

ФИЛОСОФИЯ ЧЕЛОВЕКА, КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ

О. В. Березовская

ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕРНАРДА ШОУ И ОСКАРА УАЙЛЬДА

В статье рассматривается проблема языковой личности персонажей в произведениях Б. Шоу и О. Уайльда. Языковую личность персонажа можно рассматривать как средство реконструкции языковой личности автора. Исследование гендерных и социальных аспектов языковой личности является важным для анализа эволюции персонажа.

Ключевые слова: языковая личность, персонаж, автор, гендерные и социальные аспекты, Б. Шоу, О. Уайльд.

О. V. Berezovskaya

LINGUISTIC PERSONALITY OF CHARACTERS IN THE WORKS BY BERNARD SHAW AND OSCAR WILDE

The article deals with the problem of linguistic personalities in the plays by B. Shaw and O. Wilde. The linguistic personality of a character can be considered as a means of the reconstruction of the author's linguistic personality. Investigating gender and social peculiarities of a linguistic personality is of great importance because it can help to analyze the evolution of the character.

Key words: linguistic personality, character, author, gender and social peculiarities, B. Shaw, O. Wilde.

Коммуникативная лингвистика ведущим направлением в дальнейшем развитии научных исследований признает антропоцентризм, являющийся базой новых научных знаний. В связи с этим с середины XX века большинство исследований посвящено теме соотношения личности и языковой системы. На стыке данных комплексных объектов (личности и языковой системы) возникает понятие «языковая личность», получившее широкое распространение в науке.

Параллельно изучению языковой личности как реального носителя, объективно функционирующего и создающего различные ситуативно-обусловленные тексты, данный термин был предложен в рамках изучения художественных произведений, поскольку персонаж, как и автор в тексте, зачастую имеет собственное положение, функции, индивидуальную речевую организацию, владение языковыми знаниями и знаниями о языке. Естественно предположить, что данное разделение авторской языковой личности и языковой личности персонажа в некоторой степени номинально и заранее определено рядом авторских интенций.

Тем не менее, языковая личность персонажа является одним из способов реконструкции авторской языковой личности, а также целых комплексов исторических, культурных, семиологических кодов.

Одним из непосредственных способов реконструкции, моделирования (или описания) языковой личности является речевое портретирование. Первоначально идея для разработки понятия речевого портрета была выдвинута в середине 60-х годов XX века М. В. Пановым и воплощена им в ряде фонетических портретов политических деятелей, писателей и учёных XIX–XX вв. [Панов, 1990]. В дальнейшем идея разрабатывалась многими исследователями, при этом круг интересов коммуникативной лингвистики в области изучения языковой личности значительно расширился.

Термин «языковая личность» впервые употреблен в середине 30-х г. XX века В. В. Виноградовым как понятие, обозначающее «человека в его способности совершать речевые поступки», и изучен в контексте исследования языка художественной литературы.

При этом В. В. Виноградов исследовал две ипостаси художественной языковой личности – личность автора и личность персонажа [Виноградов, 1980].

В дальнейшем термин «языковая личность» разрабатывается Ю.Н. Карауловым и понимается им как совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются: а) степенью структурно-языковой сложности; б) глубиной и точностью отражения действительности; в) определенной целевой направленностью [Караулов, 2002].

Роль языковой личности, порождающей текст, по мере изучения значительно возрастает. Высказывание Эрнеста Хемингуэя «Проза – это архитектура, а не искусство декоратора» является символическим как в литературоведении, так и в лингвистике, поскольку отражает не только процесс создания или пересоздания инореальности в литературе, но и выражение языка, соотношение языковой личности и художественного произведения. «Искусство декоратора» – это всего лишь часть реализации языковой личности автора, украшение словесной ткани повествования. «Архитектура» в свою очередь закрепляет более глубокое понимание.

