

ГЛАВА 5

РЕАЛИЗАЦИЯ КАТЕГОРИИ ЭМОТИВНОСТИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ

В эпоху эмоционализации глобального коммуникативного пространства вопросы изучения эмотивности приобретают все большую актуальность. Эмоции, являясь движущей силой в поведении человека, сопровождают его на протяжении всей жизни. В течение дня эмоциональное состояние человека способно многократно меняться в зависимости от возникающих стимулов, что находит свое отражение в языке. С позиций лингвистики исследователи занимаются изучением вербализации эмоций в коммуникативном процессе, что повлекло за собой возникновение такого междисциплинарного направления, как эмотиология, находящегося на стыке психологии и языкознания. Начиная с конца XX века по настоящее время, активное изучение проблем вербальной эмотивности, главным образом, проводится в рамках Волгоградской школы эмотиологов, плодотворно разрабатывающей проблемы эмотивности языка, речи и текста. Основателем и руководителем научной школы лингвистики эмоций являлся В. И. Шаховский, а результатом его многолетнего труда стала обстоятельная работа «Диссонанс экологичности в коммуникативном круге: человек, язык, эмоции» [Шаховский 2016]. По утверждению В. И. Шаховского, «эмоции человека делаются осязаемыми для посторонних благодаря слову», то есть слово может служить не только для выражения эмоции; оно может и описывать, и вызывать эмоцию, поэтому при помощи речи человек может выражать свои разнообразие эмоциональные отношения к миру [Шаховский 2009: 91].

Эмоциональные высказывания содержат в своей структуре обозначение события, о котором идет речь, и отношение говорящего к этому событию. Ш. Балли обозначил их как диктум (предмет речи) и модус (оценочный компонент) [Балли 1976: 44]. Роль последнего компонента, несмотря на кажущуюся второстепенность, велика, поскольку модус отражает ситуацию общения и ее цель. Эмоция, появляющаяся в начале высказывания и отражающаяся в последующей речи, производит так называемую «настройку», подготавливая нервную систему собеседника к определенным действиям. Благода-

ря эмоциям оформляется также и волевой акт адресанта, который проявляется в привлечении внимания адресата и побуждении к действиям.

В связи с неотъемлемой ролью эмоций в коммуникативном процессе в последние десятилетия появилось большое количество работ по лингвистике, связанных с исследованием эмоциональной палитры коммуникативных практик. Так, специалисты в области теории языка занимаются изучением слов-названий эмоций и их функционирования [Перфильева 2001], языковой игры как формы выражения эмоций [Болдарева 2002], фразеосемантического поля эмоций [Бабенко 2003], лексического выражения эмоций в контексте разных культур [Багдасарова 2004], лингвокогнитивных моделей эмоций в контексте национальных культур [Фесенко 2004], языковых средств выражения эмоций [Орлова 2009] и т. д.

Для лингвистического выражения эмоций используется языковая категория эмотивности. Согласно В. И. Шаховскому, эмотивность представляет собой «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики; отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции» [Шаховский 2009: 24].

При обращении к категории эмотивности стоит обозначить взаимосвязь эмотивности с такими смежными понятиями, как экспрессивность и оценочность. Экспрессивность, как и оценочность, обладают двойственной природой, поскольку они могут пронизывать как рациональное, так и эмоциональное. В случае с экспрессивностью под рациональным понимается намеренный характер усиления эффекта воздействия от единицы/высказывания [Галкина-Федорук 1958: 107]. Что касается оценочных высказываний, то по утверждению Ю. С. Старостиной существуют «оценки-мнения» и «оценки-реакции», первые из которых представляют собой заранее оформившееся мнение субъекта как результат рационально-логических мыслительных операций, направленное адресату с целью получения продуктивной реагирующей реплики в ответ [Старостина 2021(б): 65]. Таким образом, с рациональной точки зрения экспрессивность и оценочность характеризуются ориентированностью на адресата.

Эмоциональное же начало всегда связано с выражением чувств адресанта и с его ситуативным психическим переживанием объекта. Эмотивность всегда оценочна, поскольку посредством эмотивных единиц, так или иначе, выражается отношение субъекта к окружающей его действительности. Те оценочные суждения, в которых прева-

лирует эмоциональный компонент, представляют собой «оценки-реакции» [Старостина 2021(6): 65]. В. Н. Телия и Е. М. Вольф считают, что эмотивность – «это языковая категория, подразумевающая лишь те эмоциональные явления, которые связаны с выражением эмоционально-оценочного отношения, направленного на создание у слушателя эмоционального резонанса» [Вольф 1985: 114]. Даже исследователи, разграничивающие понятия эмотивности и оценочности (см. Кунин 1984; Ретунская 1996; Старостина 2021(в), (г); Чекулай 2021), признают, что эмотивность не лишена оценки.

Однако эмотивные высказывания не всегда экспрессивны, в связи с чем В. И. Шаховский допускает существование неэкспрессивной эмотивности [Шаховский 1975: 3–25]. В. Н. Телия отмечает, что эмотивность не предполагает обязательной экспрессивности. В подтверждение данного утверждения автор приводит высказывание «мне нравится ваш план», которое представляет собой оценку и где эмотивность является ведущим фактором, однако экспрессивность в нем отсутствует [Телия 1986: 43].

Таким образом, следует отметить, что понятия эмотивности, экспрессивности и оценочности тесно связаны между собой, но не тождественны, и их дифференциация представляется возможной по степени выполняемой ими функции: оценочность выполняет аксиологическую функцию; экспрессивность, благодаря которой достигается усиление эмоционального воздействия, – прагматическую; эмотивность, связанная с передачей чувств и эмоций, – аффективную функцию [Куликова 2021:3].

В связи с тем, что эмоция представляет спонтанную реакцию на возникающие стимулы, в языке она вербализуется преимущественно за счет эмотивов, для которых в большей степени характерны ситуативность и спонтанность. Выражая спонтанную реакцию говорящего без предварительного обдумывания, эмотивные средства, как правило, обладают эмоциональной интенциональностью.

Эмотивность наилучшим образом проявляется в живой разговорной речи, обладающей рядом определяющих характеристик. О. А. Лаптева выделяет следующие характеристики устной разговорной речи: «диалогичность, спонтанность, непринужденность, неофициальность, непосредственность, эмоциональность, ситуативность, тематическая обусловленность, системность, ограниченность обиходно-бытовой сферой и некоторые другие» [Лаптева 2003: 6]. Спонтанность и неподготовленность устной разговорной речи свидетельствуют о том, что в условиях разговорной коммуни-

кации могут наблюдаться отклонения от языковой нормы, поскольку в рамках данного функционального стиля не предусмотрено строгое соблюдение правил. Письменное воплощение разговорной речи можно обнаружить в языке драмы в виде стилизованной разговорной речи, которая является максимально приближенной версией живого языка, отражая его основные структурные элементы. Согласно А. И. Смирницкому, «современный роман, повесть, рассказ, не говоря уже о пьесе, естественно, дают нам в письменной форме то, что нередко именуется разговорным стилем» [Смирницкий 1959: 50]. По словам С. С. Беркнера, в литературном диалоге происходит коммуникативная концентрация: подвергается элиминации все то, что могло бы замедлить продвижение действия вперед, поскольку в реальном разговоре нелегко определить границы законченного разговора и отдельных реплик [Беркнер 1978: 26]. Такие особенности звучащей речи, как просодические средства, паузация, ударение, тембр голоса, темп речи и т.п. нельзя передать абсолютно точно на письме, но существуют приемы, которыми традиционно пользуются драматурги: изменение вида шрифта, графическое выделение, тире могут служить для выражения паузы; многоточие или пробел свидетельствуют о том, что речь не плавная, обрывистая. Более того, согласно утверждению И. Б. Лимановской, те особенности разговорной речи и экстралингвистические характеристики, которые не удается передать в речи персонажей, может уточнить и пояснить авторская реплика [Лимановская 2011; Кривченко 2019(а)].

Именно многогранность драматургического дискурса представляет широкое поле для исследования образцов разговорной речи, которые с одной стороны, являясь замыслом автора, представляют собой продуманный текст, но с другой стороны, демонстрируют максимально аутентичный вариант коммуникации, характерной для описываемого исторического периода, отражающего ценностные установки, поведенческие и языковые нормы. Согласно утверждению Ю. С. Старостиной и А. А. Харьковской, тексты драматургических произведений представляют собой достоверный источник при изучении особенностей английской разговорной речи, поскольку, «обращаясь к разговорной речи, драматург использует соответствующие конструкции в их типической, «чистой» форме, освобождая их от случайных ненужных элементов» [Старостина, Харьковская 2014: 26]. Ввиду вышеизложенного драматургический диалог представляет собой потенциальную почву для реализации средств категории эмотивности.

