном повышении уровня воды в Ниле египтяне догадывались по поведению птиц: так, сокол с северным ветром летел к югу, а цапля перемещалась вниз по течению реки с южным ветром (Assman 2005: 102). На изображении воскресения Осириса, найденном на египетской мумии и хранящемся сейчас в Париже, сокол символизирует северный ветер, а цапля южный.

При этом в том случае, если у Шекспира в тексте использовано именно слово «пила» («hensaw») а не слово «цапля» («handsaw»), это перекликается с самой «Легендой об Осирисе, Исиде и Горе», так как Осирис ассоциировался не только с солнцем, но и с соколом, а Сет убил его, разрубив на части – по аналогии с действием пилы. Кроме того, в упреке, адресованном Гамлетом Гертруде – о том, что она, «не износив башмаков», вышла замуж за Клавдия, возможна отсылка к Исиде, поскольку безутешная вдова Осириса Исида по легенде долго странствовала в поисках частей тела мужа.

Кроме того, Осирис считался богом севера, а Сет – юга. В мифе об окончательной победе Гора, сына Осириса и племянника Сета, над Сетом отразился факт победы севера над югом. Север в пьесе упоминается трижды: в рассматриваемом фрагменте; при свете звезды, что «западнее полярной», является призрак; Озрику Гамлет говорит, что ветер с севера.

Осирис ассоциировался с Солнцем, с соколом, а рыжеволосый Сет изображался как золотой осёл, так как рыжий считался «ослиным цветом». Несмотря на то, что золото считалось «солнечным» металлом, его связывали и с противоположностью Осириса – с Сетом, поэтому при совершении обрядов в честь солнца предписывалось не носить на теле золотых вещей и

не давать корма ослу (Assman 2005: 290). В вышеприведённом фрагменте 43 Гамлет сравнивает Клавдия именно с ослом.

Кроме того, Плутарх в разъяснениях к легенде определяет контраст между Осирисом и его братом Сетом следующим образом: Осирис являет собой благородство, здоровье и упорядоченность, тогда как Сет – дисгармонию, нарушение пропорций, он связан с помрачениями солнца и лунными затмениями (Плутарх 2006: 15).

Во фрагменте 73 мы видим, что Горацио проводит параллель между нарушением гармонии в Датском королевстве, отмеченного стражниками, и нарушением гармонии в Риме в день убийства Юлия Цезаря.

*73.Hor. In the most high and palmy state of Rome,
A little ere the mightiest Julius fell,
The graves stood tenantless, and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman streets;
As stars with trains of fire, and dews of blood,
Disasters in the sun; and the moist star
Upon whose influence Neptune's empire stands
Was sick almost to doomsday with eclipse.
And even the like precurse of fierce events,
As harbingers preceding still the fates
And prologue to the omen coming on,
Have heaven and earth together demonstrated
Unto our climature and countrymen (ACT 1 SC.1).*

Горацио, в частности, отмечает «катастрофы на солнце» и подчёркивает влияние подобных предзнаменований на «грядущие судьбы», используя образ в духе античной мифологии. Важно отметить, что Горацио проводит параллель именно с убийством Юлия Цезаря. Он говорит об аналогичных последствиях, не зная, что причина нарушения гармонии в Дании – убийство короля. Между тем, и Цезарь, и Гамлет-отец – правители;

кроме того, и Цезарь, и Гамлет-отец были убиты близкими людьми; оба убийства отличались неожиданностью и подлостью.

В тексте также были выделены фрагменты, где «sun» фигурирует в репликах Гамлета как нечто, вызывающее недоверие, как то, чего нужно остерегаться. Рассмотрим фрагмент 74.

74.King. How is it that the clouds still hang on you?

*Ham. Not so, my lord. **I am too much in the sun.***

Queen. Good Hamlet, cast thy nighted colour off,

And let thine eye look like a friend on Denmark.

Do not for ever with thy veiled lids

Seek for thy noble father in the dust.

Thou know'st 'tis common: all that lives must die,

Passing through nature to eternity (ACT 1 SC.2).

