

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
УЗБЕКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
МИРОВЫХ ЯЗЫКОВ**

На правах рукописи

ПАК ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА

**КАТЕГОРИЯ ЭМОТИВНОСТИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**

ДИССЕРТАЦИЯ

**на соискание академической степени магистра
Лингвистика № 5A120102 (английский язык)**

Работа рассмотрена
и допускается к защите
зав. кафедрой
к.ф.н. доц. Галиева М.Р.

Научный руководитель
к.ф.н., доц. Галиева М.Р.

« _____ » _____ 2014

Ташкент - 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА I. ИСХОДНЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

1.1. Понятие художественного текста

1.2. Категория эмотивности в системе текстовых категорий

1.3. Категоризация эмоций

Выводы по первой главе

ГЛАВА II. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИИ ЭМОТИВНОСТИ

2.1. Графико-фонетические средства выражения категории эмотивности...

2.2. Лексические средства выражения категории эмотивности

Выводы по второй главе

ГЛАВА III. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИИ ЭМОТИВНОСТИ

3.1. Стилистические приёмы выражения категории эмотивности

3.2. Художественная деталь как средство выражения эмотивности

3.3. Роль конвергенции стилистических приёмов в создании эмотивности ...

Выводы по третьей главе

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ

Проблеме эмотивности уделяется всё большее внимание, т.к. как отечественные, так и зарубежные исследователи относят проблему эмотивности к числу первостепенных задач антропоцентрической лингвистики (Шаховский В.И., Апресян Ю.Д., Баранов А.Г., Болотов В.И., Вольф Е.М., Маслова В.А., Телия В.Н., Вежбицкая А., Danes F., Кнеерkens E.W., и др.). Это обусловлено тем, что сложность и многоаспектность феномена текстовой эмотивности обуславливают существование разнообразных подходов к его изучению: психолингвистического (Витт Н.В., Гридин В.Н., Носенко Э.Л., Шахнарович А.М. и др.), стилистического (Азнаурова Э.З., Болотов А.Г., Матвеева Т.В. и др.), коммуникативного (Быдина И.В., Городникова М.Д., Змеева Г.Е., Пиотровская Л.А., Маслова В.А., Шаховский В.И. и др.), лингвокультурологического (Вежбицкая А., Вильмс Л.Е., Воркачев С.Г., Селяев А.В., Томашева И.В. и др.), когнитивного (Баранов А.Г., Данеш Ф., Книпкенс Е., Цваан Р. и др.). В рамках каждого их подходов вырабатываются собственные концепции текстовой эмотивности, используется своя терминология и особые методы исследования. Существование в науке разнообразных подходов и множества противоречивых точек зрения на предмет изучения свидетельствует о его недостаточной изученности.

Актуальность работы определяется следующими:

- выполнением в русле лингвистики текста, являющейся одним из антропоцентрических лингвистических направлений в котором большое внимание уделяется исследованию порождения и восприятия художественного текста, отражающего концептуальную картину мира;
- недостаточной изученностью категории эмотивности в современной лингвистике, в которой эмотивность часто отождествляется с экспрессивностью, оценочностью;

– необходимостью исследования проблемы взаимодействия в художественном тексте лингвистических и экстралингвистических факторов, оказывающих влияние на создание эмотивности;

– необходимостью выявления графико-фонетических, лексических и стилистических средств, реализующих категорию в художественном тексте.

Методологической базой исследования выступают положения лингвистики текста, стилистики декодирования и лингвистические работы, посвященные изучению взаимодействия эмотивных компонентов содержания художественного текста, сложным взаимоотношениям языка, культуры и мышления таких ведущих лингвистов как В.И. Шаховского, И. В. Арнольд, И.Р. Гальперина, Д.У. Ашуровой, Л.Г. Бабенко, В. Х. Багдасарян, К. А. Долинина, В. А. Кухаренко, Н. Д. Арутюновой, В. А. Масловой, В. Н. Телии, Ю. С. Степанова и др.