Однако, несмотря на то, что широкий круг исследователей занимается вопросами изучения эмотивности в целом (О. Н. Ромаданова, И. Б. Кривченко, О. С. Дудкин, Е. В. Бирюкова, О. Е. Филимонова, П. С. Волкова, В. И. Шаховский, А. А. Штеба и др.), и в драматургических произведениях в частности (Н. А. Синтоцкая, О. Е. Филимонова), из-за сложности и многоаспектности этот феномен остается недостаточно изученным на данный момент. Так, в обстоятельном труде О. Е. Филимоновой рассматриваются вопросы репрезентации эмоций на материале разножанровых английских текстов. При этом в рамках рассмотрения драматургических произведений основной фокус исследователя направлен на описание прагматических установок и эмотивных ситуаций. По словам О. Е. Филимоновой и Н. А. Синтоцкой «в диалогическом микротексте реализуются, как минимум, три прагматические установки: две взаимонаправлены внутри действия (определение их типа обусловлено ситуацией общения действующих лиц), третья обращена к адресату читателю или зрителю» [Филимонова 2007: 342-343].

Принимая во внимание все вышесказанное, представляется целесообразным провести анализ средств реализации категории эмотивности в англоязычном драматургическом диалоге и проследить, каким образом автору драматургического произведения удастся наиболее реалистично воплотить аутентичность выражения эмоций персонажей, что предопределяет новизну подхода к анализу средств категории эмотивности.

Диалог в драматургическом дискурсе, по утверждению О. Н. Биль, является одним из важных композиционно-речевых компонентов, проявляющихся в определенной организации элементов текста, обеспечивающих единство всей драматургической ткани произведения, связывающих все элементы в единую стройную систему, определяющих авторский замысел и воспроизводящих жизнь на сцене как она есть [Биль 2021: 2079-2080].

Стилистические особенности как живой, так и стилизованной разговорной речи во многом обусловлены ее диалогическим характером, она строится совместными усилиями собеседников, поэтому отдельное высказывание не является достаточной единицей общения, которое осуществляется в форме такой структурно-синтаксической и коммуникативной единицы, как диалогическое единство. Наиболее полное определение сформулировал Л. М. Михайлов, понимая под диалогическим единством обладающую коммуникативной целостностью монотематическую единицу диалога, кото-

рая создается посредством двух или более коммуникантов, задается коммуникативной интенцией и проявляется через логико-семантическую, грамматическую, лексическую и просодическую соотнесенность компонентов [Михайлов 1984: 79]. Тем самым, в зависимости от эмоциональной направленности того или иного диалогического единства осуществляется подбор соответствующих средств эмотивности.

Перед тем, как перейти к детальному анализу эмотивов в драматургическом диалоге, стоит обозначить рабочий терминологический аппарат ввиду наблюдающихся расхождений в наполнении лингвистами отдельных терминов, относящихся к эмотивам. Л. Г. Бабенко выделяет трехчастную классификацию эмотивов, в соответствии с которой эмотивы делятся на:

- эмотивы-номинативы, отвечающие за «лексику эмоций» и включающие те выражения, в значениях которых присутствуют «понятия об эмоциях»;
- эмотивы-ассоциативы, эмотивные оттенки которых можно определить только по контексту;
- эмотивы-экспрессивы, лексика которых отражает как эмоции самого говорящего, так и чувственное отношение к объекту номинации [Бабенко 1989].

Согласно классификации В. И. Шаховского, которая составляет основу теоретической базы настоящего исследования, эмотивы делятся на две основные группы: эмотивы-коннотативы и эмотивы-аффективы. Эмотивы-коннотативы представляют эмотивы, обладающие логико-предметным значением и дополнительным эмотивным компонентом-коннотацией [Шаховский 2009: 25]. Эмотивы-аффективы семантически эмотивны, они выражают высшую степень эмоциональности говорящего и меньшую, по сравнению с коннотативами, степень осознанности выражаемых эмоций. Слова, обозначающие эмоции, обладают логико-предметным значением, реализующим мысль о данной эмоции, содержащую осознание ее существенных признаков [Шаховский 2009: 96]. В связи с этим, лексика, называющую эмоции, В. И. Шаховский относит к рациональной номинации эмоций [Шаховский 2009: 92] и обозначает ее как ассоциативно-эмотивную, не выражающую эмоции, а лишь ассоциативно отсылающую сознание говорящих к сфере эмоций. Из нашего эмпирического материала к лексике, описывающей эмоции, можно отнести следующие единицы: существительные “*joy*”, “*misery*”; прилагательные “*happy*”, “*amazing*”; глаголы “*to worry*”, “*to scare*”:

(1) MARTHA *I don't care. I like to fold. It's one of my joys.* (Wykes 1998)

(2) WOMAN *Done. The longest thirty miles of my life. I'm in misery.* (Walker 2012)

(3) MARTHA *To keep me happy.* (Wykes 1998)

(4) MAN *You have the most amazing dimples, you know.* (Walker 2012)

В следующем примере наглядно представлено употребление эмотива-аффектива “*shit*”, не номинирующего, а выражающего реакцию, вызванную состоянием испуга, и глагола “*to scare*”, обладающего предметно-логическим значением «вызывать чувство тревоги».

WOMAN *Shit!*

MAN *Sorry. Did I scare you? I didn't mean to.*

WOMAN *I didn't know you were there.* (Walker 2012)

Что касается наречий, то их употребление свойственно авторским ремаркам, где они используются автором с целью обозначить, каким образом, в каком эмоциональном состоянии и с каким отношением, персонаж произносит ту или иную фразу: “*impatiently*”, “*frantically*”, “*bashfully*”, “*flirtingly*”, “*sarcastically*”, “*angrily*”, “*quietly*”, “*calmly*”, “*excitedly*” и др.

(1) CHRIS (*Impatiently*) *Give me the program or I'll kill you!* (Parenti 2007(b))

(2) RICHARD (*Frantically*) *No, uh, I, uh -- couldn't afford it. Proms cost a lot, you know.* (Parenti 2007(b))

(3) RAY *You should eat more vegetables. I worry about you.* (Zagone 2006(b))

(4) JOE (*Bashfully*) *All right, well...I – I asked Randi out, ok...* (Parenti 2007(b))

Для авторских ремарок также характерно употребление эмотивных кинем, что, по утверждению О. Н. Ромадановой и И. Б. Кривченко, «влечет за собой эмотивное окрашивание реплики в целом» [Ромаданова, Кривченко 2019: 131]. Так, в следующем примере воодушевление Джимми описано при помощи эмотивной кинемы глаз (“*starry-eyed*”):

CHRIS (*Offers her hand to shake*) *I'm Chris Tuney. I'm Richard's roommate.*

JIMMY (*Starry-eyed, shakes her hand*) *Really? (Vacant stare and pause.*

Lets go of her hand.) Well, I think this room's pretty clean. (Parenti 2007(b))

Эмотивность может прослеживаться на всех языковых уровнях и выражаться различными средствами от междометий до сложных языковых оборотов. Проследим это на материале англоязычного драматургического диалога, который представляет собой образец

стилизованной разговорной речи, обладающей такими характеристиками, как спонтанность, непринужденность, ситуативность, экспрессивность и эмоциональность.

Поскольку при чтении драматургических произведений перед читателем предстает текст в письменном виде, то стоит отметить важность графического оформления текстового материала: размер и взаимоотношение шрифтов, расположение строк, деление на абзацы, постановка знаков препинания. Графическая форма произведения отражает его структуру, настраивает читателя на эмоциональность и экспрессивность сообщения [Дудникова 2016].

И. В. Арнольд отмечает, что языковые средства графического оформления речи стилистически необходимы для того, чтобы акцентировать моменты, которые в устной речи передаются просодическими элементами, ударением, тоном голоса, паузами, удлинением или удвоением некоторых звуков. Как правило, графические средства направлены на передачу эмоциональной окраски, то есть чувств, которые писатель сообщает читателю, или эмфазы, как общего специального увеличения усилий говорящего, особо подчеркивающего часть высказывания или подсказывающего наличие контекста [Арнольд 1990].

Фонетические особенности разговорной речи передаются в тексте драматургических произведений посредством фонографических средств. На письме эмфатическое выделение, как правило, осуществляется посредством капитализации отдельных слов. Так, в следующем примере автор прибегает к вспомогательному фонографическому средству, обозначая императив “GO” заглавными буквами, за счет которого происходит интенсификация звука и выражаемой персонажем эмоции негодования, который неистуя, делает все возможное для того, чтобы собеседник поскорее его покинул.

MIGUEL (nervous) Police?

