

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

1. Общие сведения 5
	1. Понятие дискурса в лингвистике 5
	2. Дискурс и текст 5

1.3 Дискурсивный анализ ..8

2. Драматургический дискурс 10

 2.1 Драма как род литературы 10

 2.2 Драматургический дискурс – сложное коммуникативное

 явление 12

 2.3 О драматургии Уильяма Шекспира 14

 2.4 «Гамлет – это вы, это я, это каждый из нас» 18

 2.5 Анализ драматургического дискурса на основе пьесы

 У.Шекспира «Гамлет» 20

Заключение 27

Приложение 29

ВВЕДЕНИЕ

Современная лингвистика включает в себя огромное количество новых дисциплин, требующих новых способов исследования. Дискурс относится к ним. У Термина «дискурс» нет какого-либо определенного значения. Впервые он вошел в употребление лингвистов в 1952 году, а именно с возникновением статьи американского лингвиста Зеллига Харриса, которая называлась «Анализ дискурса». Хочется отметить, что однозначного определения данного понятия не существует до сих пор. Разные лингвисты дают свои определенные понятия. Так, например, Патрик Серио (швейцарский лингвист, специалист в области славянского языкознания, анализа дискурса) приводит перечень из восьми различных определений данного термина, а ведь это только в рамках французской традиции. Взгляды исследователей сходятся в том, что дискурс может обозначать родовую категорию таких понятий, как речь, текст, диалог, коммуникативное событие, которое происходит между говорящим и слушающим. Отсюда следует, что дискурс представляет собой определенный процесс, в ходе которого происходит создание и обмен информацией между собеседниками независимо в устном или письменном виде.

Актуальность данного исследования курсовой работы обоснована тем, что в нынешний век развития общества на фоне новых, более сложных социальных явлений, процессов и институтов усложняется среда их взаимодействия при возникновении общения. Для более плодотворного проведения дискурса в той или иной среде общения, т.е. возникшей коммуникации необходимо знать принципы ее функционирования, преимущества и недостатки, правила и ограничения.

Целью курсовой работы является выявление особенностей дискурса и проведение анализа драматургического дискурса.

Объектом исследования работы являетсядискурс в целом, а также дискурс в драматургическом произведении.

Предметом исследования выступает трагедия У.Шекспира «Гамлет»

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

1) Раскрыть сущность понятия «дискурс».

2) Рассмотреть особенности драматургического дискурса.

3) Провести анализ произведения.

Поставленная цель и задачи обусловили использование таких методов исследования:

1) анализ литературы по теме исследования;

2) метод сплошной выборки;

3) описательный метод;

4) метода лингвистического наблюдения.

Структура курсовой работы обусловлена целью и задачами исследования и включает в себя введение, две главы, заключение и список использованных источников.

1 ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ

* 1. Понятие дискурса в лингвистике

Необходимо понимать, что понятие дискурса довольно расплывчато, у него нет одного определенного понятия. И поэтому мы приведем несколько определений: 1) нидерландский лингвист Тён ван Дейк дает следующее определение дискурса: «Дискурс – это речевой поток, язык в его постоянном движении, вбирающий в себя все многообразие исторической эпохи, индивидуальных и социальных особенностей как коммуниканта, так и коммуникативной ситуации, в которой происходит общение. В дискурсе отражается менталитет и культура, как национальная, всеобщая, так и индивидуальная, частная» [Дейк 1998, с.47].

2) Лингвист Т.М. Николаева в своем «Кратком словаре терминов лингвистики текста» писала: «Дискурс – многозначный термин лингвистики текста, употребляемый рядом авторов в значениях, почти омонимичных. Важнейшие из них: связный текст; устно-разговорная форма текста; диалог; группа высказываний, связанных между собой по смыслу; 5) речевое произведение как данность — письменная или устная» [Николаева 1978, c. 467].

3) Советский и российский лингвист Ю.С.Степанов в аналитическом обзоре «Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принципы причинности» говорит, что дискурс – это особое использование языка для выражения особой ментальности, особой идеологии; особое использование влечет активизацию некоторых черт языка и, особую грамматику и особые правила лексики. И в результате создает свой особый «ментальный мир». [Степанов 1995, с. 45].

Также, дискурс характеризуется усложненной структурой отношений, которые трудно поддаются систематизации, поскольку доля субъективного фактора не поддается «измерению» [Тхорик, Фанян 2005 c.128].

 1. 2 Дискурс и текст

Термин «дискурс» близок по смыслу к понятию «текст», однако подчер-

кивает динамический, разворачивающийся во времени характер языкового общения; в противоположность этому, текст мыслится преимущественно как статический объект, результат языковой деятельности.  Лингвист Н. Д. Арутюнова выделяет следующее определение дискурса: «Дискурс – связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами, текст, взятый в понятийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах). Дискурс – это речь, «погруженная в жизнь». Поэтому термин «дискурс», в отличие от термина «текст», не применяется к древним и другим текстам, связи которых с живой жизнью не восстанавливаются непосредственно» [Арутюнова 1990, c.136-137].

Первым, кто разграничил понятия «текста» и «дискурса», был Тён ван Дейкв своем трактате «Стратегии понимания связного текста» [Дейк, Кинч 1998 c.168], однако в указанной работе термины постоянно путаются, что и понятно: англ. discourse употребляется как в значении текста, так и просто разговора.

Достаточно подробное и четкое описание взаимоотношения текста и дискурса мы можем увидеть в работе А. Ю. Попова «Основные отличия текста от дискурса». Исследователь противопоставляет спонтанность дискурса упорядоченному, каноничному по форме изложения тексту; динамичность дискурса – статичности текста; нацеленность дискурса на появление реакции собеседника – закрытой коммуникативной текстовой системе; ограниченность дискурса во времени – произвольному выбору длины текста автором; направленность дискурса на живую аудиторию – текста – на аудиторию абстрактную [Попов 2001, c.41-44]. Весьма интересными представляются и другие наблюдения исследователя: «Дискурс – живой, он рождается, живет и умирает, когда предмет, который обсуждается, теряет свою актуальность...Текст – вечен... дискурс – текст

(несвязных текстов в природе не существует). Письменный текст некогда был дискурсом, а текст, когда к нему прикоснется рука человека и включится его сознание, обернется дискурсом...Текст – средство и единица коммуникации. Дискурс – форма, в которой эта коммуникация протекает. Текст дает пищу для размышлений, дискурс – эксплицитно выраженное размышление» [Попов 2001, c.41-44].