Дело в том, что в художественном тексте авторская языковая личность не является доминантой текста, кроме нее, каждый персонаж, одаренный правом на словесное выражение, может быть представлен как автономная языковая личность. Вопрос заключается лишь в абсолютности/условности ее выражения. Необходимо разделять авторскую языковую личность и языковую личность персонажа. С одной стороны, персонаж является порождением авторского сознания, речь его непосредственно связана с реализацией языковой личности. С другой стороны, персонаж имеет собственное словесное выражение, уровень владения элементами языковой системы персонажа и автора при сопоставлении различаются. Реализацию языковой личности персонажа можно проследить через реплики персонажа и последующий их анализ. Анализ в свою очередь способен отразить уровень интеллекта, культурные, социальные, гендерные, личностные аспекты и характеристики персонажа, проявленные в тексте (при этом данные характеристики не всегда следует отождествлять с личностными и прочими интенциями самого автора как языковой личности).

Классовые (социальные) и гендерные различия очень важны для исследователя по причине того, что изучение данных составляющих языковой личности способствует анализу ее внутренней ментальной организации и устройства, а также внешних процессов, социально и естественным образом обусловленных факторов, формирующих данную языковую личность, способствующих ее дальнейшему развитию.

Принадлежность носителя к категории определенного пола (гендера) и к социальной среде формирует различные типы мышления, соответственно различные типы речи, создает определенные коммуникативно-речевые ситуации, определяет выбор языковых средств, языковую картину мира, знания о языке. Таким образом, можно сделать вывод, что языковая личность на определенном уровне владеет языком и речью ровно настолько, насколько она погружена в определенную социальную среду и в зависимости от того, к какому гендеру она принадлежит.

Драматические жанры являются наиболее показательными в плане речевой реализации и языковой организации персонажей. Данная статья предлагает анализ языковой личности персонажей Элизабет Дулитл из пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион» («Pygmalion») и Джека Уортинга из пьесы Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным» («The Importance of Being Earnest») с точки зрения гендерного и классового аспектов.

Элизабет Дулитл – один из главных персонажей пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион», нашедших достаточное вербальное выражение в тексте для анализа и описания речевого портрета и языковой личности. Наиболее интересной представляется трансформация как речевого поведения (стереотипного бессознательного фактора), так и речевой деятельности (как сознательно управляемой ситуацией речевого общения).

Автор по отношению к персонажу Элизабет Дулитл находится в противоположном ей центре, близком к персонажу Генри Хиггинса. Он – всеведущий автор, «Пигмалион», соз-

дающий персонаж и способствующий его трансформации по ходу развития событий. Трансформация наблюдается изначально в номинировании персонажа: «the flower girl», «Liza», позднее в тексте как «Eliza». Данные изменения происходят в рамках гендерного и классового аспектов. Первоначально мисс Дулитл не выражает своей принадлежности к определенному гендеру. О своей соотнесенности с гендерной языковой личностью она заявляет лишь в IV акте пьесы / He might want them for the next girl you pick up to experiment on/. Однако статус цветочницы, как принадлежности к определенной социальной общности и классу, обозначен изначально.

С первой реплики цветочницы становится явно то, что она человек необразованный, происходящий из рабочего класса восточного Лондона, носитель диалекта кокни, лондонского просторечия, языка низших слоев населения. Речевое поведение героини как бессознательное изначально выражается частотным в речи бессмысленным сочетанием звуков /Ah-ah-ah-ow-ow-ow-oo! Ааааааааааah-ow-oo!!! Ah-ow-oo! Oh, boo-hoo-oo-/ (act I). В I акте Элиза абсолютно не заботится о фонетической стороне речи, ее речевая деятельность базируется на недостаточном владении фонетикой английского языка. В V акте, в тот момент, когда Дулитл неожиданно касается плеча дочери, и Элиза вскрикивает, вновь произнося это бессмысленное звуковое сочетание, акцент смещается в сторону бессознательного в речи (речевого поведения). К моменту действия в V акте Элиза качественно изменяет собственную речевую деятельность, в совершенстве осваивая фонетический уровень языка, но, несмотря на это, в момент сильного волнения, она теряет контроль над собой и забывает обо всех усвоенных фонетических правилах. Стоит заметить, что на этот раз бессознательное речевое поведение Элизы выражено более кратким набором фонем /A-a-a-a-ah-ow-oo!/, что намечает тенденцию к вытеснению из речевого поведения нежелательных, лишних элементов, не заключающих в себе конкретного смысла. В I акте данной пьесы наибольшей акцентуации подвергается лисонгровский акцент цветочницы.