*MYKAL Just get out of the car, slowly. Pretend nothing happened. **GO!** (Farr 2010)*

В примере, представленном ниже, с целью эмфатического выделения категорического несогласия и возмущения персонажа автор обозначает слово “NO” заглавными буквами, что выступает в роли интенсификатора эмоции:

*RAY Bloody ridiculous offering him that kind of money. You should have thought this through before making grand gestures to cover your tracks. [...] Surely, you are not looking to me for the money? If you are, I'm very sorry but an unequivocal **NO**, and apart from that I'm broke. (SurrIDGE 2009)*

Прием капитализации используется для интенсификации широкого спектра эмоций и состояний. Так, в следующем примере автор выделяет слова “*HOW*” и “*WHY*” с целью передать истинное недоумение персонажа. Значимость авторской ремарки, свидетельствующей о том, что герой разговаривает сам с собой, демонстрирует эксплицитность риторических вопросов.

*CHARLES: [...] Lamark believed species can change – but by doing almost by force of will – so a giraffe stretches its neck to reach the top branches – then passes it on to her offspring; poor old Robert Chambers published his Vestiges – an albeit woolly account of transmutation – **HOW** do things change – **WHY** do things change. I think I’ve worked out some of the “why”. (TO UNSEEN ANNIE) **Am I tiring you, Annie?** (Chambers 2009(a))*

При помощи эмфатического выделения автору удается расставить смысловые акценты в речи персонажей. В следующем примере это достигается посредством курсивного написания слов “*new*”, “*a certain person*”:

*KATE Don’t play the innocent with me, Ray. I know you’re in on this. You think you’re so clever. Well, I’ve got news for you. Just because I’m the **new** one around here doesn’t mean I don’t know how things work. We could easily lose our jobs for something like this. Both of us!*

*RAY I’m sure you don’t. Let me tell you why I’m here. I got a phone call this morning from **a certain person** no names mentioned, telling me an opportunity of a lifetime would be waiting for me right here at 6.00pm sharp. It is now 6.06, and unless that certain person arrives soon I’m off. (Surridge 2009)*

В следующем примере зарегистрирован случай использования фонетического уподобления неречевым звукокомплексам. Онома-топ, выбранный героем, напоминает подражание звуку гонг-колокола в боксе, свидетельствующем о начале поединка. Сэм настолько возбужден, что вместо объяснения использует звукоподражание, тем самым обозначая брошенный ему вызов.

*SAM Well I don’t know, I guess I just don’t think too much about things anymore. I just do ‘em. Like tonight, I wouldn’t have jumped into this bar fight a year ago, but tonight? **Bing bing bing!** I was in there. And I felt alive doin’ it. Alive! Just throwin’ some punches, hurling some chairs. Why I felt like... like... (Zagone 2006(b))*

В примере ниже душевное состояние Джейн, ее агония и помешательство передаются за счет вспомогательного графического обо-

значения косой черты (/), выполняющей интонационную и ритмическую функции.

JANE Supplements / suppli-mental / stacks of paper / torn down trees / life's a breeze, once a tease / deep unease / please, miss / want to, please / label-wearing miss / Miss missed the point... [...] (Chambers 2009(b))

На морфологическом уровне эмотивность, главным образом, реализуется за счет следующих частей речи: глаголов, существительных, прилагательных и междометий. Рассмотрим некоторые из них.

Глагол “*to bounce*”, помимо основного логико-предметного значения «подпрыгнуть», обладает и положительной коннотацией «подскочить от радости», свидетельствующей том, что персонаж находится в состоянии эмоционального подъема:

*She gets up and **bounces** to the door. Joe is left alone on the couch, stunned. Randi opens the door. It's the plumber.* (Parenti 2007(a))

В следующем примере адъектив “*sissy*” в сочетании с существительным “*boy*” («маменькин сынок») выступает в роли эмотива-коннотатива, поскольку не содержит описание самой эмоции, но обладает дополнительным коннотативным значением, которое зарегистрировано в словаре с пометкой “*disapproving*”. Высокая степень раздражения и возмущение героя также передаются посредством пятикратного повторения этого словосочетания, что создает градуальный эффект. Обилие восклицательных предложений, экспрессивность пунктуации и наличие коннотативного междометия, вызывающего собеседника к ответу, способствуют формированию целостной картины, отражающей эмоциональное состояние героя:

*OTTO You're so worried about him! **Sissy** boy! Everything's gotta be just right for sissy boy! Just so for sissy boy! Can't have a wrinkle in the towel for sissy boy! What's sissy boy gonna do?! Huh?! (Wykes 1998)*

Недовольство и раздражение персонажа Джо проявляется посредством использования в речи существительного “*crap*” («хлам»), обладающего отрицательной коннотацией, в комбинации с набором определений для каждого молодого человека Ренди, подарившего ей безделушку:

*JOE (Quietly, calmly) I don't care about that. (Pause.) I don't care about that, Randi. (Slowly) Can you tell me more about those guys on your shelf? The **broken train car** guy, the **mood ring** guy, the **three legged pig** guy, the **New Jersey mug** guy or anybody else up there? Collecting dust. You'd forget them all if it weren't for some piece of **crap** they all gave you. What about me, Randi? [...] (Parenti 2007(a))*

Существительное “*goody-two-shoes*” также обладает отрицательной коннотацией, придающей оттенок чрезмерной положительности супергероя, что подтверждается в следующем предложении:

MARY I'm not interested in Superman.

BARRY No, me neither. Too much of a goody-two-shoes. It is a shame though. (Goddard, T. 2016)

Среди вышеупомянутых частей речи, являющихся «трансляторами эмотивности», междометия, не обладая предметно-логическим значением, занимают особое место в членении языкового континуума, что заслуживает отдельного внимания.

Междометия не относятся к служебным частям речи, поскольку не выражают отношений между словами в предложении и не служат средством связи между ними. В отличие от знаменательных частей речи междометия не обладают предметно-логическим значением и номинативной функцией. По общепринятому мнению, междометия ничего не номинируют, поскольку являются словами-сигналами и представляют собой речевые знаки, выражающие реакции человека на окружающие его события. Так, например, междометие “*hurrah!*” (ура!) является выражением радости, при этом само слово «радость» не называется, есть только сигнал этого эмоционального настроения, в то время как существительное “*joy*” (радость) наделяет чувство соответствующим обозначением. Междометие “*alas!*” (увы!) выражает сожаление, а существительное “*sorrow*” обозначает печаль. Междометие “*hush!*” (тсс! цыц!) служит призывом к молчанию, в то время как существительное “*silence*” (молчание) называет это понятие.

В синтаксическом плане английские междометия отличаются от знаменательных частей речи тем, что они не являются членами предложения, но при этом способны выступать в качестве самостоятельных высказываний.

Формальные характеристики слов проявляются в словообразовательных и словоизменительных аффиксах знаменательных слов. Междометия не обладают подобными формальными характеристиками, однако они обладают индивидуальными особенностями, не позволяющими отнести их ни к одной, ни к другой группе частей речи. Междометия не обладают функцией названия и не являются членами предложения, но, в отличие от других частей речи, они способны соединять в себе лексический и синтаксический уровни языка.

В современном словаре английского языка Д. Кристала междометие определяется как часть речи, выполняющая эмоциональную функцию, относящаяся к непродуктивному классу слов и не вступающая в синтаксические связи с другими классами слов, например: “*Yuk!*”, “*Strewth!*”, “*Blast!*”, “*Tut tut!*” [Crystal 2008: 249].

Обращаясь к семантическому объему термина «междометие», необходимо принимать во внимание многочисленные точки зрения исследователей, которые расширяют границы класса междометий за счет включения в их разряд разных смежных явлений.

Нередко к числу междометий относят звукоподражательные единицы. Сторонники этого подхода (В. В. Виноградов, В. Г. Зданкевич, В. И. Максимов и др.) относят неизменяемые слова, воспроизводящие звуки, передаваемые человеком, животным или предметом, к группе звукоподражательных междометий. Однако необходимо учитывать то, что звукоподражания не передают эмоциональных состояний и чувств говорящего, что является основной функцией междометий, они представляют собой природные звуки, а не единицы языка. Междометия представляют своеобразный класс слов, который указывает на эмоции, но не называет их конкретно.

Свойства междометного сегмента в языке в терминах лингвосинергетики можно определить как взаимодействие аттрактора с включенными коммуникативными элементами. В этом случае аттрактором может выступать обобщенный корпус недифференцированных языковых единиц, допускающий взаимодействие с производными рефлекторными выкриками (“*Oh*”, “*Ah*”), и производными от значимых частей речи междометиями, прошедшими процесс интерактивации (“*God*”). Синергические свойства языковой системы проявляются в расширении потенциала знаменательных частей речи, от которых образуются междометные единицы, например “*God*”, “*Hush*”.