Советский и российский лингвист Е. С. Кубрякова говорит, что противопоставление текста и дискурса не следует абсолютизировать, хотя эти понятия и рассматриваются скорее, как взаимоисключающие, их все же связывает «генетическое родство». Другими словами, не существует текста вне дискурсивной деятельности, так как всякому зафиксированному тексту предшествует дискурс. [Кубрякова 2004, c.525].

Итак, теперь можем отметить главные *различия* между дискурсом и текстом:

1) Дискурс – это коммуникативное событие. Участники дискурса принимает в нем либо активное, либо пассивное участие.

2) Для организации дискурса как коммуникативного события формируется конкретная макро-ситуация, которая отражает коммуникативную обстановку, место действия, обстоятельства, участников, а также тип речевых и прочих актов, включенных в процесс коммуникации. Текст можно читать в любом месте и при любых обстоятельствах.

3) Дискурс нацелен на живую аудиторию, что подразумевает многообразие речевых форм выражения коммуникативных интенций. Текст адресован определенному социуму аудитории, в следствие этого изложение его подчинено особенному стилю.

4) Дискурс – иллокутивен, а текст – перлокутивен.

5) Автор текста может по своему усмотрению варьировать длину текста. Дискурс же, как правило, ограничен во времени. 6) Число участников дискурса ограничено, а число читателей текста может быть различным, непосредственно

измерить читательскую аудиторию невозможно.

Таким образом, несмотря на то, что понятия текст и дискурс вполне

различимы, они не противопоставляются друг другу *–* их отношения характеризуются причинно-следственной связью: текст считается результатом дискурса. Понятия «текст» и «дискурс» соотносятся между собой как «процесс *–*  продукт», то есть дискурс *–*это текст, взятый в событийной аспекте, социально-направленный и включающий в себя экстралингвистические факторы. Текст и дискурс *–* взаимозависимы. Любой дискурс также является текстом. Но не каждый текст *–* это дискурс.

1.3 Дискурсивный анализ

Прежде всего отметим, что дискурс-анализ – это совокупность аналитических способов интерпретации различного рода текстов или высказываний как продуктов речевой деятельности людей, которые осуществляются в определенных общественно-политических обстоятельствах и культурно-исторических условиях. Дискурсивный анализ, как самостоятельная отрасль научного знания, зародился в 1960-е годы во Франции в итоге соединения лингвистики, критической социологии и психоанализа в рамках общих тенденций становления структуралистской идеологии. Основатели данного направления (Э. Бенвениста, Л. Альтюссера, Р. Якобсона, Р. Барта, Ж. Лакана) в своих работах продолжали предложенное швейцарским лингвистом Ф. де Соссюром разделение языка и речи при попытке соединения их с теорией речевых актов, лингвистикой устной речи, когнитивной прагматикой текста. Также хочется отметить, что анализ дискурса вносит коррективы в теорию высказывания: «нельзя быть абсолютным хозяином смысла высказывания, история и бессознательное вносят свою непрозрачность в наивное представление о прозрачности смысла для говорящего субъекта» [Серио 1999, c.16].

В область анализа дискурса вводятся понятия «интрадискурс» и «интердискурс». Э.Пульчинелли Орланди и характеризует следующим образом: «То, что мы называем интердискурсом, определяется именно как комплекс дискурсивных образований с доминантой. Он представляет собой область «знаний», памяти о дискурсных образованиях. Именно в интердискурсе конституируется речь; понятие же интрадискурса относится не к конституированию, а к формулированию, т.е. к реальному производству конкретной и детализированной

последовательности, в связи со специфическим контекстом» [Пульчинелли 1999, с.211].

Выделяются два типа моделей анализа:

1. Формальные модели – в них семантические свойства языковых форм не учитываются, отвлекаются в них и от исторических аспектов языка. Данные модели ориентированы на описание коммуникативной компетенции. Предметом анализа считаются транскрипции последовательности речевых взаимодействий.

2. Содержательный анализ дискурса– полностью сосредоточен именно на семантической и исторической плоскостях, как в теоретическом, так и в практическом планах. Материал исследования черпается из истории, также из письменных памятников.

Итак, анализ дискурса должен дать характеристику того, как, в контексте взаимодействия людей, направленного на достижение каких-либо целей, коммуниканты интерпретируют речь и действия: является ли такое обращение к интерпретации взаимным – как в случае разговора – или невзаимным, когда мы читаем или пишем. Но в любом случае процесс этот интерактивен, предполагает взаимодействие людей. Такая задача заставляет анализ дискурса расширять за счет детализации коммуникативных функций текущих сообщений.

2 ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

2.1 Драма как род литературы

Для начала рассмотрим понятие термина «драма». В толковом словаре С.И. Ожегова дается такое толкование: «ДРАМА, -ы, ж. 1. Род литературных произведений, написанных в диалогической форме и предназначенных для исполнения актерами на сцене. 2. Литературное произведение такого рода с серьезным сюжетом, но без трагического исхода. Драмы Чехова. 3. Тяжелое событие, переживание, причиняющее нравственные страдания. Пережить драму. Семейная д. || прил. драматический, -ая,-ое» [Ожегов].

Советский и российский филолог, литературовед Хализев В.Е. в книге «Драма как явление искусства» рассматривает драму как литературно-художественную форму, обладающую конкретным содержанием. Он говорит, что драмой называют и определенный круг явлений действительности, и один из жанров драматического рода литературы, и ведущую разновидность сценического искусства – драматический театр, соединяющий в игре актеров жест со словом [Хализев 1978, c.5].