Цель исследования – исследование и выявление языковых средств, создающих и выражающих категорию эмотивности в художественном тексте на уровне лексических и стилистических единиц. Названная цель определяет следующие **задачи** исследования:

1. рассмотреть основные положения лингвистики текста как новой лингвистической дисциплины;
2. рассмотреть понятие художественного текста, его характеристики и систему основных текстовых категорий;
3. осветить проблему категории эмотивности в лингвистической науке и определить её как категорию, присущую художественному тексту;
4. выявить графико-фонетические, лексические и стилистические средства реализующие и выражающие категорию эмотивности;
5. определить роль стилистических приёмов, художественной детали и конвергенции стилистических приёмов в создании и выражении эмотивности.

Объектом исследования является категория эмотивности в художественном тексте, а **предметом** исследования лексические и стилистические средства, реализующие и выражающие категорию эмотивности в художественном тексте.

Научная новизна исследования заключается в том, что она выполнена в свете актуального на сегодняшний день лингвистического направления – лингвистики текста, отличающейся антропоцентрическим подходом к исследованию языковых единиц; в выявлении способов выражения категории эмотивности и сферы проявления эмотивного смысла в художественном тексте; а определении языковых средств, выражающих категорию эмотивности в художественном тексте: лексические единицы, стилистические приёмы, художественная деталь; рассмотрении роли эмотивных языковых средств в репрезентации индивидуально-авторской картины мира.

Исходя из поставленных задач, в процессе исследования использовались следующие **методы**:

- описательный метод для обобщения, интерпретации и систематизации полученных данных;
- метод семантического анализа для выявления понятийных характеристик изучаемых языковых единиц;
- метод стилистического анализа для выявления стилистических приёмов и особенностей индивидуально-авторского использования стилистических приёмов;
- сравнительно-типологический метод при исследовании стилистических приёмов и художественных деталей различного типа в аспекте их интерпретационного потенциала;
- контекстуальный анализ, основанный на интерпретации текста.

Материалом исследования послужили фактические данные, полученные методом сплошной выборки из произведений писателей XX века (Дж. Голсуорси, О'Генри, К. Мэнсфилд, Э. Хемингуэя, Д.Г. Лоуренса и др.).

Теоретическая значимость работы состоит в том, что её результаты могут быть использованы в развитии положений лингвистики текста, в дальнейшем изучении категории эмотивности как одного из важнейших категорий художественного текста и выявлении языковых средств её реализации в художественном тексте.

Практическая ценность выполненного исследования состоит в возможности использования материалов исследования при разработке лекционных курсов по стилистике английского языка, спецкурсов по лингвистике текста, лингвокультурологии, зарубежной литературе, а также интерпретации текста и межкультурной коммуникации.

Апробация работы. Основные положения исследования были изложены на научной конференции

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ИСХОДНЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

1.1. Понятие художественного текста

В современной лингвистике понятие «текст» как многогранное и разноплановое явление, как продукт устной или письменной речи, представляющий собой «последовательность вербальных знаков», является одним из наиболее значимых проблем лингвистических исследований. Однако, до настоящего времени не существует однозначного определения понятия «текст» вследствие существования различных текстовых форм и типов и в силу многоплановости его структурно-семантической и коммуникативно-смысловой организации. В связи с этим, как справедливо отмечает Е.С. Кубрякова «сведение всего множества текстов в единую систему так же сложно, как обнаружение за всем этим множеством того набора достаточных и необходимых черт, который был бы обязательным для признания текста образующим категорию классического, аристотелевого типа» [7, с.72-81].

В соответствии с этим обратимся к изучению взглядов исследователей на данный термин.

И.Р. Гальперин дает следующее определение понятию «текст»: «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин, 1984, с. 18-19]. Следует отметить, что исследователь ведет речь о реализации текста только в письменной форме. Данного взгляда придерживаются и другие лингвисты [Лосева, 1980, с.14].

Однако большинство лингвистов полагает, что текстом, как понятием коммуникативным, ориентированным на выявление специфики определенного рода деятельности, являются любые речевые произведения. Текст понимается как речевая реализация авторского замысла и коммуникативная единица самого высокого уровня, реализованная как в письменной, так и в устной речи, как вербальные произведения в разной форме воплощения, которая может соответственно быть устной, письменной, электронной и т.д (Кожевникова, 1979; Сорокин, 1985; Реферовская, 1989; Форманюк, 1995; Карасик, 2000, Баранов, 2008).