По мнению Д. А. Прокахиной, разделение междометий по группам носит исторический характер, поскольку производные и производные междометия представляют одно целое и обладают аналогичными характеристиками (способность употребления в качестве автономного высказывания, амбивалентность) [Прокахина 2012: 8]. Основываясь на вышеуказанном разделении, междометия разграничивают по структурному признаку: к первичным/ прототипичным/ производным относятся односложные, реже двусложные единицы, не связанные по своему происхождению с какими-либо знаменательными частями речи, значения которых вне контекста трудно

интерпретировать, в то время как вторичные/ непрототипичные/ производные междометия допускают структурный анализ, поскольку они сохранили внешние грамматические признаки тех слов и словосочетаний, от которых они образовались. Процесс утраты знаменательными частями речи номинативной функции и лексического значения и приобретения способности выражать чувства называется «интеръективацией» или, согласно Е. Ю. Кустовой, – «делокутивной деривацией» [Кустова 2010: 27]. После «лексической транспозиции» значимым становится не значение того или иного слова, а сам акт его произнесения. И. А. Шаронов делит междометия на первичные и вторичные, однако в рамках первичных междометий исследователь выделяет два вида междометий: устные междометия (называет их «вокальными жестами») и письменные фиксации эмоциональных междометий (называет их «формами звукоподражательной передачи вокальных жестов») [Шаронов 2009: 5].

По морфологической структуре производные междометия делятся на простые и составные. Простые междометия возникли из слов или чаще словоформ. Подобно первичным, некоторые простые междометия употребляются в редуцированной форме (например: “*come-come!*”) или многократно повторенной (например: “*hear-hear-hear!*”). Составные междометия, превышающие по количеству простые, образовались от разного типа словосочетаний и целых предложений (“*Thank God!*”).

Помимо структурного деления, междометия, как и любой другой класс слов, обладают характерными для него свойствами. Английские междометия характеризуются отсутствием словоизменительных форм, морфологической неизменяемостью, просодическими характеристиками и особым фонетическим оформлением. У первичных междометий наблюдается противопоставление по долготе и краткости гласных, а также задержка рекурсии гласного звука при артикуляции.

В разговорной речи междометия выполняют круг функций, которые связаны с их эмоциональными сферами употребления. Междометные единицы представляют собой разряд лексики, в семантической структуре которого доминирует эмотивный компонент. Н. А. Хван считает, что в их составе преобладают единицы диффузной семантики, значение которых актуализируется в зависимости от индивидуального эмоционального опыта, системы «эмотивных личностных смыслов» языковой личности и ситуации речевого общения [Хван 2006: 13].

Принимая все вышесказанное во внимание, междометия, согласно В. И. Шаховскому, справедливо относятся к эмоциям-аффективам, значение которых для данного слова является единственным способом означивания отраженной эмоции, без ее называния» [Шаховский 2009: 25]. Аффективами являются междометия и междометные слова, лексика обзывания и ласкания, бранная (нецензурная) лексика, что подтверждает утверждение Д. Кристала о существующей нечеткой границе между междометиями и другими типами восклицаний, обладающими определенным референциальным значением, например: “*Lucky devil!*” [Crystal 2008: 249].

Эмотивы-аффективы используются в драматургическом диалоге для выражения «выплеска» эмоций и эмоциональных состояний героев пьес. По словам Н. В. Паниной, аффективы представляют собой чистые знаки эмоций, так называемые движения души [Панина 2020: 78]. В связи с этим, аффективам отводится особое место среди эмотивов.

В зависимости от выполняемой ими функции междометия делятся на собственно эмотивные, которые выражают эмоциональное состояние героев; на императивные, выражающие волеизъявление героев; конативные, призывающие собеседника к ответу; гезитационные, свидетельствующие о неуверенности героев и служащие для заполнения паузы; фатические, служащие для поддержания беседы и сигнализирующие адресанту о том, что информация достигла своего адресата. К эмотивам-аффективам представляется возможным отнести собственно эмотивные междометия и в ситуациях сильного эмоционального потрясения в качестве вспомогательных единиц некоторые из императивных и гезитационных междометий.

Междометия в эмотивной функции способны выражать как положительные, так и отрицательные эмоции. Междометия, эмотивное значение которых можно определить только в контексте всего высказывания или даже диалогического единства, являются амбивалентными или ситуативно-зависимыми.

Поскольку амбивалентные междометия указывают на чувственную палитру в целом, то они могут выражать такие взаимоисключающие чувства как горечь, радость, сожаление, могут сопровождать клятвы, подчеркивая искренность чувств. Одними из наиболее семантически неопределенных являются междометия “*Oh*”, “*Ah*”, “*Jesus*”, “*Oh God*”.

Так, в следующем примере междометие “*Oh*” выражает радость Рэнди оттого, что Джо предложил ей помощь. Выражение “*you are a doll*” свидетельствует о положительном отношении Рэнди к Джо.

RANDI (Squealing) Joey!

JOE Uh, hi, Randi. Do you need some help with those?

RANDI Oh, thanks, you're a doll. Could you unlock my door for me?

JOE Sure, where are your keys? (Parenti 2007(a))

В следующем примере междометие “*Oh*” используется для выражения негодования и высшей степени раздражения. Джо разговаривает с Рэнди, девушкой, которую он рвнует к водопроводчику Биллу. Рэнди пытается уверить, что любит она только его, но Джо ей не верит и реагирует эмоционально на попытку переубедить его:

RANDI (Following him into the hall) Joe, didn't you hear what I said last night? I love you!

JOE Oh, save it for your plumber! (Parenti 2007(a))

В пьесах американских драматургов частотным является употребление междометия “*Oh*” с последующим существительным “*man*”:

SAM Well, it's a party now ain't it!

RAY Oh man. (Zagone 2006(b))

В примере ниже междометие “*Oh*” передает недоумение и замешательство Вотерса, интересующегося здоровьем Эванса после аварии, которой, как оказалось, не было:

WATERS You didn't hurt yourself then?

EVANS Couldn't have done Kev, I wasn't in it.

WATERS Oh. (Cussen 1992)

Обратимся к междометию “*Ah*” и рассмотрим его функционально-семантический потенциал в конкретном контексте. В следующем примере междометие “*Ah*” служит для передачи чувства удовлетворения и радости. Крис сдала свою программу по информатике и собирается помочь Ричарду в выполнении его задания. Ричард приходит в смятение от того, что девушка лучше разбирается в вычислениях, чем он, поэтому он не сразу соглашается показать ей свою работу. Крис настаивает на помощи и при тщательной проверке программы находит недочет в вычислениях и выкрикивает с радостью “*Ah*”. Для лучшего понимания ситуации вспомогательную функцию выполняют авторские ремарки, содержащие единицы “*impatiently*”, “*stunned*”:

CHRIS (Impatiently) Give me the program or I'll kill you! (Richard, stunned, gives it to her. She looks it over.) Ah, here! If you take this procedure out, the one with the array, then add a few more variables, the program's done. (She flips through many pages.) (Parenti 2007(a))

Однако междометие “*Ah*” может выступать в качестве сигнала отрицательных эмоций. В следующем примере Крис расспрашивает

Ричарда о его жизни и делах, и, видя, что он неловко себя чувствует, продолжает насмехаться над ним, используя междометие “Ah”:

CHRIS What about high school? Ah, you must have had a bad experience in high school. What – a dance – the prom? Who did you take to the prom, Richard? Did she dump you or something? What happened, Richard, you can tell me. [...] (Parenti 2007(a))

В примере, приведенном ниже, междометие “Jesus” передает удивление Эванса от того обстоятельства, что Шэрон все-таки обратила внимание на ухаживания Вотерса:

EVANS Jesus, he's made some impression on you, hasn't he?

SHARON See me at the weekend, Lenny, after work. I'll be by myself. (Cussen 1992)

В следующей ситуации Крис приглашает Ричарда пойти с ней на бал, но стеснительный молодой человек отказывается. Крис раздражена, что находит выражение в междометии “Jesus”, авторской ремарке (“Yelling”) и последующем эмоционально оформленном контексте:

CHRIS (Yelling) Jesus, you're worse than jello on a spring. What are you afraid of? (Richard shrugs.) Are you afraid of me? (Nods.) It's easy, Richard. It goes something like this: I like you, Richard, I want to go out with you! [...] (Parenti 2007(a))

В пьесах американских драматургов для передачи раздражения и недовольства вместо междометия “Jesus” зарегистрировано междометие “Geez”:

MYKAL The car's open. Geez. (Farr 2010)

Междометие “Oh God” также может выступать в качестве амбивалентного междометия, однако чаще используется для передачи отрицательных эмоций. Так, в следующем примере Вотерс, нечаянно опрокинув попкорн, сообщает Шэрон, что он у нее в волосах, после чего девушка с раздражением начинает его вытряхивать. Междометие “Oh God” здесь выражает возмущение и недовольство девушки:

WATERS You've popcorn in your hair.