Драма воспроизводит прежде всего внешний для автора мир, сюда относятся поступки, конфликты, отношение между людьми. В отличие от эпоса она имеет не повествовательную, а диалогическую форму. В ней нет ни внутренних монологов, ни авторских характеристик персонажей и прямых авторских комментариев изображаемого.

Теперь рассмотрим виды драмы (драматические жанры):

1) трагедия (данный вид драмы основан на неразрешимом конфликте героических персонажей с миром, трагическом ее исходе);

2) драма (жанр) (данный вид драмы воспроизводит преимущественно частную жизнь людей, но ее основная задача – не осмеяние нравов, а изображение личности в ее драматичных отношениях с обществом);

3) мелодрама (пьеса с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной тенденцией);

1. иеродрама ( название вокальных сочинений для двух и более голосов на [библейские](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D1%8F) сюжеты);
2. мистерия (жанр западноевропейского театра эпохи позднего Средневековья, содержание которого составляли библейские сюжеты);
3. комедия (вид драмы, в котором ситуации и действия представлены в смешных формах или проникнуты комическим);
4. водевиль (легкая пьеса с занимательной интригой, с песенками-куплетами и танцами);
5. фарс (вид народного театра, который отличался комической, нередко сатирической направленностью, реалистической конкретностью, вольнодумством и был насыщен буффонадой).

Общеизвестен тот факт, что драматическое произведение имеет жёстко заданную структуру. Оно включает в себя чередующиеся блоки текста, при этом каждый блок имеет свое назначение. Данные блоки выделяются средствами типографики для того, чтобы было легче отличить их друг от друга. Драматический текст может включать в себя следующие блоки: 1) Список действующих лиц –находится перед основным текстом произведения. В нём при необходимости даётся краткая характеристика героя; 2) Внешние ремарки – описание действия, обстановки, появление и уход действующих лиц. 3) Реплики – слова, которые произносят герои. Реплики обязательно предваряются именем действующего лица и могут включать внутренние ремарки. 4) Внутренние ремарки – в отличие от внешних кратко описывают действия, которые происходят во время произнесения героем реплики, либо особенности произнесения. Внутренняя ремарка относится только к конкретной реплике конкретного действующего лица.

Любое драматургическое произведение делится на сценические эпизоды. Членение драмы на эпизоды осуществляется по-разному. Европейская драма 17-19 веков базируется на немногочисленных и пространных сценических эпизодах, совпадающих с актами спектаклей. Это придает показанному колорит жизненной достоверности.

Также хочется отметить, что если выделять драму как род литературы, то это выделение может быть построено на недостаточно адекватном основании, т.е на основании действия или конфликта, которые могут быть осознаваемы как объективными , так и субъективными способами реализации творческих замыслов. Именно сценичность, зависящая от совершенно особых художественных соображений, а не собственно литературных, т.е. такие средства выразительности, как игра актеров, мизансцены, декорации, музыка и т.д., выводят драму как род литературы за строгие рамки родовой принадлежности [Зиньковская 2010, с.71].

2.2 Драматургический дискурс – сложное коммуникативное

явление

Драматургический дискурс есть сложное коммуникативное явление, вби- рающее в себя не только текст, представленный в речи персонажей драмы, но и разного рода паралингвистические факторы, которые необходимы для понимания текста и которые заложены в субдискурсе авторских ремарок [Каримова 2012, c.48].

Рассмотрим другое определение ДД : «*Драматургический дискурс* – это когнитивно-коммуникативное событие, составляющее внутреннее содержание художественного произведения; область взаимного проникновения активизированных зон сознания автора и читателя (соответственно в период создания пьесы и в период ее восприятия)» [Алефиренко 2013, с.152].

Драматургический дискурс – это не только устная речь, это еще и условная письменность. Речь как словесное действие на уровне риторики, - это акт высказывания. В театре «говорить» – значит «действовать», в следствие этого речь персонажей должна не только отражать действие, которое они совершают, но и действовать сама, т.е. быть участником драмы. При этом высказывание может осуществляться как на индивидуальном уровне персонажа, так и на коллективном, а сценическая речь предстает как язык театральных знаков, своеобразная совокупность символов, которая конструирует фабулу и действие персонажей [Каримова 2012, c.48].

Драматургический дискурс как сложное семиотическое единство обладает сильным интерпретационным потенциалом благодаря двум видам решений – переводческим и постановочным, которые выражены в следующих составляющих: драматургических текстах, насыщенных диалогами, вербальными или невербальными кодами, интралингвистическими и экстралингвистическими знаками; участниках, к ним относится автор, актер, режиссер, сценарист и т.д; ситуациях, пьесах, постановках, это в первую очередь допускает множественность интерпретаций как в процессе создания пьесы, так и при ее постановке, а также в процессе зрительского восприятия [Зиньковская 2015, c.39].

Главными специфическими дискурсообразующими компонентами ДД считаются сами участники драматургического дискурса. Не считая зрителя и читателя, это все действующие лица ДД, которые имеют отношение к актуализации его многосторонних связей и отношений, например: автор пьесы, читатель, переводчик, актеры, зритель и другие. Специфика отношений между участниками ДД обоснована различными факторами, которые представляют конститутивные признаки дискурса в организационном аспекте: условия, организация (выбор пьесы для постановки), способы и материал общения (люди в их статусно-ролевых и ситуативно-коммуникативных амплуа: подбор актеров, распределение ролей), сфера общения: духовная, эстетическая. Драматургический дискурс как сложное структурное образование оказывается системой подвижной, в первую очередь, в связи со степенью удаленности его составляющих от эпохи их создания. Основные составляющие модели ДД – факторы,

формирующие дискурсивное пространство интерпретаций пьесы – объективные и субъективные условия множественности интерпретаций: 1) специфика актуализации замысла постановщика; 2) результат взаимодействия ДД (автора пьесы – режиссера-постановщика – художника); 3) интерпретация отношений «роль персонажа в пьесе» и «игра актера в спектакле»; 4) сценическая реализа-ция равновесия в отношениях «главная роль» / «второстепенная роль» ; 5) реакция зрителя как активного участника ДД; 6) оценка пьесы критиком; 7) актуализация семиотики деталей в постановке; 8) особенности реализации хронотопа [Зиньковская 2015, c.40].