В.П. Литвинов под «текстом» понимает «самостоятельный феномен человеческого мира, который анализируется как материализованный смысл... Автор создает текст, но только читатель делает текст тем, что он есть на самом деле, то есть создает своим отношением феномен текста...» [Литвинов, 2004,с.157]. По мысли исследователя, наибольшую значимость при определении понятия «текст» имеет читательская интенция, т.е. «для читателя текст существует в настоящем как написанный в прошедшем» [Литвинов,2004, с.282-288].

С.В. Серебрякова определяет текст как «целостную коммуникативную единицу, характеризующуюся сложной семантической и формально-грамматической организацией своих компонентов, которые, вступая в границах текста в особые системные отношения, приобретают качественно новый, интенционально обусловленный стилистический и прагматический эффект» [Серебрякова,2008, с.241].

В. А. Лукин предлагает следующее определение: «Текст – это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой» (Лукин, 1999:5).

Несмотря на некоторые отличия данных исследователями определений, следует отметить прослеживающуюся во всех определениях мысль о коммуникативной природе текста, который является «материальным проявлением коммуникации» (Баранов, 2008, с.64).

Кроме того, как справедливо отмечает А.Г. Баранов определение текста в большей степени будет зависеть и от методологических установок, и исследовательских позиций [Баранов,2008, с.64-65].

Существуют различные виды текстов которые относятся к определенному стилю речи. В зависимости от этого выделяют тексты:

- разговорные (используются в разговорной речи, чаще всего существуют в устной форме; характеризуются наличием предложений, простых по своему составу, и особой разговорной (а иногда и просторечной) лексикой);
- официально-деловые (используются в официально-деловом стиле, чаще всего существуют в письменной форме; характеризуются наличием предложений, сложных по своему составу, обилием именных частей речи и специфической лексикой);
- публицистический (используются в средствах массовой информации и их основная цель - привлечение интереса читателей или слушателей, а также информирование их; существуют как в письменной, так и в устной форме; характеризуются живостью, разнообразием, отбор лексических средств происходит в зависимости от цели и содержания текста);
- научные (используются в различных сферах науки, существуют в основном в письменной форме (хотя немало и устных научных выступлений); характеризуются достаточно сложной синтаксической организацией, большим количеством терминов),
- художественные (могут совмещать в себе разные виды текстов в зависимости от целей автора) [<http://www.yaklass.ru/materiali?mode=cht&chtid=658&subid=138>]

Одним из наиболее интересных и значимых видов текста является художественный текст, отличающийся от других рядом характеристик.

С одной стороны, художественный текст отвечает всем общетекстовым дефинициями: он обладает структурно-смысловым единством, упорядоченной последовательностью единиц, его составляющих, законченностью, коммуникативной направленностью. С другой стороны, художественный текст в отличие от нехудожественного (научного и официального) оказывает на читателя особое эстетическое воздействие, которым не обладает ни одно из вышеуказанных типов текста. Впечатление, производимое художественным произведением на читателя, т.е. воздействие на его интеллектуальную и эмоциональную сферу личности, зависит не только от художественной ценности произведения, но и от уровня восприятия читателя.

В лингвистической литературе существуют различные определения художественного текста.

К.Э. Штайн рассматривает художественный текст как «гармоническое единство, предстающее в единстве горизонтальных и вертикальных связей... – это гармоничная система, в которой все приведено в соответствие, и проникнуть в эту гармонию можно только создав столь же гармоничное устройство, способствующее его раскодировке» [Штайн,2004,с.4]. Исследователь обращает внимание на особый «эстетический строй» художественных произведений, позволяющий авторам, используя одни и те же слова, создавать индивидуальные художественные миры [Штайн,2004, с.12].