Гамлет, по всей видимости, имеет в виду близость к монарху: как говорилось выше, сравнение короля с солнцем было широко распространено в литературе конца Возрождения. Однако Гамлету чужд этот монарх, что усилено «too much» и подчёркивается ироническим тоном по отношению к Клавдию.

Фрагмент 75 также отражает недоверие Гамлета к солнцу:

*75.Ham. Ay, sir. To be honest, as this world goes, is to be one man
pick'd out of ten thousand.*

Pol. That's very true, my lord.

*Ham. For if the sun breed maggots in a dead dog, being a god
kissing carrion- Have you a daughter?*

Pol. I have, my lord.

*Ham. Let her not walk i' th' sun. Conception is a blessing,
but as your daughter may conceive – friend, look to't (ACT 2
SC. 2).*

В данном фрагменте Гамлет, категорически не советуя Полонию пускать дочь «на солнце», делает парадоксальное сравнение: называет солнце

«божеством, целующим падаль». Сравнение усилено каламбуром: «dog» – «god». Гамлет таким образом подчёркивает «нездоровую природу» правления Клавдия, поскольку данная метафора вписывается в общий ряд образов, репрезентирующих процессы гниения, вырождения, распада в Датском королевстве. Кроме того, Гамлет в тексте пьесы сравнивает Клавдия с болотом, плесенью, ослом, что также соотносится с вышеприведённым фрагментом.

Гамлет старается уберечь Офелию от пагубного влияния Клавдия. Слово «conception», вероятнее всего, употреблено здесь в значении «the forming or devising of a plan or idea». «Conception» в данном контексте, думается, означает «попасть под влияние короля» – то есть, подстроиться под новый уклад и стать похожей на тех, кто уже подстроился, а это все, кроме самого Гамлета и Горацио.

Во фрагменте 76 Гамлет призывает Офелию сомневаться во всём, включая то, что солнце движется (в докоперниковской, геоцентрической картине мира, Солнце вращалось вокруг Земли):

*76.Ham. Doubt thou the stars are fire;
Doubt that the sun doth move;
Doubt truth to be a liar;
But never doubt I love. (ACT 2 SC. 2)*

Позднее, поняв, что и Офелии нельзя доверять, он приходит к ней, отступает на расстояние вытянутой руки и, держа козырьком над глазами ладонь, пристально рассматривает её лицо, будто собираясь писать её портрет:

*77.Oph. And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face
As he would draw it. Long stay'd he so.(ACT 2 SC. 1)*

Так обычно загораживаются от света, который мешает что-то разглядеть. Гамлет уходит, пятясь, «находя без глаз дорогу», чем подчёркнута вынужденная ориентированность Гамлета на внутреннее, а не

на внешнее – на истинную природу вещей, понимание которой ему даёт ночь.

Гамлет стремится найти свои идеалы в реальном мире – но выясняет, что этот мир живёт по другим законам. Будучи неспособным принять этот «неидеальный» свет, нового короля – солнце, способствующее не процветанию страны, а её разложению, он разочаровывается в мироустройстве и стремится «вправить сустав времени» в соответствии со своими идеалами.

Таким образом, в пьесе «солнце» олицетворяет королевскую власть. С одной стороны, с солнцем в тексте сравнивается Гамлет-отец, убитый король. С другой стороны – Клавдий, новый король. Как видно из рассмотренных фрагментов и их анализа, метафоризация «солнца» является одним из способов выражения контраста «реальное/идеальное» в пьесе.

2.4.2 Использование антитезы и оксюморона

В ходе анализа текста пьесы было выявлено, что контраст «реального» и «идеального» в тексте реализуется также посредством использования приёмов антитезы и оксюморона.