Драматургическое произведение является важной частью художественной литературы, а это позволяет отнести драматургический дискурс к типу художественного дискурса и считать, что он обладает его характерными особенностями. Первой из таких особенностей будет его «фикциональный» характер. Ю.М. Шилков, в своей работе «О природе фикционального дискурса», рассматривает фикциональность художественного дискурса с позиций феноменологии немецкого философа Эдмунда Гуссерля, указывая на трансцендентальную способность такого дискурса порождать проблемы, понятия, идеалы, соотносимые со значениями реального мира, стимулируя при этом работу сознания и основываясь на обобщающих механизмах продуцирования текстов [Шилков 2002, c.38]. Именно на таких механизмах базируется порождение художественного произведения, которое, по сути, представляет собой художественный вымысел. Последнее понятие тщательно исследовал Дж. Р. Серль. В своей работе «Логический статус художественного дискурса» американский философ отмечает, что существование художественного вымысла, а значит и художественного дискурса в целом, базируется на особом наборе конвенций, который позволяет автору порождать вымышленный художественный дискурс, обладающий критерием истинности, аутентичности [Серль 1999, с. 34-37].

2.3 О драматургии Уильяма Шекспира

Уильям Шекспир был величайшим драматургом – писателем Англии. Ведь его творчество – вершина литературы эпохи Возрождения. Его пьесы до сих пор ставятся в различных театрах мира. Его пьесы читают с замиранием сердца и переживают главным героям. Также его пьесы волнуют и потрясают воображение зрителей. Язык его трагедий отличается необыкновенным богатством и красочностью. В его великих и бессмертных произведениях выражаются идеи Возрождения и изображаются их столкновение с суровой действительностью. В них звучит тема гибели героев, особенно ему дорогих, которые воплощают светлые гуманистические идеи. Шекспир – гений, так много сделавший как никто другой для развития английского театра. Можно с уверенностью сказать, что его произведения стали классикой мировой литературы. Вклад Шекспира в литературу и культуру в целом – огромен. Существует около 20000 музыкальных произведений, связанных с работами драматурга. Он также вдохновил многих художников, включая романтиков и прерафаэлитов. Шекспир создал новую эпоху в мировой литературе. Его работы сильно повлияли на более позднюю поэзию и прозу. В частности, он расширил драматических потенциал героев, сюжета, языка, жанра. До пьесы «Ромео и Джульетта» романтика не рассматривалась как достойная тема для трагедии. Монологи использовались в основном для передачи информации о персонажах и событиях, но Шекспир использовал их для исследования души героев.

У. Шекспир писал не для читателя, а для театральной публики, он вовсе не думал о том, что когда-нибудь его пьесы прочитают. Его пьесы очень часто попадали в печать вопреки его собственному желанию. Он писал для театра, он был человеком театра. Произведения Шекспира – это не столько литературное произведение, сколько идеальное воплощение театрального спектакля. Каждая пьеса драматурга – это замечательный театральный документ. Шекспировские пьесы, написанные для театра его времени, написанные для публики его эпохи, одновременно фантастическим образом оказываются не просто живыми, но и открывают свои глубины перед следующими поколениями [Борташевич].

Великий драматург родился в маленьком городке Стратфорд-на-Эйвоне 23 апреля 1564. Происходил из семьи торговцев и ремесленников. В семье было 8 детей – 4 девочки и 4 мальчика. Но две его сестры умерли еще в младенчестве. Шекспир был смышленым ребенком, он знал название каждого растения в лесах. Позже, он будет применять эти знания в своих пьесах. Например, в трагедии «Гамлет», когда Офелия сходит с ума, она гуляет и претворяется будто собирает цветы. Она упоминает дикие цветы, которые раньше росли в родном городе Шекспира. В возрасте 7 лет драматург учился в «грамматической школе», где основными предметами были латинский язык и основы греческого. В школе Шекспир получил широкие знания античной мифологии, истории и литературы, отразившиеся в его творчестве. В 1582 женился на Энн Хатауэй, которая была старше его на 8 лет, у них родилось трое детей: дочь Сьюзен, двойня: сын Хемнет, который умер в возрасте 11 лет, и дочь Джудит. Потом в семье начались большие проблемы. Между богатым землевладельцем Сэром Томасом Люси и семьей Шекспира произошел конфликт из-за земли, которой они владели. Проблема была в том, что Уильям был актером, а Томас Люси был пуританином (самыми большими врагами актеров в период правления Елизаветы I были пуритане). В результате, семья потеряла свою землю и обеднела. Уильяму пришлось работать помощником преподавателя в «грамматической школе», но зарплата была весьма маленькой, и тогда он был вынужден искать другую работу. В 20-летнем возрасте Шекспир покинул родной город и отправился в Лондон. Там его жизнь складывалась нелегко: чтобы заработать средства, он был вынужден соглашаться на любую работу в театре. Уильям познакомился с актером Ричардом Бербеджем, вскоре они стали друзьями, и именно Бербедж потом исполнял главные роли в пьесах Шекспира, например, он играл Гамлета, Отелло, Ромео, Макбета и других. Затем драматург сам начинает играть небольшие роли в театре. В 1603 году на сцене театра появляются его пьесы, и Шекспир становится совладельцем труппы под названием «Слуги короля» (Chamberlain's Men).  Позже театр получает название «Глобус», перебирается в новое здание. Материальное состояние Уильяма Шекспира становится гораздо лучше.

