

УДК 811.111-26

**ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖА
В КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ
Б. ШОУ «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА»)**

Н.А. Князева

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Самара

Статья представляет собой анализ значимых языковых средств описания эмоций и чувств Гая Юлия Цезаря в пьесе «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу. Доказывается необходимость изучения этого параметра применительно к рассмотрению образа персонажа в тексте драматургического произведения. Исследование языкового выражения эмоций и чувств героев в драме с учётом достижений в области лингвистики эмоций позволяет дать более объективную характеристику образу персонажа.

Ключевые слова: персонаж, драма, эмоции и чувства персонажа, языковые и стилистические средства языка, лингвопоэтика, Бернард Шоу, Цезарь.

**Character's Emotions Description in Classic Drama
(based on "Caesar and Cleopatra" by B. Shaw)**

Natalia A. Kniazeva

Samara State Academy of Social Sciences and Humanities

The article presents the analysis of the meaningful language units exposing the emotions and the feelings of the main character – Gaius Julius Caesar in the play «Caesar and Cleopatra» by B. Shaw. The necessity of this parameter is to be taken into consideration. The research of the lingual meaningful units indicating the emotions and feelings of the drama characters with regard to the achievements in linguistics of emotions allows to make the study of the character's image more objective.

Key words: character, drama, emotions and feelings, language means, stylistic devices, Bernard Shaw, Caesar.

Проблема отражения человеческих эмоций и чувств всегда привлекала внимание исследователей художественного текста. Так, в работе М.А. Данковой объектом изучения является языковое выражение эмоций и чувств, принадлежащих к языковым полям *радость* и *печаль*. Автор именует грусть и печаль микрополями эмоций и вычленяет группы (существительные, прилагательные, глаголы, наречия), связанные с определенной эмоцией, путем контекстуального анализа [3. С. 106-110]. Возрастает интерес к проблеме и на материале художественной литературы. В работе Т.Б. Астен объектом исследования является фонд языковых и стилистических средств формирования эмоционального фона смерти, выявляемый на основе установления межтекстуальных связей произведения [1]. Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин исследуют характерные эмотивные смыслы образа персонажа и образа автора на материале прозы [2]. В.И. Шаховский, продолжая разработку концепции лингвистики

эмоций, развивает свою теорию на основе изучения художественных текстов [7]. М.А. Жданович рассматривает лингвостилистические средства выражения эмоций и чувств персонажа в художественном диалоге на материале современной англоязычной прозы и драматургии [4]. Способы описания эмоций и чувств рассматриваются также посредством изучения оценки в драматургическом дискурсе [6].

Актуальность исследования проявления эмоций в языке объясняется необходимостью дальнейшей разработки проблемы отражения эмоций в тексте, необходимостью установления фонда языковых и стилистических средств английского языка, предназначенных для кодирования эмоционального содержания текста [1. С. 4].

Приведём значение понятия «эмоция», важное для понимания объекта изучения нашего исследования. Эмоция – это «синтез индивидуального опыта, экспрессивного поведения и нейрохимической активности». Определение эмоции влечёт за собой осведомленность об определенной обстановке или ситуации, реакции тела, определенное проявление поведения. Важную роль в порождении эмоций играет когнитивный элемент [8. Р. 478]. На это указывает и В.И. Шаховский, подчеркивая, что в настоящее время когнитологи не сомневаются в том, что сами мысли могут быть эмоциональными, и если реальное мышление представляет собой единство, «сплав» интеллектуального и аффективного, что неизбежно материализуется в языке, то художественная литература вскрывает неязыковые мысли-эмоции, которые участвуют в экспликации эмоционального континуума персонажей художественного произведения [7. С. 248].

Художественная литература отражает картину мира в субъективно-эмоциональном преломлении конкретного автора [7. С. 246] и является отражением реальной жизни людей, которая полна эмоций [7. С. 246].

Эмоции персонажей в художественной литературе наблюдаются читателем не прямо, а через специальные эмотивные знаки языка, то есть они кодируются языковыми знаками [7. С. 229].

Текст драматургического произведения представляет собой актуальный материал для исследования языкового выражения эмоций и чувств героев. Для установления особенностей функционирования эмотивных смыслов в тексте драматургического произведения большое значение имеет отсутствие описательных фрагментов, внутренней речи персонажей. Автор-драматург не анализирует эмоциональное состояние персонажа на страницах пьесы, а представляет его как данность в виде ремарок и реплик героев, которые являются рупорами идей автора.