Рассмотрим фрагмент 78:

*78. Ham. Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
In this distracted globe. Remember thee?
Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past
That youth and observation copied there,
And **thy commandment** all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmix'd with baser matter. (ACT 1 SC 3)*

В данном фрагменте Гамлет противопоставляет идеальное представление о мире, которое он считал верным до сих пор, жестокой

реальности, открытой ему призраком. Идеальное и реальное меняются местами в восприятии Гамлета: раньше «книжное» («all trivial fond records, / All saws of books») воспринималось как идеальное, теперь же Гамлет называет это более низким («baser matter») в сравнении с откровением, полученным от призрака и его заветом. Антитеза усилена анафорическим повтором слова «all» в отношении всего старого и эмфатическим выделением «all alone» в отношении того нового, что ему открылось. «Книжный» Гамлет, недавний студент Виттенбергского университета, сталкивается с реальностью, отличной от его «старых» идеальных представлений. Он отказывается, с одной стороны, от идеализирования в пользу реального, с другой стороны – от реального в смысле того, чем он жил раньше, в пользу идеального в откровении в смысле своего «высокого» предназначения – отомстить за подлое убийство отца.

Рассмотрим фрагмент 79:

*79.Ham. The time is **out of joint**. O cursed spite*

*That ever I was born **to set it right!** (ACT 1 SC 3)*

В данном фрагменте мы также видим антитетическое противопоставление «реального» и «идеального». «Реальным» является тот факт, что время «вывихнуто», чему противопоставлено «идеальное» – возможное изменение ситуации, «вправление сустава времени». Гамлет видит это изменение «реального» в соответствии с «идеальным» не просто как свою задачу, но как предназначение, о чём свидетельствует употребление глагола – «I was born to set it right». Предназначение требует от Гамлета определённых действий – или отказа от него.

Рассмотрим фрагмент 80.

*80.Ham. **To be, or not to be**, that is the question:*

*Whether 'tis nobler in the mind **to suffer***

The slings and arrows of outrageous fortune

Or to take arms against a sea of troubles,

*And by opposing end them. To die – to sleep,
 No more; and by a sleep to say we end
 The heart-ache, and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to: 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. **To die – to sleep,
 To sleep, perchance to dream** – ay, there's the rub:
 <...> Who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary **life**,
 But that the dread of something after **death**,
 The undiscover'd country, from whose bourn
 No traveller returns, puzzles the will,
 And makes us rather **bear those ills we have**
Than fly to others that we know not of?
 Thus conscience does make cowards of us all,
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pith and moment
 With this regard their currents turn awry
 And lose the name of action (ACT 3 SC. 1).*

Этот монолог Гамлета, построенный на приёме антитезы, является центральным контрастом трагедии. В данном фрагменте мы видим два лексических ряда:

- 1) «to be», «to suffer», «life», «bear those ills we have»
- 2) «not to be», «to take arms», «to die – to sleep», «to sleep – perchance to dream», «death», «fly to others that we know not of»

В первом ряду Гамлетом перечисляется то, что связано с жизнью, во втором – что связано со смертью. О смерти он говорит: «'Tis a consummation / Devoutly to be wish'd», что указывает на восприятие Гамлетом смерти как «идеального», однако далее Гамлет задаётся вопросом о том, какие сны приснятся в смертном сне. Поскольку об этой «стране, откуда никто не

возвращался», никто ничего не знает, велика вероятность того, что от реальности сбежать невозможно. Таким образом, категория «идеального» перестаёт существовать для Гамлета при допущении этой мысли.

В то же время, «вооружиться» против той реальности, которую Гамлет не принимает, не выходя из неё – значит действовать по законам этой реальности.

Рассмотрим фрагмент 81:

*81. Hamlet. I must be **cruel**, only to be **kind**;*

*Thus **bad** begins, and **worse** remains behind. (ACT 3 SC. 4)*

Первая строка рассматриваемого фрагмента представляет собой оксюморон – сочетание двух несочетаемых понятий – «быть добрым» и «быть жестоким». Гамлет говорит, что должен быть жестоким только для того, чтобы быть добрым. Здесь важно также отметить употребление модального глагола «must». Данной грамматической конструкцией подчёркнуто, что Гамлет действует не столько по своей воле, сколько направляемый кем-то либо собственным предназначением. Доброта традиционно относится к области «идеального» и несовместима с жестокостью. Однако для Гамлета это сочетание – «идеальное», что видно из продолжения фразы.