Шекспир никогда не считал себя гением, в его жизни были и «взлеты» и «падения». Ему нравилась слава, он также был принят королем Джеймсом I, и тем самым Шекспир был очень польщен. В последние годы жизни на драматурга обрушилось ужасное несчастье – сгорел театр «Глобус». После этого он вернулся обратно в Стратфорд, где прожил еще три месяца. Также в последние годы жизни он не был счастлив, он страдал от ужасной астмы.

23 апреля (3 мая) 1616 года Шекспир скончался. Считают, что он умер в свой день рождения, но уверенности в том, что Шекспир родился 23 апреля, нет. Шекспира пережила вдова, Энн и две дочери. Драматург оставил завещание, в котором большую часть своего недвижимого имущества он передал своей старшей дочери Сьюзен. У его другой дочери, Джудит, было три ребёнка, но все они умерли не женившись. У Сьюзен была одна дочь, Элизабет, которая выходила замуж дважды, но умерла бездетной в 1670 году. Она была последним прямым потомком Шекспира. В завещании Шекспира его жена упоминается лишь мельком, но она и так должна была получить треть всего имущества мужа. Через три дня тело драматурга было захоронено в стратфордской церкви Святой Троицы [24,Энциклопедия Кругосвет].

Теперь рассмотрим периодизацию творчества Уильма Шекспира. Обычно в драматургии Шекспира выделяют четыре периода, но часто первые два объединяют в один, что, впрочем, не создаёт существенных различий. Деление на четыре периода позволяет более подробно рассмотреть ранние пьесы Шекспира.

Первый период (1590 – 1594)

По литературным приёмам – это период подражания. Шекспир ещё весь во власти своих предшественников. По настроению данный период можно назвать периодом идеалистической веры в лучшие стороны жизни. Здесь драматург воспевает высокие и поэтические чувства – дружбу, самопожертвование и любовь. В эти годы была создана его первая пьеса – хроника «Генрих VI».

Второй период (1594 – 1601)

В данном периоде начинается «эпоха Шекспира». Создаются такие известные и всеми любимые комедии как: «Укрощение строптивой», «Комедия ошибок», «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь», а также трагедия «Ромео и Джульетта».

Третий период (1600 – 1609)

Это период глубокого душевного мрака, но вместе с тем период создания величайших литературных произведений. Это также глубокие раздумья о глобальных проблемах и противоречиях мира. На данном периоде Шекспир создает великие трагедии – «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет».

Четвертый период (1609 – 1613)

В пьесах четвёртого периода все обстоит благополучно, тяжёлые испытания вводятся только для того, чтобы слаще была радость избавления от бедствий. Клевета уличается, невинность оправдывает себя, верность получает награду, безумие ревности не имеет трагических последствий, любящие соединяются в счастливом браке. Создаются такие произведения как «Перикл», «Зимняя Сказка», ну и конечно же пьеса «Буря», которую традиционно считают одну и последних пьес в творчестве драматурга [4].

2.4 «Гамлет - это вы, это я, это каждый из нас»

Трагедия «Гамлет» считается одной из высочайших вершин творчества Шекспира. Сила этой трагедии подтверждается не только ее популярностью среди читателей. «Гамлет» – это пьеса, которая занимает одно из первых мест в репертуаре мирового театра.

Хочется отметить, что Уильям Шекспир как правило не изобретал сюжетов для своих пьес. Он брал уже существовавшие в литературе сюжеты и придавал им драматическую обработку. Иногда он мог просто инсценировать хроники, новеллы или поэмы. А иногда переделывал уже готовое драматическое произведение, которые было создано кем-то из его отдаленных предшественников. Общеизвестным является тот факт, что прототипом Гамлета был полулегендарный принц Амлет, имя которого встречается в одной из исландских саг Снорри Стурласона. Первый литературный памятник, в котором рассказывается сага о мести Амлета, принадлежал перу средневекового датского летописца Саксона Грамматика (1150-1220) [19].

А теперь рассмотрим какое значение имеет эта трагедия для русского человека. Советский и российский театровед А.В. Борташевич говорит, что «Гамлет» для России – особая пьеса. Гамлет в трагедии говорит, что театр – это зеркало, в котором отражаются века, сословия и поколения, и цель театра – держать зеркало перед человечеством. Но и сам «Гамлет» - это зеркало. Кто-то сказал, что это зеркало, поставленное на большой дороге. И мимо него идут люди, поколения, народы, сословия. И каждый видит себя. Гамлет – это то зеркало, в котором Россия всегда стремилась увидеть свое лицо, стремилась через Гамлета понять себя. Когда российский актер П.С. Мочалов  сыграл Гамлета в 1837 году, русский литературный критик В.Г. Белинский написал свои знаменитые слова о том, что *Гамлет - «это вы, это я, это каждый из нас»*. Эта фраза не случайна для русского взгляда на пьесу. 30 лет данная пьеса не ставилась на московской сцене. Одной из причин было то, что эту пьесу не любил И.В. Сталин. Но когда не стало Сталина, в 1953 году сразу несколько русских театров обратились к этой пьесе и сразу же захотели поставить ее на своих сценах. Одновременно в 1954 вышли премьеры в Театре Маяковского, где пьесу поставил актер Н. Охлопков, и в Ленинграде в Театре имени Пушкина (Александринском), где ее поставил советский режиссер Г. Козинцев еще до своего фильма. Также театровед отмечает, что Русский Гамлет – это не толь-ко мыслитель, не только философ, не только человек склонный к рефлексии, но это прежде всего бунтарь, человек восстающий, он не хочет принять мир, в котором существует. «Гамлет» в истории русского театра, русской культуры – это самая репертуарная пьеса, это то, с чем Россия всегда отождествляла себя, это то произведении через которое Россия, русская культура, русская интеллигенция, русский театр, русское искусство, русская литература всегда себя проверяла. *История Гамлета в России – это история России через Гамлета* [Борташевич].