Лексика общеупотребительная. Наблюдается коммуникативная агрессия, однако сниженной лексики не обнаружено:

The flower girl: Nah then, Freddy: look wh' y' gowin, deah.

The flower girl: [picking up her scattered flowers and replacing them in the basket] Theres manners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad.

Одним из наиболее частотных употреблений изначально представляется сокращение ain't /Ain't – is a way of saying «am not», «is not», «are not», «has not», or «have not». Many people consider «ain't» to be incorrect [Macmillan English Dictionary, 2007].

Например:

– I ain't done nothing wrong by speaking to the gentleman (act I).

– That ain't proper writing (act I).

– I ain't done nothing wrong – I haven't done anything wrong (act I) (плюс грамматическая ошибка в выражении конструкции с отрицанием).

– I ain't dirty (act II).

На протяжении текста ситуация изменяется. Уровень владения лексическими и стилистическими средствами к V акту качественно улучшается. Фамильярность обращений /captain, Freddy or Charlie (act I)/ изменяется на нейтральное и адекватное выражение обращений в конкретной речевой ситуации /colonel Pickering (act 3)/. Лексико-тематические группы значительно расширяются в IV – V актах. Просторечной лексики в IV – V акте /наподобие Garn!/ в тексте не наблюдается. Более того, Элиза может разрешить не только бытовые вопросы, но и выразить свое психологическое и эмоциональное состояние вполне адекватное речевой обстановке / Your calling me Miss Doolittle that day when I first came to Wimpole Street. That was the beginning of self-respect for me/.

В целом, динамику персонажа и важные моменты составления модели речевого портрета можно охарактеризовать следующим образом:

- ✓ качественное изменение во владении системой языка;
- ✓ тенденция к успешности речевой ситуации;

- ✓ изменение статуса гендерного аспекта («the flower girl» > «Lisa»= «Miss Doolittle»);
- ✓ изменение статуса классового аспекта («the flower girl» > «lady»).

Один из главных персонажей пьесы Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным», Джек (Эрнест) Уортинг в афише заявлен как землевладелец и мировой судья. Джек Уортинг является интересным объектом для описания речевого портрета и языковой личности в отношении смены коммуникативных ролей в зависимости от смены ситуации общения.

Речевой портрет и языковой личности Джека (Эрнеста) Уортинга находится на грани бессознательного речевого поведения и коммуникативной стратегии «речевой маски».

В произведении «Как важно быть серьезным» мы сталкиваемся с «раздвоенностью персонажа», делением на две речевые маски, каждая из которых имеет свои особенности речевой деятельности и речевого поведения. В связи с этим данного персонажа необходимо описывать в двух ипостасях – Джек Уортинг и Эрнест Уортинг.

Джек Уортинг трансформируется в гендерном аспекте – он узнает историю своей семьи, осознает насколько важно быть серьезным, спорит с леди Брэкнелл, с пренебрежением отнесшейся к его воспитаннице /Jack. [In a clear, cold voice.] Miss Cardew is the granddaughter of the late Mr. Thomas Cardew of 149 Belgrave Square, S.W.; Gervase Park, Dorking, Surrey; and the Sporrán, Fifeshire, N.B. ... I have carefully preserved the Court Guides of the period. They are open to your inspection, Lady Bracknell/, раздражается и испытывает нетерпение, узнав собственную историю /Jack. [Irritably.] Yes, but what was my father's Christian name?/. Иными словами языковая личность Джека Уортинга трансформируется и приобретает маскулинность своего выражения (стойкость, самодостаточность, смелость), что происходит с ним только когда тезисы, выдвигаемые речевой маской Эрнеста Уортинга, по настоящему обретают основу и подтверждаются.

В социальном аспекте Джек Уортинг также претерпевает некоторые изменения (в меньшей степени выраженные, чем у Элизы Дуллитл). Тем не менее, Джек Уортинг из обыкновенного найденыша и воспитанника Томаса Кардью, несмотря на уважаемый социальный статус землевладельца и мирового судьи, трансформируется в сына генерала Эрнеста Джона Монкрифа. В данном случае у Джека появляются не только приобретенные социальные статусы, но и приписанный социальный статус, в обычном случае возникающий с момента рождения.