Вторая строка представляет собой антитезу: «плохое» противопоставляется Гамлетом «худшему». «Худшее» – всё, что происходило в Датском королевстве с того дня, когда был убит король – и до сих пор. «Плохое» начинается с решения Гамлета «быть жестоким только для того, чтобы быть добрым». Гамлет подчёркивает, что «добрая жестокость» может привести к большей справедливости.

Рассмотрим фрагмент 82:

82. Ham. Give me your pardon, sir. I have done you wrong;

But pardon't, as you are a gentleman.

This presence knows, and you must needs have heard,

How I am punish'd with a sore distraction.

*What I have done
 That might your nature, honour, and exception
 Roughly awake, I here proclaim was **madness**.
 Was't **Hamlet** wrong'd Laertes? Never **Hamlet**.
 If **Hamlet** from himself be taken away,
 And when he's not himself does wrong Laertes,
 Then **Hamlet** does it not, **Hamlet** denies it.
 Who does it, then? His **madness**. If't be so,
Hamlet is of the faction that is wrong'd;
 His madness is poor **Hamlet**'s enemy.
 Sir, in this audience,
 Let my disclaiming from a purpos'd evil
 Free me so far in your most generous thoughts
 That I have shot my arrow o'er the house
 And hurt my brother (ACT 5 SC. 2).*

В данном фрагменте мы видим, что Гамлет раскаивается в содеянном. Его речь построена на приёме антитезы: безумие Гамлета противопоставляется Гамлету как таковому, его намерениям. Подчёркивается, что именно безумие, или заблуждение, привело к реальным последствиям, сам же Гамлет этого не желал: «Hamlet is of the faction that is wrong'd; / His madness is poor Hamlet's enemy». Реальное – безумие и то зло, которое оно принесло – противопоставлено идеальному – чистым намерениям самого Гамлета и его раскаянию. Произнося эти слова, Гамлет отказывается от идеи о «жестокой доброте». Гамлет отрицает совершение им умышленного зла и просит Лаэрта, которого называет братом, освободить его от вины: Sir, in this audience, / Let my disclaiming from a purpos'd evil / Free me so far in your most generous thoughts / That I have shot my arrow o'er the house / And hurt my brother».

Выводы по Главе 2

По результатам проведенного в настоящей главе анализа можно сделать следующие выводы:

1. Контраст является одним из основных приёмов в драматургии Шекспира в целом и в пьесе «Гамлет» в частности;
2. Специфика реализации контраста в пьесе «Гамлет» во многом обусловлена контекстом эпохи, а именно, бытовавшими в елизаветинское время представлениями о мироустройстве, о влиянии небесных тел на судьбы людей и о природе королевской власти.
3. Контраст в тексте рассматриваемой пьесы представлен следующими ключевыми оппозициями: «свой»/«чужой», «истинное»/«ложное», «реальное»/«идеальное».
4. К основным языковым формам выражения контраста «свой»/«чужой» в тексте пьесы можно отнести использование личных местоимений и форм обращения;
5. К основным языковым формам выражения контраста «истинное»/«ложное» в тексте пьесы можно отнести использование «театральной» лексики и метафоризацию «дня» и «ночи», а также приёмов антитезы и оксюморона;
6. К основным языковым формам выражения контраста «реальное»/«идеальное» в тексте пьесы можно отнести метафоризацию «солнца» и использование приёмов антитезы и оксюморона.
7. Контраст представляется обоснованным считать основополагающим принципом структурно-семантической организации текста пьесы Шекспира «Гамлет»: пронизывая все уровни текста пьесы, приём контраста приобретает системный характер, выступает в качестве смысловой доминанты пьесы, а следовательно, текстообразующей категории, обусловленной авторской интенциональностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предлагаемый в работе анализ лингвостилистических способов выражения контраста в пьесе Шекспира «Гамлет» показал, что контраст является основополагающим принципом структурно-семантической организации текста рассматриваемой пьесы, проявляясь на разных уровнях языковой системы, тем самым обеспечивая текстовое единство.