Ю.М. Лотман определяет художественный текст как «определенную модель мира, некоторое сообщение на языке искусства, обладающее свойством превращаться в моделирующие системы» [Лотман,1992, с.129-132]. В соответствии с данным утверждением, Л.Я. Гинзбург считает, что художественный текст формируется образом автора, его точкой зрения на объект изображения [Гинзбург,1981, с.106-109], то есть в тексте литературного

произведения автор выражает свое восприятие мира и дает свою оценку окружающей действительности.

В.П. Белянин рассматривает художественный текст как «текст, который использует языковые средства в их эстетической функции в целях передачи эмоционального содержания». Исследователь считает, что художественный текст выступает в сложной системе, которая вбирает в себя следующее: «действительность – сознание – модель мира – язык – автор – текст – читатель – проекция» (Белянин, 2000:5).

А.Р. Лурия отмечает, что для «художественного текста особенно характерен конфликт между открытым текстом и внутренним смыслом, поскольку подчас за внешними событиями, обозначенными в тексте, скрывается внутренний смысл», чтобы разобраться в таком тексте, требуется активный анализ, сличение элементов текста друг с другом. Значит, мало понять непосредственное значение сообщения в тексте, необходим процесс перехода от текста к выделению того, в чем состоит внутренний смысл сообщения» [Лурия, 1998, с.230].

По мнению Н.С. Валгиной, художественный текст обладает глубинным смыслом или подтекстом, который создает особую значимость произведения, его индивидуально-художественную ценность. Исследователь отмечает: «В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. Поэтому в художественном тексте за изображенными картинами жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность» [Валгина, 2003, с.170].

Таким образом, как видно из вышеизложенного, художественный текст представляет собой довольно сложную структуру, которая требует особые способы интерпретации. Художественный текст представляет собой единицу наивысшего коммуникативного уровня, в рамках которого реализуются все

языковые функции, и прежде всего, функция передачи и получения информации, предполагающая не только оформление информативного фрагмента со стороны производителя текста, но и адекватное восприятие, понимание со стороны читателя. В свою очередь, полнота восприятия художественного произведения зависит от уровня культуры личности, ее фоновых знаний, «личный тезаурус».

Одно и то же произведение может подвергаться различным интерпретациям, что обусловлено различиями идейно-эстетических, психологических, эмоциональных качеств автора и читателя и особенностью информации, заложенной в художественном произведении. Эта информация не сводится лишь к предметно-логической, а включает и информацию другого рода, не выраженную эксплицитно, информацию эстетическую, эмоциональную, т.к. художественное произведение не только описывает факты действительности, но и выражает отношение к действительности, отражая как концептуальную, так и индивидуально-авторскую картины мира. Толкование, декодирование художественного текста является мощным фактором воздействия на личность, побуждает ее думать и анализировать. В связи с этим, как отмечается исследователями в художественных текстах «многие понятия и явления получают индивидуальное преломление в зависимости от рефлексивной реальности авторов. Реципиенты, обладая индивидуальной рефлексивной реальностью, способствуют рождению новых смыслов в пространстве художественного текста» [Черкасова,2005, с.64].

Поэтому, художественный текст, представляющий собой сложный феномен, не может быть исследован только в рамках лингвистики, что обуславливает его междисциплинарный характер. Иными словами, его глубокое понимание требует привлечения знаний из других областей знания, таких как культурология, литературоведение, история, религиоведение, социология и др. Именно поэтому вопрос интерпретации художественного текста в современной

лингвистике продолжает оставаться весьма актуальным и вместе с тем чрезвычайно сложным.