2.5 Анализ драматургического дискурса на основе пьесы У.Шекспира «Гамлет»

Рассмотрев понятие дискурса, драматургию Шекспира и его бессмертную трагедию, мы можем перейти к главной части нашего исследования – к анализу драматургического дискурса.

Читать произведения Шекспира на языке оригинала – дело не из легких. Когда мы читаем его пьесы, то мы должны помнить, что местоимения 2-го лица ед.ч. и мн.ч. имели разные формы: thou, thee, thine, thy – для ед.ч. и you, your, yours – для мн.ч. Глаголы в форме настоящего времени имели окончания – (e)st во 2-ом лице ед.ч.: thou speakest, thou hast. Вспомогательные глаголы оканчивались на –t во 2-ом лице ед.ч.: thou art, thou shalt, thou wilt. Во времена Шекспира, английская грамматика и орфография были менее нормированы, чем сейчас, и его использование языка помогло сформировать современный английский. Драматург настолько обогатил английский язык, что сегодня этот язык имеет самый большой лексикон среди всех Европейских языков. Строки из работ У.Шекспира превратились в идиомы: «all’s well that ends well»; «a sea of troubles»; «all that glistens is not gold» and many others. Язык драматурга полон метафор. Он свободно использует конверсию: sister- to sister, father – to father, и создает новые слова в соответствие с уже существующими правилами: to smile- smilet, «a faint smile».

Также рассмотрим некоторые фразеологические единицы (их еще называют «шекспиризмы») из трагедии «Гамлет»:

|  |  |
| --- | --- |
| To cudgel one's brains(act 5, scene ) | Ломать голову над (чем-либо) |
| The observed of all observers(act 3, scene 1) | Центр всеобщего внимания |
| Our withers are unwrung(act 3, scene 2) | Хула, обвинение нас не волнует |
| Shuffle off this mortal coil( act 3, scene 1) | Покинуть бренный мир, покончить счеты с жизнью |
| Germane to the matter(act 5,scene 2) | Ближе к делу |
| A towering passion(act 5, scene 2) | Неистовство, ярость |
| The primrose path of dalliance(act 1, scene 3) | Путь наслаждений |
| To the top of one’s bent(act 3, scene 2) | Совсем, полностью; сколько душе угодно |
| In the mind’s eye( act 1, scene 2) | Мысленно |
| Sweets to the sweet( act 5, scene 1 ) | Прекрасное – прекрасной (любезное обращение при поднесении подарка) |
| Caviar to the general( act 2, scene 2 ) | Слишком тонкое блюдо для грубого вкуса (слово general здесь значит широкая публика) |
| To do yeoman service( act 5, scene 2) | Оказать своевременную помощь |
| There is the rub(act 3, scene 1) | Вот в чем трудность, «вот где собака зарыта» |

В создании шекспиризма *«It out Herods Herod»* (act 3, scene 2), что означает «превзойти Ирода в жестокости» использована словообразовательная структура, при помощи которой образуются *окказионализмы*. Хочется отметить, что этот термин обозначает индивидуально-авторские слова, которые создаются поэтом или писателем в противоречии с законами словообразования.

В выражении *«Frailty, thy name is woman!»* (act 1, scene 2) мы видим, что нарушена обычная линейность. Если бы данное выражение употреблялось в привычном нам прямом порядке («Woman, thy name is frailty!»), то, скорее всего, большого внимания бы этот образ на себе не задерживал.

Шекспиризмы, которые заимствованы из трагедии «Гамлет», закреплены в словарях, как правило, в первоначальном виде, но в современном английском языке в них вносятся определенные изменения. Согласно А.В. Кунину они могут употребляться в сокращенном виде, приобрести лексические варианты или дополнительные значения, а также изменить стилистическую окраску.

Крылатое выражение *«Lay not that flattering unction to your soul»* (act 3, scene 4) («Не обольщай себя надеждой», «Не тешься приятной мыслью») закреплено в словаре Кунина как, *«To Lay a flattering unction to one's soul»*, а это значит «утешать себя приятной мыслью» [Кунин 2001, c.305].

От шекспиризма *«The time is out of joint»* ( act 1, scene 5) остался только компонент «out of joint», который вскоре приобрел значение «не в порядке».

Интересен и тот факт, что оборот *«Something is rotten in the state of Denmark»* (act 1, scene 4) («Не все в порядке в Датском королевстве») употребляется теперь не только применительно к Дании, но и ко всему, что не в порядке, когда дается оценка той или иной ситуации. Оборот имеет значение «что-то неладно».

Выражение *«Forty thousand brothers»* (act 5, scene 1) (Гамлет говорит об Офелии: «Я любил ее как сорок тысяч братьев любить не могут») употребляется в значении «очень, очень сильно».

Также шекспировские выражения являются афористическими. Они относятся к универсальным высказываниям, например, следующие варианты перевода оказались устойчивыми для русского языка и прижились в нем:

*Neither a borrower nor a lender be* (act 1, scene 3) - В долг не бери и взаймы не давай.

*Brevity is the soul of wit* (act 2, scene 2) - Краткость - сестра таланта.

*Suit the action to the word, the word to the action* (act 3,scene 2) - Подкрепляйте слово делом.

Необходимо отметить, что имя Гамлета тоже зафиксировано в словаре крылатых выражений и стало нарицательным для человека, который всегда во всем сомневается, не может сделать определенный выбор, этот человек погружен в долгие размышления, он неспособен действовать решительно. Само же слово «hamlet» произошло от древнескандинавского слова «Amlodi». И означало оно человека, который уже был или же притворялся сумасшедшим. Также Принцу Датскому в трагедии принадлежит наибольшее количество крылатых выражений. Его речь ярка, показательна, часто двусмысленна, так как в ней проявляется тонкая игра слов, каламбурность. Отсюда следует, что и вправду, Шекспир – мастер своего дела, он создал уникальный речевой портрет героя.