SHARON Oh God! (She shakes it out of it.) You are a messy boy, aren't you? (Cussen 1992)

В примере ниже междометие “Oh My God” с последующими восклицаниями передает радость Кейт от услышанной новости, что они втроем вместе с Джилл и Реем могут вместе поехать работать в Париж.

JILL (Thinking quickly) Well you see Mr Kempston didn't want us to tell anyone yet, but I was so excited at the prospect of the three of us working

together I just had to spill the beans, and, to make sure that no one could hear us I thought it sensible to lock the doors.

KATE Oh my God. This is so exciting, so exciting! (Surridge 2009)

Помимо вышеуказанных единиц, в эмотивной функции зафиксированы междометия “*Ooh*” и “*Wow*”.

В следующем примере “*Ooo*” является фонетическим вариантом междометия “*Ooh*”, которое выражает восторг, изумление. Это подтверждается и графическим изображением данного междометия – трехкратный повтор графемы характеризует манеру произнесения междометия. Чарльз достиг желаемого эффекта, пообещав Бренде показать столовые приборы, которыми пользовались друиды в XII-м веке:

CHARLES (As they walk off toward the bedroom, stage left) I'll show you several dozen eating utensils that elite druids used in 12th Century Eurasia.

BRENDA Ooo, I've never seen anything like that. (Parenti 2007(a))

Междометие “*Wow*” в большинстве случаев служит для выражения положительных эмоций, обычно с оттенком удивления. В следующем примере Шэрон находится в гостях у своего друга. Увидев огромное количество видео-кассет, она приходит в восторг:

SHARON Nice little place you got here. (She starts to walk towards the television).

So what you watching then? Wow! Look at all those videos. (She goes over and sits by them. She starts looking through them. (Cussen 1992)

При помощи междометий, выкриков, свидетельствующих об эмоциональном состоянии, говорящий, по словам С. О. Карцевского, вступает в нулевой диалог, который возникает, когда он реагирует на внешнее возбуждение – стрессор восклицанием, не адресуя его никому [Карцевский 1984: 133]. Данное утверждение правомерно применить по отношению к междометиям в эмотивной функции и к некоторым междометиям в хезитационной функции, однако междометия в императивной функции, помимо демонстрации эмоционального состояния адресанта, нацелены на адресата.

Употребление междометий, выполняющих хезитационную функцию, характерно для неподготовленной речи. У. Чейф объяснял использование хезитаций тем, что произведение речи является актом сотворения. Феномен хезитации необходим для речевой формации, при этом паузы, запоздалые ответы, многочисленные повторы и другие недочеты являются шагами для достижения конечной цели – выражения мысли [Chafe 1980: 170]. Хезитация, как правило, возника-

ет в тот момент, когда человека застали врасплох, либо когда человек находится в ситуации растерянности и внезапной ошеломленности.

Сами hesitant междометия трудно отнести к эмоциям, однако они являются вспомогательными единицами, указывающими на эмоциональное состояние говорящего. В качестве таких единиц зарегистрированы междометия “*Um*”, “*Well*”, “*Er*” и “*Uh*”.

Рассмотрим следующий пример, в котором междометия “*Um*” и “*Well*” употребляются в потоке речи в качестве вспомогательных элементов для формирования высказывания в состоянии неловкости персонажа:

RANDI Who cares, Joe, it's--

JOE Just--please, I want to know.

RANDI All right, all right. Um, well... he had to go back the hospital to get treatment, so we decided that neither of us could stay with the relationship, and-- (Joe gets up and stands behind the couch.) (Parenti, 2007(a))

Междометие “*Uh*” может служить для заполнения возникающей паузы, вызванной удивлением, сомнением или нерешительностью:

GIRL (coming over) Is this seat taken?

RICHARD (rather stunned) Uh – no. Please, sit down. (Parenti, 2007(b))

В следующем примере Чарльз собирается признаться Брэнде в любви в тот момент, когда внезапно в комнату заходит Джо, нарушая интимную обстановку. Таким образом, междометие “*Er*” здесь служит для выражения смущения и замешательства, о чем свидетельствует и авторская ремарка “*clears his throat*”.

(Charles moves his lip region in on Brenda's. Outside the door, enter Joe, reaching in his pocket for his keys. He opens the door, interrupting the fun.)

CHARLES (Annoyed, but polite) Joe...hi.

JOE Charles.

CHARLES (Clears his throat.) Er, Brenda, this is my roommate, Joe...who was at the baseball game...for the whole day. I thought. (Parenti, 2007(a))

Междометия в императивной функции наделены большим потенциалом, чем междометия в hesitant функции, однако их также не представляется возможным всецело отнести к эмоциям. Так, в следующем примере вторичное междометие “*Begone*” («Вон!»), представляющее собой книжный вариант восклицания со значением «уходите прочь», употребленное многократно в сочетании с другими лексическими единицами, свидетельствует о недовольстве публики. Негативный эмоциональный настрой аудитории передается также посредством сниженной лексики, выкрикиваемой вслед за междометием “*Begone*”:

MEN & WOMEN (mimics) Begone! Begone! Ye rabid dog. Go on! Go back to your cage. Begone! Begone! You raving prick, get the fuck off our stage. (Smolen 2007)

Таким образом, класс междометий обладает богатым арсеналом единиц, наделенных широким эмотивным потенциалом, способным передавать разнообразные оттенки эмоций и состояний. Более того, междометные единицы в драматургическом тексте обладают способностью эксплицировать не только феномены плана выражения, но и некоторые аспекты плана содержания. При этом, согласно утверждению Н. В. Кравчук, независимо от драматургического жанра междометия выступают в качестве универсального средства выражения эмоционально-экспрессивного состояния героев и создания той или иной эмоционально-экспрессивной тональности в произведениях [Кравчук 2015: 428].

Стоит также учесть, что под влиянием эволюционных процессов и процессов глобализации, в первую очередь, поле междометных единиц в английском языке постоянно обновляется, и эти инновации сосредоточены главным образом в сегменте междометий, образованных от знаменательных частей речи и упрочивших свой статус в качестве самостоятельных языковых единиц. Многочисленность трактовок, формирующих парадигму современного английского языка, сегодня не исключает, а скорее допускает вариативность оформления и семантического наполнения междометных единиц. Наряду с обновлением классификационных критериев междометных единиц они обнаруживают тенденцию к унификации свойств, независимо от их происхождения. Как показывают теоретические разработки по проблематике функционального потенциала английских междометий, в современном английском языке обнаруживается тенденция к элиминированию различий между рефлекторными междометиями и междометиями, образованными от знаменательных частей речи, что подтверждает утверждение об открытом характере корпуса междометий, который постоянно обновляется за счет образований от знаменательных частей речи в английском языке.

Помимо междометий в группу эмотивов-аффективов входят бранные аффективы. По словам В. И. Шаховского, бранные аффективы говорят не об отношении говорящего, а о его эмоциональном состоянии в момент этих высказываний – раздражении [Шаховский 2009: 57]. В примерах ниже аффективы выражены следующей бранной лексикой: “*shit*”, “*the hell*”, “*fuck*”, “*crazies*” и “*little pervert*”:

*WATERS **Shit!** Where did I put those keys? I can't keep going round losing them. **Where the hell are they?** (Cussen 1992)*

*RAY **Holy shit** Sam. (Zagone 2006(b))*

*WOMAN **FUCK! YOU! WIND!!!***

*MAN **FUCK! YOU! WIND!!!** (Walker 2012)*

*LITTLE WAIF What did he say? Tell him to shut up would ya? I don't talk to them **crazies**. As for you, you mute **little pervert**, **SPEAK!** (Knag 2007)*

Отдельную группу составляют эмоционально-усилительные аффективы. В примере ниже в роли такого аффектива используется прилагательное “*goddamned*”. Помимо этого, реплика данного персонажа насыщена пейоративной лексикой, выраженной также эмотивами-аффективами “*shit*” и “*little bitch*”, сленговым выражением “*to kick smb's ass*”:

*MR. GREEN Oh **shit**. I'm gonna **kick your ass** you **little bitch!** **Oh** please don't kill me. Here, take it all. All of it. My whole **goddamned** life. here, here take it. Everything...please, please don't hurt me. (Knag 2007)*

Усилительную функцию выполняет и прилагательное “*damn*”:
*SAM When that dude hit that other dude over the head with that beer bottle? It was **like a damn boxing bell**. (Zagone 2006(b))*

Эмотивы-аффективы могут быть выражены как бранной лексикой, так и лексикой, воплощающей положительное отношение к субъекту (например: “*lucky dog*”, “*my little dearest*”, “*sweetie*”):

*JIMMY [...] (Turns to leave. Under his breath, to Richard) How'd you pull that off, you **lucky dog?** (To both) Bye, bye! (Exits and closes door.) (Parenti 2007(b))*

*CHARLES You will be alright, **my little dearest**... You will be well – and happy – and lively, like you always were – are [...]. (Chambers 2009)*

*JULIA (singing to the tune of “patricia the stripper”) And with a swing of her hips, she started to--(Beat. Julia shakes her head.) Mummy need to learn some new songs, **sweetie**. (Norland 2012)*

В последнем примере дополнительный уменьшительно-ласкательный оттенок создается при помощи суффикса *-ie*.