1.2. Категория эмотивности в системе текстовых категорий

Исследование общей теории текста предполагает изучение семантических или содержательных категорий, то есть наиболее существенных характеристик текста. В лингвистику понятие «текстовая категория» вошло уже в середине 70-х годов. В результате исследований по лингвистике текста были выявлены десятки текстовых категорий, таких как когезия, когерентность, интеграция, континуум, цельность, тематичность, последовательность, целостность, завершенность коммуникативность, информативность, текстовость, эмотивность, интенциональность, ситуативность, интертекстуальность, имплицитность и т.п. Единого мнения о составе текстовых категорий нет, является дискуссионным вопрос и об основах классификации этих категорий. Сложность такой задачи объясняется тем, что все категории текста взаимодействуют друг с другом, обнаруживая тем самым главную особенность внутритекстовой организации – тесную спаянность, связь всех компонентов. Именно на этом основании ведущими категориями текста, отличающими его от бессвязного набора фраз, по мнению ряда ученых (Р.О.Якобсона, К.Кожевниковой, В.Г.Костомарова, И.Р.Гальперина, А.А.Леонтьева, А.И.Новикова, Г.А.Золотовой и др.), считаются категории связности и цельности (основные, конструктивные категории текста, отражающие содержательную и структурную сущность текста), информативность (содержание информации в тексте) и сегментация (деление текста на части).

Данные категории являются обязательными для любого вида текста. Так как в нашей работе исследование ориентировано на исследование

художественного текста, рассмотрим основные категории художественного текста.

Как показал анализ теоретической литературы, большинство исследователей (Лукин В.А., Гальперин И.Р., Азнаурова И.С., Фоменко Н.В., Ашурова Д.У., кроме вышеуказанных категорий, выделяют следующие основные категории художественного текста: категория информативности, модальности, имплицитности, эмотивности текста. Рассмотрим их подробнее:

Категория информативности является основной категорией текста, которая обеспечивает способность текста передавать мысль или информацию. И.Р. Гальперин различает следующие типы информации: 1) содержательно-фактуальную (содержит сообщения о фактах, событиях, процессах происходящих, происходивших и которые будут происходить, эксплицитная информация, основанная на фактах, событиях и процессах отраженных в тексте и выявляющая основу текста); 2) содержательно-подтекстовая (скрытая, имплицитная информация, извлекаемая из содержательно-фактуальной, благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения); 3) концептуальная информация (раскрывает концептуальный смысл и главную идею текста) [Гальперин,1981,с.15] .

Модальность текста включает в себе выражение отношений автора к своим персонажам и описываемой реальности. Она может быть эксплицитной когда автор описывает события и героев, или имплицитной когда автор наделяет одного из персонажей своими качествами тем самым подтверждая присутствие его самого в данном произведении.

Категория имплицитности, под которой понимается свойство художественного текста передавать явно не выраженную, т.е. скрытую информацию. Имплицитные смыслы в художественном тексте – это «смысловые проекции в сознании читателя в форме гипотез, догадок, которые доступны для сознания, но не полностью осознаваемы. Они привлекаются к

пересмотру основной проекции текста (очевидной интерпретации) в ситуациях, когда возникает «порог сложности» для понимания, требующий творческого переосмысления (категоризации)» (Ермакова, 2010).

Одним из наиболее значимых категорий текста является категория эмотивности, которая является неотъемлемой для художественного текста.

Именно поэтому, в настоящее время ни одно из современных фундаментальных исследований художественного текста не обходится без указания на важность изучения его эмотивного аспекта. В последнее время данной категории уделяется все большее внимание: отечественные и зарубежные исследователи относят проблему эмотивности к числу первостепенных задач антропоцентрической лингвистики. Текстовая эмотивность рассматривается как набор языковых средств (В.А. Маслова), как стилистическая категория (И.В. Арнольд, М.Н. Кожина, Т.В. Матвеева), как разновидность модального текста (Н.Д. Арутюнова, Е.М. Вольф, В.Г. Гак), как один из аспектов семантики текста (В.И. Болотов, И.В. Быдина, И.В. Томашева).

Так как переживания человека составляют особую сферу его эмоциональности, основные категории которой исследуются разными науками о человеке. Существует три подхода к изучению эмоций: философский, психологический и лингвистический.

При философском подходе эмоциональность определяется как основное атрибутивное качество человека, одна из важнейших сторон его личности. Считается, что человек предстаёт в жизни как целостность, как единство всех его Я, где Я-эмоциональное играет важную роль и относится к наиболее устойчивым сторонам личности (Шаховский, 1987, с. 20-25).