Проведённый анализ показал, что контраст на уровне макроконтекста в данной пьесе реализуется через три ключевых оппозиции – «свой»/«чужой», «истинное»/«ложное», «реальное»/«идеальное». Проблематика пьесы обусловила использование в тексте определённых лингвистических средств для выражения контраста: контактно и дистантно расположенных контрастивов, контекстуально обусловленных ассоциативов, возникающих при использовании различных стилистических средств. Таким образом, к основным языковым формам выражения контраста «свой»/«чужой» в тексте пьесы можно отнести использование личных местоимений и форм обращения; к основным языковым формам выражения контраста «истинное»/«ложное» – использование «театральной» лексики и метафоризацию «дня» и «ночи», а также приёмов антитезы и оксюморона; к основным языковым формам выражения контраста «реальное»/«идеальное» – метафоризацию «солнца» и использование приёмов антитезы и оксюморона.

Результаты анализа показали, что явные противопоставления и противоречия, построенные на реальных контрастивах – лексических антонимах, оказываются более выраженными и однозначными с точки зрения структуры и семантики, чем размытые, построенные на потенциальных контрастивах, созданные путём актуализации эмоционально-ассоциативных сем. Контрасты «свой»/«чужой», «истинное»/«ложное», «реальное»/«идеальное» в пьесе построены в основном именно на реальных контрастивах. Вследствие этого данные контрасты являются для текста

пьесы «стержневыми», обуславливающими его целостность и подчёркивающими логические переходы.

Было выявлено, что способы реализации контраста в пьесе во многом обусловлены контекстом эпохи, а также родом деятельности самого Шекспира. Так, выражение контраста «истинное»/«ложное» через метафоризацию «дня» и «ночи» отражает такую особенность елизаветинской эпохи как убеждённость всех слоёв населения в том, что небесные светила оказывают непосредственное влияние на судьбы людей. Использование «театральной» лексики для выражения того же контраста характерно для Шекспира: он писал пьесы для определённого театра – Глобуса, в котором сам играл. Метафоризация солнца как выражение контраста «реальное»/«идеальное» также отражает реалии елизаветинской эпохи: в то время король ассоциировался с солнцем, таким образом, противопоставление Гамлета-отца Клавдию через метафоры «здорового» и «больного» солнца было очевидно для шекспировской публики. Использование местоимений «thou» и «you» для выражения контраста «свой»/«чужой» отражает утерянную сегодня особенность общения в елизаветинскую эпоху: благодаря тому, что в то время существовало местоимение первого лица единственного числа «thou», диалоги часто строились на «игре» местоимений. Так, местоимение «thou» могло употребляться с целью унижить собеседника.

Употребление антитезы и оксюморона как выражение контрастов «истинное»/«ложное» и «реальное»/«идеальное» в тексте пьесы значимо, поскольку охватывает ключевые моменты пьесы.

Таким образом, система контрастов в тексте пьесы «Гамлет» построена в семантическом аспекте на доминантных семантических оппозициях, повторе лексических групп (в том числе словесных образов), в которых реализуются оппозиции. Также для пьесы «Гамлет» характерна прикреплённость контрастов к доминантным темам; соотношение разных типов семантических контрастов. Именно этими моментами и определяется стилеобразующая и текстообразующая функции контраста.