Социальная проблема как раз заключается в том, что Джек Уортинг не отождествляет себя с именем Эрнест Джон Монкриф, а в большей степени отождествляет себя с именем, данным Томасом Кардью – Джек. Имя Джек социально удобно, поскольку из-за большой частотности употребления не существует принадлежности данного имени к определенному классу. У Джека Уортинга велики варианты выбора речевых масок. Имя Эрнест зачастую принадлежит людям с высоким социальным статусом в обществе, привилегированному сословию – аристократии, именно поэтому Джек выбирает это имя, для Гвендолен настолько важно социальное положение и происхождение ее жениха, а Сесили со своим юным романтическим воображением в восторге от данного имени.

Полное имя героя пьесы – Эрнест Джон Монкриф. Получается так, что Томас Кардью не дает герою чужого имени, а сам Джек, называя себя Эрнестом, подсознательно выбирает именно свое имя. Данный парадокс подчеркивает в персонаже главную его черту – двойственность, поскольку Джек может в разное время в зависимости от разных условий изменяться и в одном случае вести себя как легкомысленный, а в другом – как серьезный человек. Условность данных наименований приводит к одному выводу – имя не отражает сути. Внутренняя форма имени давно утратила свой глубинный смысл, осталась только внешняя форма. Единственное привлекательное свойство внешней формы – это эстетика, красота звучания и то, как окружающие оценивают данную форму. Человеку важно быть серьезным на самом деле вне зависимости от того, как его зовут или какое социальное положение в обществе он занимает – именно к этому выводу приходит персонаж, осмыслив собственное поведение и поступки. Авторская позиция в тексте напрямую не заявлена в отличие от четко выраженной позиции персонажа.

На уровне лексикона Элизабет и Джек выбирают слова различных стилей для выражения своих эмоций. В данном случае различия кроются не в гендерном, а в социальном аспекте. Джек не причисляет себя к высшему сословию, однако является носителем элитарной культуры в отличие от Элизабет, которая является носителем просторечия, определенного диалекта.

На уровне тезауруса Элиза в начале произведения постоянно заявляет о своих правах, объявляя всем, что, несмотря на то, что она бедная девушка и ее постоянно обижают, у нее есть право торговать цветами, она, как и все, может заплатить за уроки английского языка. Концепт «право» в тезаурусе Элизабет является основным.

Элиза изначально и до конца произведения не согласна признать отсутствие своих прав, факт того, что она уступает Хиггинсу в познаниях. Её соперничество идет наравне с мужественностью, поскольку такие свойства, как агональность, инициативность, отважность, конкуренция, присущи мужской языковой личности. Именно в этом и кроется основная проблема Элизы – она так и не находит свое место в жизни, несмотря на успешный финал пьесы.

Джек Уортинг наоборот не заявляет о своих правах. Он скорее даже боится признать себя Эрнестом, принять свое истинное социальное положение. В его речи доминирует концепт «отрицание права». Например, он с легкостью отрекается от своей воспитанницы /Cecily! What on earth do you mean? What do you mean, Algy, by Cecily! I don't know any one of the name of Cecily/.

На мотивационно-прагматическом уровне набор отрицаний Джека терпит столкновение с реальными фактически существующими объектами, на которых Джек имеет полное право. В результате объективные условия действительности создают коммуникативные ситуации, в которых Джеку остается только признать реальное положение вещей:

Элиза не изменяется в данном плане – она осознает, что она только «common ignorant girl», но смириться с этим Элиза не может, считая, что она достойна лучшего. Элиза в отличие от Джека персонаж, обнаруживающий внутреннюю статику. Несмотря на то, что ее внешняя динамика заметна в большей степени, чем у Джека, внутренней трансформации персонажа не происходит.

Библиографический список

1. Виноградов, В.В. Избранные труды. Том 5. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1980.
2. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М. : Едиториал УРСС, 2002.
3. Панов, М.В. История русского литературного произношения XVIII-XX вв. / М.В. Панов. – М., 1990.
4. Shaw G.B. Pygmalion. – <http://www.gutenberg.org/ebooks/3825>
5. Wilde O. The Importance of Being Earnest. – <http://www.gutenberg.org/ebooks/844>