При психологическом подходе выделяют два основных направления: мотивационные и когнитивные теории эмоций. Представители мотивационной теории рассматривают эмоции как побудительные силы всей психологической

деятельности, направляющие и регулирующие её, а также организующие когнитивные процессы и поведение. Последователи когнитивной теории полагают, что именно когниция организует эмоциональные процессы, а эмоция предстаёт как функция разума. Человек не только испытывает определённые эмоции, но также осознаёт, что он испытывает эти эмоции, при этом в типичных ситуациях люди могут испытывать разные эмоции в зависимости от оценки и осмысления данной ситуации.

При лингвистическом подходе эмотивность рассматривается как свойство языка выражать эмоциональные состояния и переживания человека посредством особых единиц языка и речи. Первоначальный этап изучения эмотивной лексики в языкознании был связан с именами А.А. Потебни, НЛ. Грота и других грамматистов, занимавшихся выявлением предметных ассоциаций, лежащих в основании номинации любой эмоции. В начале 20 в. были заложены основы изучения отдельных групп лексики эмоций, в частности, эмотивных предикатов, которые получили название «глаголы внутренних, психических переживаний» в трудах Ф.Ф. Фортунатова, А.А. Шахматова, А.М. Пешковского. В 60-70-е гг. 20 в. лингвисты стремились представить лексику эмоций в качестве самостоятельного класса слов, который отличается от других языковых множеств по значению, формально-грамматическим и функциональным признакам, то есть в это время шло активное теоретическое осмысление специфики эмотивов и фактическое описание конкретных лексических групп. При анализе названий эмоций и чувств преимущественно рассматривались глаголы, так как именно они признавались единственным классом слов, который наиболее полно и точно выражает денотативную эмотивную семантику. При этом важным являлось изучение смысловых связей между элементами лексико-семантических групп предикатов эмоций, а также их разнообразных синтагматических и грамматических свойств. Для науки конца 70-х-начала 80-х гг. было актуальным и новым обоснование системных

свойств семантических элементов языка, кодирующих фрагменты субъективной сферы личности. Внесение категориальной четкости в мало формализованное тогда пространство эмоциональных смыслов являлось важной задачей лингвистических исследований (Ленько, 2011).

В работах 90-х гг. усиливается интерес к функциональной семантике лексем со значением эмоций: анализируются типы синтаксических структур, в которых реализуется данное значение, актантная структура предикатов эмоций, семантические классы слов, замещающих позиции субъектных и объектных аргументов при данных предикатах; рассматривается эмотивная лексика и фразеология в синхроническом и диахроническом аспектах и т.д. Западные ученые обратились к изучению эмотивной лексики в начале 20 в. Среди зарубежных исследователей можно назвать имена А. Вежбицкой, М. Джонсона, Дж. Клоура, А. Коллинза, Дж. Лакоффа, А. Ортони, и др. Но, несмотря на то, что в настоящее время существует большое количество работ, рассматривающих вопрос языкового отражения эмоций, учёные отмечают недостаточную разработанность основных проблем эмотиологии (Шаховский, 1987, с. 40-44).

В нашей работе вслед за профессором В.И. Шаховским под эмотивностью понимается «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики, отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции» (Шаховский, 2007).

По мнению В.А. Шаховского существование в науке разнообразных подходов и множества противоречивых точек зрения на предмет изучения свидетельствует о его недостаточной изученности. 1) статус текстовой эмотивности в современной текстолингвистике является недостаточно определенным: она часто отождествляется с экспрессивностью, оценочностью, рассматривается в составе одного из планов текста – экспрессивно-

эмоционального, эмоционально-психологического, прагматического, что неоправданно расширяет или сужает объем понятия "текстовая эмотивность";

2) существование в лингвистической литературе многочисленных терминологических и метафорических обозначений эмотивных явлений в тексте (эмоциональная нагрузка, эмоциональная окраска, эмотивный план, эмотивный тон, эмоциональный "ореол", эмоциональная "дымка", чувственный фон) затрудняет понимание исследуемого явления и делает необходимым дифференцировать основные понятия, относящиеся к проблеме исследования эмоций в тексте;

3) неразличение понятий "эмотивность текста" и «эмотивный текст», обусловленное тем, что эмотивность долгое время признавалась свойством исключительно художественных текстов, стало причиной недостаточной исследованности эмотивных особенностей текстов других функциональных стилей [Шаховский, 1987, 105-107]

В данной работе предлагается исследование эмотивности текста как текстовой категории. Эмотивность текста рассматривается как двусторонняя сущность, имеющая план выражения и план содержания, через которые манифестируются эмоциональные отношения / состояния говорящих.