Список использованной литературы

1. Аврасин В. М. Контраст в тексте: сущность и основы типологии // Структура языкового сознания. – М., 1990. – С. 128-138.
2. Азнаурова Э.С. Очерки по стилистике слова. – Ташкент: ФАН, 1973. – 405 с.
3. Амосова Н. Н. Слово и контекст // Учёные записки ЛГУ. Филологические науки. – ЛГУ, 1958. № 42. – С. 71-82.
4. Андреева Г. В. Языковое выражение контраста и его стилистические функции в художественной прозе (на материале английского языка) / Дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – Л., 1984. – 185 с.
5. Апресян Ю.Д. Избранные труды: в 2 т. / Ю.Д. Апресян. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – Т.1: Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – 472 с.
6. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
7. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
8. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: УРСС, 2004. – 576 с.
9. Ахманова О. С., Гюббенет И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания, 1977, № 3. – С. 47-54.
10. Введенская Л. А. Стилистические фигуры, основанные на антонимах // Краткие очерки по русскому языку. – Курск, 1966. № 2. – С. 128-135
11. Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. – 5-е изд., испр. и доп. М.: Лабиринт, 1997. – 416 с.
12. Ганеев Б.Т. Противоречия в языке и речи / Дисс. ... докт. филол.наук: 10.02.19. – Уфа, 2004. – 689 с.
13. Гёте И. — В. Собр. соч. в 10 томах. – М., 1978, – Т. 7. – 400 с.

14. Гюго Виктор Собрание сочинений: в 15-ти т. / Виктор Гюго. – М., 1956. – Т. 14: Критические статьи, очерки, письма. – 766 с.
15. Еленевская М. Н. Синонимия как средство выражения контраста и аналогии в афоризме // Лексическая семантика и фразеология. - Л., 1987. – С. 24-30.
16. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 248 с.
17. Колшанский Г. В. О природе контекста // Вопр. языкознания. – 1959. № 4. – С. 47-50.
18. Кулешова А. В. Категории контраста и оппозиции лингвистическом анализе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. № 2. – С. 4-7.
19. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 192с.
20. Лее-Иуех Лиао. Стилистика контраста в автобиографической прозе М.Горького и Б.Бунина / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 1999. – 22 с.
21. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Серия семиотических исследований по теории искусства. – М., 1970. – 340 с.
22. Мартине, Андре. Основы общей лингвистики / *Éléments de linguistique générale*; пер. с фр. В. В. Шеворошкина; под ред. и со вступ. ст. В. А. Звегинцева. – М., 2004. – 230 с.
23. Мартынова О. П. Контраст как семантико-функциональная основа художественного текста (на примере текста англоязычного короткого рассказа) / Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 – М., 2006. – 175 с.
24. Матвиевская Л. А. Стилистическое использование антонимов / Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1978. – 26с.
25. Машкова Л. А. Аллюзивность как категория вертикального контекста // Вестник МГУ. Сер. 9, 1989, № 2. – С. 25-33.

26. Москвин В. П. Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций // Филологические науки. - М., 2002, № 4. – С. 75-85.
27. Новиков Л. А. Противопоставление как прием // Филологический сборник. – М., 1995. С. 321-327.
28. Одинцов В. В. Стилистика текста. – М., 1980. – 262 с.
29. Павлович Н. В. Сила и сложность семантического противоречия в оксюморе // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1979. – С. 231-244.
30. Пищальникова В. А. Концептуальный анализ художественного текста. – Барнаул: АГУ, 1991. – 87 с.
31. Плутарх. Об Исиде и Осирисе // Исида и Осирис. – М.: Эксмо, 2006. – 112 с.
32. Позняк Л. П. Тексторганизирующая роль контраста и аналогии в произведениях англоязычных авторов / Дисс. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 2002. – 187 с.
33. Постоловская Н. А. Использование контраста в авторских отступлениях в романах Торнтон Уайлдера. // Интерпретации художественного текста в языковом вузе: Межвузовский сборник научных трудов. – Л., 1981. – С. 71-81.
34. Розанов В.В. О понимании. Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. – СПб.: Наука, 1994. – 540 с.
35. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: ООО «Издательство Астель», ООО «Издательство АСТ», 2001. – 624 с.
36. Седых Э. В. Контраст в поэзии как один из типов выдвижения (на примере циклов стихотворений «Песни Неведения» и «Песни Познания» Уильяма Блейка) / Дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – СПб., 1997. – 208 с.