Эмоциональная интенция автора включает эмоции персонажа таким образом, что в литературном произведении душевные (мысленные) переживания автора как бы «прикрываются» переживаниями персонажа [7. С. 252].

В связи с тем, что герои выражают свои эмоции прямо, то есть не используя слова, называющие их, а отражая их в своём высказывании косвенно [5. С. 155], большую роль приобретает значение контекстуального анализа.

Обратимся к анализу эмоций и чувств Гая Юлия Цезаря в первом акте классической драмы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра».

Исходя из контекстуального анализа, были выделены логические единства, состоящие из примеров, которые объединяют в себе эксплицитное либо имплицитное выражение сходных эмоций. Критерием для чёткости выделения групп явились следующие параметры:

1) возникновение нового события в ходе сюжетного развертывания и реакция персонажа на это событие (внешняя реакция и внутренняя оценка);

2) появление новых персонажей пьесы, и, соответственно, новой эмоциональной реакции на них.

Появление Юлия Цезаря в 48 г. до рождества Христова на сирийской границе Египта отмечено ощущением паники. Видя бессмысленность сопротивления, египтяне открывают ворота перед римлянами. Однако Цезарь предпочитает другую дорогу. Он хочет увидеть статую Сфинкса в пустыне, встреча с которой имеет для него символическое значение:

Then a man comes from the south with stealing steps, ravished by the mystery of the night, all wonder, and halts, lost in contemplation... [9. P. 107]

Эмоции Цезаря эксплицированы посредством эмоционально-окрашенных эпитетов. Герой полон надежд на то, что дух Сфинкса даст ему путь в разгадке своего истинного предназначения, и пребывает в воодушевлении.

Странник приветствует Сфинкса и представляется Цезарем – скитальцем, никогда не находившим в мире человека, который был бы близок ему духовно:

THE MAN... I have found flocks and pastures, men and cities, but no other Caesar, no air native to me, no man kindred to me, none who can do my day's deed, and think my night's thought [9. P. 107].

Высокая патетика речи передается с помощью амплификации, основанной на нагнетании однородных дополнений и параллельных конструкций, благодаря которым передаётся ощущение одиночества персонажа.

Цезарь вынужден вести скитальческий образ жизни, и чувствует усталость, тягость ответственности человека, облечённого властью. Он хочет узнать, как Сфинксу удастся сохранить покой и достичь его в своей жизни, полной неизвестности, тревог и скитаний:

The MAN... only I wander, and you sit still; I conquer, and you endure; I work and wonder, you watch and wait; I look up and am dazzled, look down and am darkened, look round and am puzzled, whilst your eyes never turn from looking out – out of the world – to the lost region – the home from which we have strayed [9. P. 107].

Синтаксический параллелизм (*only I wander, and you sit still*), который разрастается, «привлекая» отглагольные прилагательные, образующие синонимическую конденсацию, усиливает описываемое героем недоумение: *dazzled, look down, darkened, puzzled*. Ритмический ряд обрывается повторяющимся стилистическим приемом – парцелляцией, передающей ощущение потерянности и тоски по Риму.

Цезарь переживает внутренний конфликт: он желает недостижимого спокойствия, но у него нет возможности выйти из рокового круга опасных политических интриг, которые метафорически сравниваются героем с ветрами, ведущими запретную игру:

... I have climbed mountains at night to hear in the distance the stealthy footfall of the winds that chase your sands in forbidden play – our invisible children, O, Sphinx, laughing in whispers [9. P. 107].

Цезарь, не увидевший Клеопатру, спрятавшуюся между лап Сфинкса от страха в ожидании пришествия Цезаря, был буквально ошеломлен, когда она заговорила. Ему показалось, что к нему обратился дух Сфинкса:

THE GIRL... Old gentleman.

CAESAR (starting violently, and clutching his sword). Immortal gods! [9. P. 108]

Шок, внезапный испуг героя передаются посредством описания жестов в ремарке и односоставного восклицательного предложения. Комичность ситуации в том, что продолжая верить в чудо, персонаж думает, что говорит со Сфинксом:

CAESAR (stupefied). "Old gentleman: don't run away!!!" This! To Julius Caesar! [9. P. 108]

Ошеломление Цезаря, вызванное обращением к нему *old gentleman*, выражается в употреблении восклицательных предложений и парцеллированного указательного местоимения. Реакция Цезаря на реплику Клеопатры также указывает на неудовлетворение героя своим возрастом. Обращаясь к контексту всего произведения, отметим, что герой мечтает основать новый город, но чувствует неуверенность, что будет в силах это сделать, ведь для этого сначала нужно покинуть Рим, погрязший в политических распрях.