Одной из основных проблем при изучении категории эмотивности является разграничение понятий, смежных с нею: экспрессивностью, оценочностью, образностью.

Первым шагом в решении данной проблемы было введение исследователями термина «эмотивность», которая до этого обозначалась в научной литературе как «эмоциональность». В настоящее время, «эмоциональность» понимается как свойство субъекта или как свойство языкового знака, а «эмотивность» как вербальная характеристика эмоций.

Другим смежным термином является «экспрессивность». Так, Д.С.Писарев отмечает, что во многих исследованиях не всегда четко проводится

разграничение понятий эмотивность и экспрессивность. Учёный считает, что главное различие между данными понятиями заключается в следующем: «если основной функцией эмоциональности является чувственная оценка объектов внеязыковой действительности, то экспрессивность – это целенаправленное воздействие на слушателя с точки зрения впечатляющей силы высказывания, выразительности, его эстетической характеристики. Таким образом, экспрессивность – это категория, ориентированная на адресата, то есть имеющая прагматическое значение» (Писарев, 1983, с. 121-122).

При разграничении понятий «эмотивность» и «оценочность» следует учитывать, что «оценочность» - это языковая функционально-семантическая категория, при этом оценочные значения имеют как рациональную, так и эмоциональную основу. Оценка является необходимым компонентом эмоциональной реакции, так как определение значимости события или ситуации, а, следовательно, и активизации эмоции, происходит через оценивание.

В современных исследованиях всё чаще используется понятие «образность». Между данными понятиями также существует взаимосвязь, которая носит двусторонний характер. С одной стороны, образность может возникнуть вследствие эмотивного восприятия действительности, в данном случае эмотивное присутствует в семантике образных единиц. С другой стороны, эмотивное может рассматриваться как производное от образного, что связано с тем эмоциональным эффектом, который возникает у реципиента в процессе декодирования образных средств языка.

Несмотря на разную терминологию, следует отметить, что категории образности, экспрессивности, имплицитности, оценочности тесно взаимосвязаны с категорией эмотивности, так как каждый из них в той или иной степени отражает и реализует категорию эмотивности.

Суть лингвистического понимания категории эмотивности заключается в том, что эмоциональность присуща самому слову, его семантике, входит составной частью в лексическое значение слова, что непосредственно отражается на текстовой эмотивности.

Одним из наиболее доступных и реально работающих средств отражения эмотивности является художественная литература, которая отражает жизнь как картину мира в субъективно-эмоциональном преломлении конкретного автора реальную или вымышленную жизнь людей, которая полна эмоций (Шаховский, 2009, с. 65). В художественном произведении эмоции передаются при помощи определенных эмотивно маркированных языковых средств, которые могут быть выражены как эксплицитно, так и имплицитно. Концептуализация эмотивно маркированных языковых единиц происходит в процессе оязыковления эмоций, когда автор художественного текста пытается донести до читателя эмоции персонажей. Как подчёркивает В.А. Шаховский, одна из функций художественной литературы – это «идентифицировать и произвести имянаречение человеческих эмоций, художественную литературу с полным правом можно определить как депозитарий имен эмоций и эмоциональных ситуаций, а также как незаменимое учебное пособие по скрытому воспитанию культуры вербального и авербального общения языковых личностей в условиях различных эмоциональных коммуникативных ситуаций (Шаховский, 2009, с. 65] Именно потому, проблема дескрипции эмоций как вербальных, так и авербальных на материале художественных произведений является наиболее актуальной проблемой современного языкознания (Болотов, 1989, Волкова 1997).

1.3. Категоризация эмоций

Эмоциональное состояние человека – явление очень сложное. Некоторые учёные утверждают, что человеческие эмоции можно разделить на универсальные (базовые или первичные) и небазовые эмоции (А. Вежбицкая), другие сводят все эмоции к первичным и вторичным (окультуренным) (В.Ю. Апресян).