37. Скребнев Ю. М. Фигура речи // Энциклопедия. Русский язык. / Гл. ред. Ю. И. Караулов. – М., 1998. – С. 590-594.
38. Станиславская С. А. Контраст как принцип организации поэтического текста (на материале ранней поэзии А. Ахматовой и Н. Гумилёва) / Дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Саратов, 2001. – 195 с.
39. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический Проект, 2001. – 990 с.
40. Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи. – Воронеж: ВГУ, 1985. – 170 с.
41. Торосян М. С. Феномен контраста в аспекте концептуальной организации художественного текста: На материале языка послевоенной прозы / Дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Ставрополь, 2005. – 184 с.
42. Трахова А. Ш. Художественный текст и контекст // Вопросы филологии: теория и методика обучения: Сб. научно-методических трудов. – Краснодар: Новороссийский филиал КубГУ, 2002. – С. 65-67.
43. Трубецкой Н. С. Избранные труды по филологии. – М., 1987. – 352 с.
44. Флоренский П. А. Автореферат // Вопросы философии. – 1988, № 12. – С. 113-119.
45. Энквист Н. Э. Параметры контекста // Новое в Зарубежной Лингвистике. – М., 1980, № 9. – С. 254-271.
46. Allen D. C. The star-crossed Renaissance: the quarrel about astrology and its influence in England. – N.Y.: Octagon Books, 1966, XI. – 280 P.
47. Assman J. Death and Salvation in Ancient Egypt. Transl. by D. Lorton. Ithaca-London: Cornell University Press, 2005. – 490 P.
48. Clark C. Shakespeare and the Supernatural. – N.Y., 1971. – 19 P.
49. Coleridge S.T. *Lectures on Literature*. vol. I in R. A. Foakes (ed.), *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. V. – London: Routledge and Kegan Paul, 1987. – 212 P.
50. Hazlitt W. Mr Kean's Hamlet // *The Morning Chronicle*. 1814. March, 14. Цит. по: Farley – Hills D. *Critical responses to Hamlet, 1600-1900*. –

- N.Y., 1996. – 230 P.
51. Jones S. *Antonymy: a Corpus-Based Perspective*. – London: Routledge, 2002. – 193 P.
 52. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. – 256 P.
 53. Lyons, J. *Introduction to Theoretical Linguistics Text*. / J. Lyons. Cambridge: At the University Press, 1962. – 519 P.
 54. Murphy L. M. *Semantic Relations and the Lexicon: Antonymy, Synonymy and Other Paradigms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. - 292 P.
 55. Fry N. *Northrop Fry on Shakespeare* / Ed. by Sandler R. New Haven. – L.: Yale univ. press, 1986. – 457 P.
 56. Ogden C. K. *Opposition, a linguistic and psychological analysis*. *Psyche miniatures. General series.*, no. 41. – London: Paul, Trench, Trubner, 1932. – P. 67-73.
 57. *Pragmalinguistics: Theory and Practice* / Ed. by Jacob L. Mey. The Hague etc.: Mouton, cop. 1979. – 444 P.
 58. Rosenberg M. *The Masks of Hamlet* – University of Delaware Press, 1992. – 973 P.
 59. Ruffaterre M. *Semiotics of poetry*. Bloomington. 1978. Indiana University Press; London, 1980. – P. 69-97.
 60. Shakespeare W. *Othello* / Ed. by N. Sanders. Cambridge: Cambridge U.P., 2003. – 236 P.
 61. Wilson J. *Letters on Shakspeare. No. I. – On Hamlet* // *Blackwood's Edinburgh magazine*, 1818. – 506 P.

Использованные словари

62. *Толковый словарь русского языка* / Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
63. *ФЭС* / Губский Е. Ф., Кораблева Г. В., Лутченко В. А. *Философский энциклопедический словарь*. – М.: ИНФА-М, 2004. – 576 с.

64. *OED / The Oxford English Dictionary. Ed. by James A.H. Murray. – Oxford, 1969. – 2070 P.*

Источник примеров

65. Shakespeare W. Hamlet. Ed. by H. Jenkins. The Arden Shakespeare. – L., N.Y., 1982. – 574 P.