Цезарь верит, будто с ним говорит дух Сфинкса, воплощенный в прекрасной девушке. У героя появляется энтузиазм и воодушевление. Это состояние передаётся в тексте пьесы посредством восклицательных односоставных предложений и лексических повторов:

CAESAR (running forward past the Sphinx's shoulder, and seeing her). A child at its breast! A divine child! [9. P. 108]

Фантазии Цезаря развеиваются, когда он узнает, что произносит свои мысли не той статуе, и что его подслушивали. Цезарь надеялся на то, что судьбы мира перестанут обременять его, и он узнает, как достичь покоя. Не сумев вверить свои мысли Сфинксу, герой разочаровывается в поисках родственной души:

CAESAR. What! You heard that, did you? I was saying my prayers to the great Sphinx.

CLEOPATRA. But this isn't the great Sphinx.

CAESAR (much disappointed, looking up at the statue). What! [9. P. 110]

Душевное состояние персонажа описано в авторской ремарке, а его нежелание возвратиться к реальности выражено повтором междометия *what*.

Клеопатра колет руку Цезаря, пытаясь доказать, что всё происходит с ним наяву, а не во сне. Тогда он сам ударяет статую рукой. Твердость камня вызывают у героя растерянность и замешательство. Он вспоминает, что ему срочно надо быть в военном лагере:

CAESAR ... Am I awake? (He strikes his hand against the Sphinx to test its solidity. It feels so real that he begins to be alarmed, and says perplexedly) Yes, I – (quite panic-stricken) no: impossible: madness, madness! (Desperately) Back to camp – to camp [9. P. 111].

Градация чувств героя выражена ремарочной лексикой, описывающей эмоции, фигурой умолчания *Yes, I – ...*, семантическим и лексическим повторами.

Поняв, что Клеопатра очень сильно боится Цезаря, герой решает войти в её доверие, чтобы она помогла ему проникнуть во дворец. Выдавая себя за обыкновенного римлянина, он обещает научить её, как вести себя с Цезарем. Однако Клеопатра, демонстрируя трусость и придумывая, как избежать с ним встречи, раздражает героя до такой степени, что он чуть было не отвергает её с презрением. Это чувство передается благодаря лексическому описанию фонации и жеста в ремарочном тексте, междометиям (примеры 1, 2) и восклицательному односоставному предложению, обращенному к Клеопатре (пример 2):

1) *CAESAR (abruptly). Pah! You are a little fool. He will eat your cake and you too (He turns contemptuously from her)* [9. P. 112-113].

2) *CAESAR. Incurable, oh, incurable!* [9. P. 113]

Проникнув во дворец, Цезарь встречает Фтататиту, няню царицы, которая запрещает Клеопатре зажигать лампы во дворце. Он отменяет её запрет и настаивает на том, чтобы Клеопатра дала ей приказ покинуть их. Цезарь сильно возмущается поведением Фтататиты, которая продолжает диктовать свою волю Клеопатре, и грозит няне царицы смертью:

CAESAR. On your knees, woman: am I also a child that you dare trifle with me? (He points to the floor at Cleopatra's feet. Ftateeta, half cowed, half savage, hesitates. Caesar calls to the Nubian) Slave. (The Nubian comes to him.) Can you cut off a head? (The Nubian nods and grins ecstatically, showing all his teeth. Caesar takes his sword by the scabbard, ready to offer the hilt to the Nubian, and turns again to Ftateeta, repeating his gesture.) Have you remembered yourself, mistress? [9. P. 115]

Гордость и чувство собственной значимости не позволяют герою сносить такое неповиновение, что выражается в использовании повелительной формы обращения и риторических вопросов.

Вдохновившись успешной попыткой подчинения Фтататиты Цезарем, Клеопатра нападает на раба, чтобы убедиться, что она теперь знает, как следует вести себя настоящей царицей. Раб убегает от неё, и

Клеопатра торжествует, осыпая комплиментами Цезаря, пребывающего в романтическом настроении:

CLEOPATRA...you shall always be my king: my nice, kind, wise, proud old king.

CAESAR. Oh, my wrinkles, my wrinkles! And my child's heart! You will be the most dangerous of all Caesar's conquests [9. P. 116].