Наряду с эмотивами-аффективами для драматургического диалога характерно разнообразие эмотивов-коннотативов, которые могут быть представлены в виде средств художественной выразительности, обиходно-разговорной эмоционально-окрашенной лексики, сленгизмов, фразеологических оборотов, идиоматических выражений и др.

Стилизованная разговорная речь представлена неофициальным характером бытового общения, что оказывает существенное влияние

и на отбор лексических средств. Прежде всего, это стилистически нейтральная общелитературная лексика повседневного употребления, разговорные дублеты-синонимы нейтральных или возвышенных книжных единиц, такие как, например, “guy”, “man”, “freak”:

MYKAL (Psyching himself up) Here we go. Open for business. (To Miguel) Hey, man. You need something? What you need? (Embarrassed, MIGUEL motions as if he needs a ride.) You like the car, huh? Yeah, she's a beauty. (Farr 2010)

MARTHA I'd have three or four guys. [Pause.]

OTTO Three or four? (Wykes 1998)

MYKAL (to himself) Why do I always get the freaks. (Yelling out the window) Look, man. If you don't want to do anything. Why don't you move along. (Farr 2010)

Помимо коллоквиализмов в драматургическом диалоге функционируют сленговые выражения. Так, сленгизм “butt” употреблен вместо стилистически нейтрального слова “bottom”, что придает высказыванию дополнительную степень экспрессивности:

MAN Oh I have pain. My butt hurts so much I'm thinking of replacing it.

WOMAN Butt replacement?

MAN Transplant. (Walker 2012)

В современных англоязычных драматургических произведениях, находящихся в фокусе анализа, отмечено чрезмерное употребление обсценной лексики, эвфемизмов, ироничных высказываний. Нередко с целью вуалирования информации в репликах персонажей пьес используются эвфемизмы. Лексикографы Дж. Нимен и К. Сильвер включают сленгизмы и жаргонизмы в свой словарь эвфемизмов, объясняя это тем, что лексические единицы, употребляемые ограниченным количеством людей, выполняют вуалирующую функцию обозначаемого денотата [Neaman 1983]. В некоторых случаях вулгаризмы воспринимаются менее грубо, чем прямые наименования, подтверждением чему служит сленговое выражение “roll in the hay” в примере ниже. Такие вспомогательные элементы и средства, как кавычки и переспрос Элисон о буквальном значении выражения, способствуют донесению переносного смысла данной фразы до читателя:

PENNIE You're in a higher league than you think you are, Alison.

ALISON Thank you.

PENNIE And anyway, when's the last time you had a good roll in the hay?

ALISON “Roll in the hay?” Is there a bright golden haze on the meadow, too? (Homokay 2006)

Наряду со сленгизмами и коллоквиализмами в драматургическом диалоге встречаются окказионализмы. В следующих примерах представлены окказионализмы “*get-to-know-me picnic*” и “*let’s-be-friends freshman dance*”, описывающие цель, для которой проводятся данные мероприятия:

JIMMY (Poking his head in): Hey, Richard, the Freshman Get-To-Know-Me Picnic is in 15 minutes. Not gonna miss it, are ya? (Parenti 2007(b))

CHRIS: Why don’t you come with me to the Let’s-Be-Friends Freshman Dance? You’ll meet some people. (Parenti 2007(b))

Средства художественной выразительности представлены в драматургическом диалоге в своем разнообразии. Рассмотрим наиболее распространенные случаи их употребления.

Для более выразительного описания окружающих их предметов и явлений реплики героев пьес насыщены эпитетами. В диалоговой части эпитеты используются для выражения отношения персонажей к предмету разговора, они носят положительную и отрицательную коннотации. В следующем примере наглядно представлено противопоставление эпитетов с разнополярными коннотациями. Так, эпитеты с положительной коннотацией (“*loving*”, “*loyal*”, “*faithful*”) характеризуют отношение Рея к его жене, в противовес чему Джилл перечисляет эпитеты с отрицательной коннотацией (“*selfish*”, “*inconsiderate*”, “*arrogant*”, “*mean*”, “*rude*”), демонстрирующие негативное отношение жены Рея к нему:

JILL Look. I know we’ve had our differences in the past, but...

RAY Differences? You single-handedly and quite deliberately lured my loving, loyal, faithful wife away from me [...]. And you have the nerve to say ‘we’ve had our differences?’!

JILL I think you’re exaggerating somewhat. She said she couldn’t bear to be with you anymore. Selfish, inconsiderate, arrogant, mean, rude [...]. (SurrIDGE 2009)

В примере ниже использован эпитет “*loony*” с целью создания комического эффекта посредством игры слов в выражении “*Loony by name, loony by nature...*”, где в первом случае Коулз, уставший от выходок жены, подразумевает фамилию героини “*Loony*”, а во втором – определение со значением “недалекий, глупый”.

COLES (CONTS) But no – she wanted to keep her maiden name. (IDEA) Maybe, Doctor, her name was a self-fulfilling prophecy. “Loony by name, loony by nature...” (Chambers 2009(b)).

Каламбур нередко используется для передачи иронии в разных ее вариациях. С помощью иронии ярко выражаются чувства и отно-

шение персонажей к происходящему. В следующем примере Джулия явно не рада новой соседке, поэтому в ответ на высказывание “*opening your arms to the universe*”, со значением готовности к новым знакомствам, саркастично парирует в ответ, используя выражение “*to open one’s arms*” в прямом значении:

JULIA I see you’re getting to know the neighbourhood.

MIRANDA I always try and introduce myself first thing. Boxes can wait.

Knocking on a new door is like opening your arms to the universe.

JULIA I’d open my arms, but I’m holding a baby. (Norland 2012)

В примере ниже слово “*sign*” также используется в разных значениях, в первом случае речь идет о знаке судьбы, о знаке свыше от «заботливой» Вселенной, что свидетельствует о приподнятом эмоциональном настрое Миранды и ее благодарности за появившуюся свободную для аренды комнату, в которой она нуждалась. Во втором случае “*sign*” употребляется Джулией в прямом значении «табличка», которую устанавливают агентства недвижимости. Стюарт в данном случае пытается сгладить сложившуюся ситуацию недопонимания, ссылаясь на то, что Джулия шутит:

MIRANDA Then the place next door came up, like a karmic sign from a caring universe.

JULIA The estate agent put up the sign. It’s his job.

STUART Julia is joking, of course. (Norland 2012)

Для разговорной речи также характерно активное использование фразовых глаголов. Следующий пример интересен для анализа, так как в нем используется каламбур, основанный на обыгрывании значений глагола “*to tie*” «связывать» и фразового глагола “*to be tied up*” со значением «быть занятым». Находясь в смирительной рубашке в стенах психиатрической клиники, Джейн говорит о том, что ей немного неудобно разговаривать. Актуализация комического эффекта происходит посредством взаимодействия значений глаголов, авторской ремарки “*re straight jacket*”, последующих реплик о чувстве юмора Джейн и выражения “*Laughter’s a great healer*” внутри данного диалогического единства.

PALLOT Jane, alright if we have a talk?

JANE (re straight jacket) I’m a bit tied up at the moment.

PALLOT You’ve still retained your sense of humour.

JANE “Laughter’s a great healer.” (Chambers 2009(b))

В следующем примере метафорическое выражение “*the dark clouds came rumbling over me*” свидетельствует о приближающейся опасности и недовольстве общественности, направленного в адрес

Чарльза за его книгу о происхождении человека, в которой, по мнению критиков, не было описано ни единого акта сотворения жизни, в связи с чем содержание книги возводилось ими до статуса богохульства. При этом, аллюзия к Галилео используется Чарльзом с целью передать меньшую степень неодобрения по отношению к нему, чем в адрес Галилео за его открытие:

*CHARLES The first book sold out within the day. "Hooray," says I. Then **the dark clouds came rumbling over me** –and vitriol from those good Christians who said it denied the truth of the Bible. My sin was only reporting what I saw in front of my eyes through a lens. **At least I wasn't threatened with torture like that grand old man Galileo** for simply reporting what he saw through his lens. (Chambers 2009(a))*

Использование градации в драматургическом диалоге может свидетельствовать о нарастающих чувствах персонажа, об усилении его эмоций. Трепетное и благоговейное отношение Чарльза к природе и его восхищение ей проявляются и в следующем примере. Градация здесь достигается посредством эпитетов "*miraculous*", "*beautiful*", "*wonderful*", усилительного наречия "*truly*" и словосочетания "*the work of God*".