Теперь мы можем подробно рассмотреть образ главного героя трагедии. Гамлет – персонаж во многом неоднозначный. Это образ, который воплотил в себе всю сложную противоречивость человеческой души, раздираемой сомнениями и проблемой выбора. Гамлет подвергает анализу каждый свой поступок, он не делает поспешных выводов, на протяжении всей пьесы мы видим как он страдает, мы сопереживаем ему. «Гамлет» – это трагедия мести. И Шекспир здесь обращается к самому древнему преступлению – братоубийству, создавая образ Гамлета как мстителя за смерть отца. Но глубокий, терзаемый сомнениями персонаж медлит. Высоконравственное мироощущение и первобытная жажда расплаты, во многом опирающаяся на существующие порядки, конфликт долга и морали становятся причиной терзаний Гамлета. Сюжет пьесы построен таким образом, что мотив отмщения Клавдию замедляется и тем самым отодвигается на задний план, как бы уступая место причинам и противоречиям более глубоким и неразрешимым.

1) Слишком скорая свадьба матери и потеря отца объясняют мрачное настроение принца в начале пьесы:

**King Claudius.** …But now, my cousin Hamlet, and my son,-

**Hamlet.** [Aside] A little more than kin, and less than kind (act 1, scene 2)[25, pg. 158].

**Король.** А ты, мой Гамлет, мой племянник милый...

**Гамлет.** *(в сторону)* Племянник - пусть; но уж никак не милый.

2)После того момента, когда Гамлет встречается с призраком своего отца, и когда призрак рассказывает ему об ужасном преступлении, которое совершил его дядя, для Гамлета это становится поворотным событием, и здесь мы понимаем, что для него рушится прошлая жизнь:

**Ghost**. …but know, thou noble youth,
The serpent that did sting thy father's life
Now wears his crown.

**Hamlet.** O my prophetic soul! My uncle! (act 1, scene 5) [25, pg. 187]

**Призрак.** …но знай, мой сын достойный:

Змей, поразивший твоего отца,

Надел его венец.

**Гамлет.** О вещая моя душа! Мой дядя?

3) Что касается верного друга Гамлета – Горацио, то его образ противопоставлен в пьесе идущим на поводу у короля «друзьям» детства – Розенкранцу и Гильденстерну. С его действительно настоящим другом датскому принцу хорошо – он может поговорить с ним по душам, попросить о любой, даже самой безумной услуге (например, в сцене, которая играет довольно важную роль в произведении, где Гамлет просит проследить за мимикой Клавдия во время представления):

**Hamlet.** There is a play tonight before the king;
…Observe mine uncle: if his occulted guilt...(act 3, scene 2) [25, pg. 252].

**Гамлет**. Сегодня перед королем играют;
…Всей силою души следи за дядей….

Своих так называемых друзей детства Гамлет воспринимает как приставленных к нему стражей, недостойных ни доверия, ни даже обычного разговора:

**Hamlet.** …Were you not sent for? Is it
your own inclining? Is it a free visitation?...

**Guildenstern.** My lord, we were sent for (act 2, scene 2) [25, pg. 217].

**Гамлет.** ...За вами не посылали?

Это ваше собственное желание?

Это добровольное посещение?

**Гильденстерн**… Принц, за нами посылали.

4) Дело ждет, а Гамлет медлит. Мы видим, что не раз на протяжении пьесы у Гамлета была возможность отомстить Клавдию за смерть своего любимого отца. Но почему же, например, не наносит он удар, когда Клавдий молится в одиночестве? Потому что в таком случае, душа его попадет в рай, а Гамлету необходимо отправить ее в ад, и тогда он решает дождаться, как говорится, подходящего момента, когда душа короля будет черна, как ад:

**Hamlet.** …O, this is hire and salary, not revenge.

….When he is drunk asleep, or in his rage,
Or in the incestuous pleasure of his bed;
At gaming, swearing, or about some act
That has no relish of salvation in't;
Then trip him, that his heels may kick at heaven,
And that his soul may be as damn'd and black
As hell, whereto it goes (act 3, scene 3) [25, ps. 274-276].

**Гамлет.** …Ведь это же награда, а не месть!

…. Когда он будет пьян, или во гневе,
Иль в кровосмесных наслажденьях ложа;
В кощунстве, за игрой, за чем-нибудь,
В чем нет добра. - Тогда его сшиби,
Так, чтобы пятками брыкнул он в небо
И чтоб душа была черна, как ад,
Куда она отправится.

5) Также хочется сказать о большой и чистой любви Гамлета к Офелии. Гамлет горячо любил ее, и порыв, с каким он бросается  к её гробу, глубоко искренен; у могилы Офелии звучит его признание , что он любил ее, как сорок  тысяч братьев любить не могут.

**Hamlet.** I loved Ophelia: forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum. What wilt thou do for her? (act 5, scene 1) [25, pg. 333]

**Гамлет**. Ее любил я; сорок тысяч братьев
Всем множеством своей любви со мною
Не уравнялись бы. Что для нее ты сделаешь?»

6) В знаменитом монологе «To be or not to be» (act 3, scene 1)Гамлет четко определяет дилемму, перед которой он стоит:

**Hamlet.** 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? [25, pg. 239]

**Гамлет.** Быть или не быть – таков вопрос;
Что благородней духом – покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?