Герой представляет романтическую перспективу развития событий, признавая, что возраст ограничивает его возможности и жизненные устремления, что достигается благодаря употреблению в тексте восклицательных предложений, повтора и присоединительной конструкции. Атрибут *dangerous*, приписываемый Клеопатре, выражает опасение героя, которое будет оправдано в ходе дальнейшего развития сюжета: именно доверие Цезаря к Клеопатре поставит его жизнь под угрозу, когда она тайно убьёт фактического правителя страны (Потина), и Цезарю придётся бежать, чтобы не стать жертвой мести египтян.

Гордость героя считать себя римлянином и чувство собственного достоинства достигают высшего предела, когда он отдаёт приказ облачить Клеопатру в царские одежды:

FTATATEETA. For whom must the Queen put on her state?

CAESAR. For a citizen of Rome. A king of kings, Totateeta [9. P. 116].

Персонаж величает себя *a citizen of Rome, a king of kings*, ожидая появления римских солдат во дворце и сидя на царском троне, который Клеопатра оставила незанятым, потому что постоянно совершала попытки побега, и убежала бы, если бы Цезарь не сумел удержать её силой до того, как его солдаты не проникли во дворец и не поприветствовали его громогласно: *Hail, Ceasar!* [9. P. 118].

Итак, среди художественно значимых языковых средств по частотности и текстовой значимости при описании эмоций и чувств персонажа доминируют средства, принадлежащие к лексическому и синтаксическому уровням.

Лексический уровень отмечается устойчивым повторением ремарочных эксплицитных указаний об эмоциональном состоянии героя. При этом лексика, описывающая эмоции, более характерна для реплик, а собственно эмотивная лексика, имеющая эмоциональную окрашенность и непосредственно выражающая эмоции, – для прямой речи героев.

Синтаксико-стилистические средства являются наиболее значимыми для анализа эмоций и чувств героя. Этот вывод соответствует выводу В.И. Шаховского о том, что «главными средствами реализации эмотивного смысла является интонация и её маркеры в тексте и синтаксис» [7]. Так, к наиболее частотным эмотивным средствам выражения относятся восклицательные односоставные предложения, зачастую включающие лексический повтор героем своих слов или слов другого персонажа. Отметим также и употребление синтаксического параллелизма и парцелляции в анализируемом отрывке классической драмы. Вышеперечисленные средства несут основную эмоциональную нагрузку в первом акте пьесы.

Анализ эмотивных смыслов в структуре образа персонажа позволяет

сделать вывод о том, что внутреннее противоборство героя связано с усталостью человека, облеченного властью, желанием недостижимого спокойствия и невозможностью выйти из опасных политических интриг, в которые он впутан. Богатства мира ранее прельщали Цезаря, но теперь он, кажется, готов от всего отказаться ради сохранения покоя. Все эти чувства дополняются тоской по родине Цезаря-скитальца, который не может найти себе места и в своем одиночестве вопрошает: может ли он обрести свободу выбора другой жизни, или все его дальнейшее существование будет подчинено власти, которая нуждается в постоянном поддержании.

Таким образом, изучение эмоций и чувств персонажа с учётом достижений в области лингвистики эмоций позволяет исследователю составить более объективную характеристику образу персонажа драматургического произведения.

Библиографический список

1. *Астен Т.Б.* Формирование межтекстуального эмоционального фона средствами английского языка (на материале произведений С. Моэма): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2000. С. 3-23.
2. *Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В.* Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 122-159.
3. *Данкова М.А.* Анализ семантического поля «эмоции» в английском языке // Реализация языковых единиц в тексте: Сб. науч. тр. Свердловск, 1986. С. 106-110.
4. *Жданович М.А.* Лингвистические средства создания образа персонажа в художественном диалоге (на материале современной англоязычной прозы и драматургии): Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2008. С. 104-123.
5. *Кухаренко В.А.* Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 155 с.
6. *Старостина Ю.С., Харьковская А.А.* Динамика негативной оценки в англоязычном драматургическом дискурсе: Монография. Прага, 2014. С. 3-140.
7. *Шаховский В.И.* Лингвистическая теория эмоций: Монография. М.: Гнозис, 2008. С. 13-259.
8. *New Encyclopaedia Britannica.* Chicago, Auckland, London, Madrid, Manila, Paris, Rome, Seoul, Sydney, Tokyo, Toronto: Encyclopaedia Britannica Inc., 1994. V. 4. 478 p.

Источник языкового материала

9. *Shaw B.* Three Plays for Puritans. Chicago and New York Herbert S. Stone and Company, MDCCCCI. 1990. P. 93-219.