*CHARLES [...] **Something miraculous. Truly miraculous. Beautiful. Wonderful. The work of God though?** (Chambers 2009(a))*

В формировании эмотивности высказывания также участвуют гиперболы. В следующем примере гипербола способствует усилению недовольства персонажа. С помощью выражения "*in the history of civilization*" Рей говорит о том, что до этого момента в истории цивилизации не существовало другой девушки, которая бы разрушала жизни людей, не прилагая для этого больших усилий. В речи Рея также используется метафора "*common denominator*" по отношению к Джилл:

*RAY Now, from what's been said we've deduced the common denominator of our friendly little chat is Jill. Could it possibly be anyone else! **In the history of civilisation**, as far as I'm aware, there's never been another woman with the innate ability to wreck the lives of so many people without really trying. To be honest, I should have known better than to be persuaded to come here this evening, but here I am (SurrIDGE 2009).*

С помощью гиперболы "*thrill of a lifetime*" Джо с издевкой и преувеличением описывает ощущения сантехника, до которого дотронулась Рейчел при встрече с ним:

(She puts her fingers on the plumbers chest right below his name, "Bill," stitched on his coveralls.)

PLUMBER Hey, uh, pleased to meet ya.

JOE (Sarcastically) Yeah, dude. **Thrill of a lifetime.** (Parenti 2007(a))

В следующем примере метафорическое выражение “*her last clutches of youth go with him*” передают отчаяние и грусть от того, что молодость ускользает.

EVANS [...] *Well there always is when a mature woman is watching a younger man walk away. She sees her last clutches of youth go with him see.* (Cussen 1992)

С помощью метафоры “*to melt under her gaze*” передается расположение духа Джо, который, будучи влюбленным в Ренди, находился в зачарованном состоянии, о чем свидетельствует фраза “*the spell is broken*”.

(Just as JOE is about **to melt under her gaze**, the doorbell rings. The spell is broken.)

RANDI (Excited) Ooooooh! There's someone at the door. (Parenti 2007(a))

Для драматургического диалога характерно использование сравнений и сравнительных конструкций, посредством которых передается эмоциональное состояние персонажей. В следующем примере Крис обеспокоена удрученным состоянием Ричарда, что передается при помощи сравнения “*you're worse than jello on a spring*”:

CHRIS (Yelling) Jesus, **you're worse than jello on a spring.** What are you afraid of? (Richard shrugs.) Are you afraid of me? (Nods.) (Parenti 2007(b))

Фразеологические обороты и идиоматические выражения, обладая эмотивной функцией, придают речи образность и эмоциональную выразительность. В следующем примере в продолжение разговора, неприятного для персонажа, в порыве возмущения им используется идиоматическое выражение “*the shoe's on the other foot*” в форме восклицательного предложения, с целью подчеркнуть, что обстоятельства изменились:

KATE What do you mean wreck the lives?

RAY Doesn't matter.

KATE You can't say that and not explain what you mean.

RAY Oh really! So now the **shoe's on the other foot!** Let me ask you something. How long have you been working here now?

KATE What does that have to do with anything? (Surrridge 2009)

Идиома “*to get my foot in the door*” выражает решительность и намерение героини сделать все, чтобы добиться поставленных целей:

KATE Oh really. You for one should be lucky that I haven't taken your job already.

RAY Sorry?

KATE I only took this job to **get my foot in the door.** As soon as everyone sees what I can do, I know I'll be promoted to reporter. (Surrridge 2009)

Вероника не скупится на комплименты мужу, высоко оценивая его джентельменские качества, в ответ на что Джулия оценивает их по достоинству, выражая свое восхищение идиомой “*to break the mould*”. Исходя из значения данной идиомы “ломать стереотипы”, становится понятным, что оказывать помощь женщине является редкостью в настоящее время:

VERONICA You know, when I was pregnant, Stuart carried heavy objects for me.

JULIA Really?

STUART Not all the time.

VERONICA Don't be bashful, Stuart. You are the original gentleman, and you know it. Furniture, groceries. He did everything.

JULIA They broke the mould when they made you.

VERONICA Stuart took the burden of fatherhood seriously. (Norland 2012)

Повтор в сочетании с другими средствами выразительности способен придать высказыванию дополнительную степень экспрессии. Реализующиеся на лексическом и синтаксическом уровнях повторы позволяют акцентировать внимание на повторяющихся словах, способствуя передаче удивления говорящего. Элисон в недоумении от предложения подруги три раза переспрашивает Пенни с целью удостовериться в серьезности происходящего:

ALISON That's... (calculates) 760 a week?

PENNIE Yep.

ALISON You'd pay me 760 dollars a week.

PENNIE Yes I would.

ALISON You'd pay me 760 dollars a week to sleep with your husband. (Homokay 2006)

Как в живой разговорной речи, так и в стилизованной, используются повторы и переспросы, указывающие на убыстрение темпа речи говорящих, о чем свидетельствует эмоциональность речи, прерывистость реплик, чередование вопросительных предложений в совокупности с восклицательными. В данном отрывке прием парцелляции и эллипсиса указывает на то, что герой взволнован при попытке объяснить с героиней. Он нерешителен при обсуждении щепетильной темы:

WOMAN Just so you know, what happened last night in the tent, I don't usually do that so fast. I've never. I mean... it meant... something. Big! And I just hope you know that I wouldn't have done it if you hadn't made... that phone call.

MAN I know.

WOMAN Because I'd never--

MAN I know. (Walker 2012)

В следующем примере наличие параллельных конструкций подчеркивает непреклонность интенции говорящего, его ярое намерение совершить звонок.

MAN I'm gonna call her. Next town with a cell phone tower. Or a pay phone. I'll call her.

[She picks up her water bottle and drinks.]

WOMAN We should probably just be friends. You and me.

MAN I'm gonna call her.

WOMAN You're gonna call her? And...

MAN Break it off. (Walker 2012)

Прямой порядок слов в вопросительном предложении – отличительная черта разговорной речи. Язык драмы воспроизводит ее, стремясь к аутентичности. В следующем примере экспрессия, в том числе, передается и за счет череды вопросительных предложений:

SAM You're an idiot.

RAY I'm an idiot 'cause I eat asparagus?

RAY That's what my mama used to say.

SAM She said that? Dirties?

RAY Nice soft dirties. My mama was a lady.

SAM Well your mom's an idiot too.

RAY You callin' my mama an idiot? (Zagone 2006(b))

Следующий пример является яркой иллюстрацией использования эллипсиса, сопровождающегося переосмыслением структуры вопросительного, отрицательного и повествовательного предложений. При отсутствии неотъемлемых для литературного языка элементов грамматических конструкций смысл сообщения от этого не меняется в разговорной речи, так как во многом решающую роль играет контекст, с помощью которого недостающие элементы можно без труда восстановить:

SAM Now Ray, I ain't gonna die.

RAY You ain't? You sure? Well then what's wrong?

SAM You ever heard of a prostate?

RAY Prostate? What's a prostate?

PATTIE It's a gland. (Zagone 2006(b))

Будучи стилизованным под разговорную речь, текст пьесы отражает обращение героев к простому построению предложений, отказу от большого числа сложносочиненных и сложнопод-

чиненных конструкций. В следующем примере передача эмоции умиления осуществляется при помощи простых восклицательных предложений:

STUART Shall we say seven thirty? Yes, seven thirty ON the dot. You won't disturb us at all.

JULIA You sweeties! What a pair! You won't even see me come through. I'll wear my magic invisibility visor. Watch this. (Norland 2012)

Использование большого количества глагольных форм при описании событий придает динамичности высказываниям персонажей и выражает их определенный эмоциональный настрой. Так, в следующем примере многократное использование глагола *will* передает решительность и убежденность героини в своих действиях:

PENNIE You're making a mistake.

ALISON And you've pissed me off enough today that I'm willing to prove it to you. [...] But I'll do it because I want to, not because you're paying me. I'll do it because I can. As long as we establish who's doing who the favor here.

[...] PENNIE You bet.

ALISON Good. I'll start tomorrow. I'll come over after work. I'll be wearing the blue smock [...]. (Homokay 2006)

Стоит отметить, что для разговорной речи нехарактерно употребление многокомпонентных аналитических форм глагола. Для быстрой передачи информации, испытываемых чувств и настроений, а также для ускорения достижения коммуникативной цели высказывания коммуниканты минимизируют речевые усилия, используя формы простых времен.

MYKAL You know, that's what I thought you were up to. A man doesn't come out here unless he's looking for some kind of action. I've got stuff too if you wanna get high. But his, this is ok, too. I'm an equal opportunity... person. Just so I get the whole picture. Do you like to give? You wanna watch, maybe? (Farr 2010)

Динамичности коммуникации способствуют и короткие предложения, упрощенные грамматические и синтаксические конструкции, некоторые из которых неоднократно встречаются в речи персонажей в рамках одного диалогического единства. Продемонстрируем это на следующих примерах:

(1) MAN (beat) Marry me.