Данный монолог от начала до конца пронизан тяжким сознанием горестей бытия. Здесь мы видим душу героя, которому тяжело в мире лжи и злодейства, но тем не менее, он не утратил способности к действию. Поэтому можно с уверенностью считать этот монолог высшей точкой раздумий и сомнений Гамлета. Также Принц упрекает себя в излишней медленности. «Быть» для Гамлета – значит мыслить, верить в человека и действовать в согласии со своими убеждениями. Но чем глубже он познает людей, жизнь, тем яснее видит торжествующее зло и осознает, что бессилен сокрушить его такой одинокой борьбой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев в данной работе понятие дискурса, мы можем прийти к выводу, что этот термин полисемичен. Мы по-прежнему очень далеки от создания единой и целостной теории дискурса. Но все больше и больше специалистов уделяет огромное внимание его изучению. Писалось и по-прежнему пишется большое количество работ, посвященных дискурсу и его анализу. Дискурс представляет собой сложное и многомерное лингвистическое явление. Разнообразие подходов к его исследованию и употреблению обусловливают множество дефиниций. Непосредственные истоки теории дискурса и [методов](http://tapemark.narod.ru/les/298a.html) его анализа следует видеть в иссле­до­ва­ни­ях языкового употреб­ле­ния, в [социо­линг­ви­сти­че­ском](http://tapemark.narod.ru/les/481c.html) анализе коммуникации, логико-семиотическом описании разных видов текста – политического, дидакти­че­ско­го, повест­во­ва­тель­но­го — французский постструктурализм, в моделировании порождения речи в когнитивной психологии, описании этнографии коммуникации в антропологических иссле­до­ва­ни­ях. Более отдалённые корни теории дискурса можно видеть в работах М. М. Бахтина. Косвенные отношения связывают теорию дискурса с [риторикой](http://tapemark.narod.ru/les/416d.html), разными версиями учения о [функциональных стилях](http://tapemark.narod.ru/les/567a.html), с советской психолингвистической школой, а также с разными направлениями в исследовании [разговорной речи](http://tapemark.narod.ru/les/407c.html).

Также проведя анализ драматургического дискурса на основе произведения У.Шекспира, мы убедились в том, что драматург является автором большого числа английских поговорок и пословиц и, конечно же фразеологизмов. Шекспир внес огромный вклад в развитие английского языка. Он обогатил его огромнейшим количеством идиом, которые по праву стали считаться исконно английскими. Некоторые из них сохранили свою форму и по сей день, другие же – подверглись изменениям в связи с развитием языка и культуры. Благодаря анализу мы рассмотрели образ Гамлета, его внутренние переживания, его раз-думья, его жажду мести за смерть своего отца.

Как расширение Вселенной будет продолжаться бесконечно, так и образ Гамлета в трагедии Шекспира будет волновать людей вечно. Он давно оторвался от самого текста, покинул узкие для него рамки пьесы, и стал тем «абсолютом», «сверхтипом», имеющим право на существование вне времени.

Список использованных источников

1. Алефиренко Н.Ф. Текст и дискурс: учебное пособие для магистрантов [Текст] // Н.Ф. Алефиренко, М.А. Голованева, Е.Г. Озерова, И.И.Чумак-Жунь. – 2-е изд.,стер.- М.: Флинта, 2013. – С. 232.
2. Арутюнова Н. Д. Дискурс [Текст] // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
3. Борташевич А.В. Лекции: Весь Шекспир, Курс № 37 [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: https://arzamas.academy/courses/37 (дата обращения: 02.05.2018).
4. Все о великих людях – Уильям Шекспир [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: https://www.sonkol.ru/main/54.html (дата обращения 02.05.2018).
5. Дейк ван Т. А., Кинч В. Стратегия понимания связного текста [Текст] // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1988. – C. 320.
6. Дейк ван Т.А. К определению дискурса. [Текст] – Л.: Сэйдж пабликэйшнс, 1998 – C. 384.
7. Зиньковская А.В. Английский драматургический дискурс как структура и объект интерпретаций в переводах на русский язык: Монография. [Текст] Краснодар: Просвещение-Юг, 2010. C. – 233.
8. Зиньковская А.В. Драматургический дискурс как статусно новое дискурсивное образование // Рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ». Выпуск 2 (153) 2015. – C. 36-42. [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: https://e.lanbook.com/reader/journalArticle/206107/#5 (дата обращения: 02.05.2018).
9. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. 3-е изд., стереотип.- М.: Русский язык, 2001. C. – 502.
10. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира /Рос. академия наук. Ин-т языкознания. [Текст] – М.: Языки славянской культуры, 2004. – C. 560.
11. Каримова Д.Х. Драматургический текст и драматургический дискурс: о соотношении понятий. 2012. – C. 46-50. [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: https://e.lanbook.com/reader/journalArticle/106841/#1 (дата обращения 02.05.2018).
12. НиколаеваТ.М. Краткий словарь терминов лингвистики. – М.: Прогресс, 1978. – C. 480.
13. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: https://gufo.me/dict/ozhegov (дата обращения 02.05.2018).
14. Попов А.Ю. Основные отличия текста от дискурса [Текст] // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса. Сб. науч. ст. СПб.: СПбГУ – ЭФ, 2001. – С. 41-44.
15. Пульчинелли Орланди Э. К вопросу о методе и объекте анализа дискурса [Текст] // Квадратура смысла. М., 1999.
16. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности [ Текст] // Язык и наука конца XX века. Сб. ст. / Под ред. Ю.С. Степанова. – М.: РГГУ, 1995 – C. 35-73.
17. Серио П. как читают тексты во Франции [Текст] // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. М., 1999.
18. Серль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса [Текст] // Логос. 1999. № 3. – C. 34-47.
19. Смирнов А. Уильям Шекспир. Гамлет, принц датский (перевод М.Лозинского) [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet5.txt (дата обращения: 02.05.2018).
20. Тхорик В.И., Фанян Н.Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: [Текст] Учебное пособие. – М.: ГИС, 2005. – C. 260.
21. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. [Текст] — М.: Искусство, 1978. – C. 240.
22. Шилков Ю.М. О природе фикционального дискурса [Текст] // Я. (А. Слинин) и МЫ: к 70- летию профессора Ярослава Анатольевича Слинина. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002.
23. Энциклопедия Кругосвет. Уильям Шекспир [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/literatura (дата обращения 02.05.2018)
24. Shakespeare, William. Hamlet. New York: Oxford University Press, 1994. 406 ps.