WOMAN (beat) That's not funny. Try again.

MAN I'm serious. Marry me.

WOMAN Marry you?

MAN *Marry me. Don't think. Just say yes. (Walker 2012)*

(2) MYKAL *Let's go.*

MIGUEL *Si. Go.*

MYKAL *Is this your first time?*

MIGUEL *Que?*

MYKAL *You married?*

MIGUEL *Marr-*

MYKAL *You have a wife? Wifey? (Farr 2010)*

Стяжение, парцелляция, многочисленные вопросительные предложения и наличие большого количества восклицательных предложений свидетельствует об эмоциональной напористости коммуникантов. Из-за языкового барьера может возникнуть недопонимание между персонажами. В приведенном ниже примере автор компенсирует использование характерного для устной разговорной речи невербального компонента коммуникации. Так, авторская ремарка свидетельствует о том, что герой начинает кривляться и паясничать:

MYKAL *Wanna listen? Huh? Off the street. Do business someplace less conspicuous?*

MIGUEL *Así pues, usted me da un trabajo? Necesito empleo. [So you will give me work? I need work].*

MYKAL *The car's open. Geez. It's been such a long time since I had Ms. Aguilar for Spanish in the ninth grade. Let's see. Unos. Dos. Tres. Cuatro. Cinco... Wait. **Sesame Street! Abierto! Abierto!** You know. (mimicking a funny voice). **Abierto! Cerrado! Abierto! Cerrado!** The passenger's side. El Automobile door. It's open. Abierto. Abierto. (Farr 2010)*

В следующем примере Кейт приходит в замешательство от услышанной новости, что демонстрируется при помощи авторской ремарки и повтора одного и того же предложения:

KATE *So that's what the opportunity of a lifetime was.*

RAY *Exactly.*

KATE (Somewhat stunned): *And you want me to go with you?*

JILL *It will be the three of us, a sort of team coverage.*

KATE (Still stunned): *And you want me to go with you? (SurrIDGE 2009)*

Дополнительную «живость» и естественность репликам персонажей придает апозиопезис, внезапная остановка в речи, делающая ее незаконченной.

CHARLES *You will be alright, my little dearest... You will be well – and happy – and lively, like you always were – are... And when you are, Papa won't spend quite so much time locked in his study, peering at those silly*

little bugs, beetles, bi-valves and barnacles. You and I will spend hour upon many a happy hour in the garden. They say it is the Garden of England – Kent... [...]. I'm stumped now to be honest... (Chambers 2009(a))

RAY Fair enough.

JILL Yes but...

RAY But...what.

JILL Well. [...] (SurrIDGE 2009)

Использование парцелляций, разделяющих одно предложение на несколько самостоятельных высказываний, придает высказыванию дополнительную экспрессивность:

VERONICA When we lived in a middle terrace property, we never used our neighbours' garden. We always carried our bikes through our house. [...]

STUART Through the house, into the shed, done. [...]

JULIA I see. Not only were you respecting your neighbours' privacy, but you got extra exercise at the same time. (LOOKING STUART UP AND DOWN)

And it really shows. Respect is such a muscular virtue.

STUART Respect. Exactly. And privacy. (Norland 2012)

Усиление эмоционального воздействия и привлечение внимания может достигаться посредством риторических вопросов:

JANE (CONTS) [...] Hostile mobiles / Juvenile bile / cosmetic smiles / No but / yes but / No but / yes but / Is me? / In it is me? / In it is me? / Bovvered. / Bovvered. / Bovvered. / Bovvered. / Am I? (Chambers 2009(b))

Дополнительную выразительность речи придают и вторично-предикативные конструкции, в которых в качестве предикативного члена употребляется герундий:

OTTO I'd be enough – if it weren't for the fact that I couldn't stomach having you around all the time 'cause of the crying and stuff. (Wykes 1998)

Условные предложения также способны обладать экспрессивным потенциалом. Так, условное предложение второго типа позволяет героине Пенни манипулировать собеседницей, эмоционально воздействуя на нее, добиваясь того, чтобы Элисон приняла предложение:

ALISON Nothing makes you look fat, geez. Thanks for picking me up when I'm down. What an awesome best friend.

PENNIE If you really were my best friend, you'd do this for me. [beat]

ALISON Just say for a second. (Homokay 2006)

Условное предложение третьего типа в сочетании с выражением “to turn the clock back” свидетельствует о сожалении персонажа о совершенных поступках:

JILL There's no point pouring over it any more. What's done is done.

RAY Spilt milk, if only I could turn the clock back. (SurrIDGE 2009)

Таким образом, драматургический диалог, представляя собой стилизованную речевую деятельность персонажей, обладает основными характеристиками разговорной речи и служит отражением культурно обусловленных особенностей социальных процессов описываемой реальности. С одной стороны, авторы пьес раскрывают проблемы, возникающие в ходе межличностных отношений между персонажами, передавая весь спектр испытываемых ими чувств и эмоций в максимально приближенных к естественным условиям. С другой стороны, драматургические произведения нацелены на оказание воздействия на читателя.

Результаты проведенного анализа позволяют сделать вывод о том, что в англоязычном драматургическом диалоге эмотивность реализуется на всех уровнях языка. В виду письменного формата стилизованной разговорной речи фонетические особенности речи персонажей передаются при помощи арсенала фонографических средств. На морфологическом уровне эмотивность, главным образом, выражают такие части речи, как глаголы, существительные, прилагательные и междометия. Следуя классификации эмотивов В. И. Шаховского, на лексическом уровне эмотивность передается посредством эмотивов-коннотативов и эмотивов-аффективов. Лексика, не номинирующая эмоции, но ассоциативно отсылающая сознание говорящих к сфере эмоций, не относится к собственно эмотивам, являясь ассоциативно-эмотивной.

Эмотивы-коннотативы представлены в драматургическом диалоге в виде средств художественной выразительности, коллоквиализмов, слэнгизмов, окказионализмов, фразеологических оборотов и идиоматических выражений, придавая речи героев пьес образности и экспрессивности. В проанализированном эмпирическом материале наиболее распространенными среди эмотивов-коннотативов отмечены эмоционально-оценочные прилагательные.

В составе эмотивов-аффективов зарегистрированы междометия, а также бранные и ласкательные аффективы. Междометия, являясь сигналами эмоций, занимают особое место в системе эмотивов, поскольку нередко эмоционально-экспрессивный потенциал отдельных междометий, без использования дополнительных лексических средств, способен точно и достоверно интерпретировать эмоциональное состояние героя пьесы.

Что касается функциональной направленности междометий, то эмоциональное и рациональное в речи тесно связаны, и междометия как важнейшие выразители эмоциональной стороны речи выполня-

ют в ней ряд важных функций. Междометия относятся к тем языковым единицам, которые регулируют коммуникативное поведение человека с учетом эмоциональных факторов.

Междометия являются одним из важнейших средств выражения эмоционального отношения коммуникантов к услышанному или к происходящим событиям. Функции междометий зависят в основном от контекстно-ситуативных параметров. Следует при этом подчеркнуть многофункциональный потенциал некоторых английских междометий (например, “*Oh*”, “*Ah*”, “*Jesus*” и др.), допускающий полисемантическую междометных единиц, что может служить поводом для создания объективной базы при реализации синергетических свойств английских междометий, когда одно и то же междометие может указывать на радость или печаль, восторг или уныние, генерируя семантическое разнообразие анализируемых единиц, выполняя функции аттрактора или риджктора. Подобная актуализация междометных единиц в драматургическом диалоге свидетельствует об амбивалентности междометий как маркеров эмоций в англоязычном драматургическом дискурсе. Многогранный потенциал междометий позволяет передать обширный спектр эмоций с максимально приближенной точностью и аутентичностью. В связи с этим, представляется возможным сделать вывод о том, что междометия, обладая когерентными свойствами и выступая в качестве скреп-интеграторов драматургического дискурса, составляют основу эмотивной ткани англоязычного драматургического диалога.

На синтаксическом уровне параллелизм, парцелляция, риторические вопросы, обилие вопросительных и восклицательных предложений, использование простых предложений, отказ от большого числа сложносочиненных и сложноподчиненных конструкций выступают в качестве вспомогательных элементов стилизации разговорной речи и способствуют выражению эмоционально-экспрессивного компонента коммуникации.

Принимая все вышесказанное во внимание, представляется возможным сделать вывод о том, что в проанализированных пьесах как американских, так и британских драматургов, наибольшее количество средств, реализующих категорию эмотивности, выявлено на лексическом и синтаксическом уровнях. Таким образом, драматургический дискурс, главным образом, ввиду его диалогического характера, представляет собой одну из платформ, на которой реализуется категория эмотивности.