Классификации эмоциональных состояний (эмоций) могут строиться на различных основаниях, среди которых общепринятыми являются следующие:

1) по знаку эмоций - выделяют положительные и отрицательные эмоции. В.К. Виллюнас выделяет также амбивалентные, т.е. не принадлежащие ни к тому, ни к другому типу. К. Изард уточняет термины «положительная» и «отрицательная» эмоция, которые определяются в зависимости от степени желательности или нежелательности вызываемых ею последствий;

2) с точки зрения таких качественных характеристик как степень осознанности, длительность, интенсивность и т.д. выделяют эмоции, чувства, страсти, аффекты. Эмоциональные состояния, которые испытывает человек, очень многообразны. В качестве основных эмоциональных переживаний принято выделять следующие эмоциональные состояния:

- настроение – общее эмоциональное состояние личности, определяемое значением события для человека в контексте его жизненных планов, интересов, ожиданий и выражающееся в строе всех её проявлений;
- эмоция – личностное отношение к складывающимся или возможным ситуациям, к своей деятельности и своим проявлениям в них. Эмоции могут вызываться как реальными, так и воображаемыми ситуациями.
- чувство – наиболее устойчивое переживание человеком своего отношения к предметам и явлениям действительности, результат обобщения эмоций, связывающийся с представлением или идеей о непосредственном объекте.

Чувства, которые сопровождают тот или иной поведенческий акт, даже не всегда осознаются. Эмоциональный опыт человека обычно гораздо шире, чем опыт его индивидуальных переживаний. Чувства человека, напротив, обычно внешне весьма заметны.

- аффект – сильное и относительно кратковременное эмоциональное состояние, связанное с резким изменением важных для субъекта жизненных обстоятельств и сопровождаемое резко выраженными двигательными проявлениями и изменениями в функциях внутренних органов. Порой в состоянии аффекта, гнева, страха, радости и т. д. человек как бы теряет самоконтроль, теряет власть над собой, весь отдается переживанию. В отличие от эмоций и чувств аффекты протекают бурно, быстро, сопровождаются резко выраженными органическими изменениями и двигательными реакциями.

- страсть – сильное, стойкое, длительное чувство, которое захватывает человека, направляет все его помыслы личности. Страсть является самым сильным и ярким эмоциональным состоянием человека, которое для своего удовлетворения вызывает стремление к активной деятельности.

3) по принципу первичности выделяют базисные и производные эмоции. При этом перечень эмоций, относимых к базисным, варьируется в зависимости от автора – от двух до десяти.

П. Экман с сотрудниками на основе изучения лицевой экспрессии выделяют шесть таких эмоций: гнев, страх, отвращение, удивление, печаль и радость.

Р. Плутчик выделяет восемь базисных эмоций, деля их на четыре пары, каждая из которых связана с определенным действием: 1) разрушение (гнев) — защита (страх); 2) принятие (одобрение) — отвержение (отвращение); 3) воспроизведение (радость) — лишение (уныние); 4) исследование (ожидание) — ориентация (удивление) (Plutchik, 1966)

К. Изард называет 10 основных эмоций: гнев, презрение, отвращение, дистресс (горе-страдание), страх, вину, интерес, радость, стыд, удивление.

С его точки зрения, базовые эмоции должны обладать следующими обязательными характеристиками: а) иметь отчетливые и специфические нервные субстраты; б) проявляться при помощи выразительной и специфической конфигурации мышечных движений лица (мимики); в) влекут за собой отчетливое и специфическое переживание, которое осознается человеком; г) возникли в результате эволюционно-биологических процессов; д) оказывают организующее и мотивирующее влияние на человека, служат его адаптации.

Остальные эмоции, такие как интерес и застенчивость являются вторичными, состоящими из комбинации двух или нескольких первичных эмоций [<http://www.emotionlabs.ru/content/39/>]

4) наиболее распространённое основание - по типу эмоций, например, любовь, ненависть, радость и т.д. Подобные классификации содержат более 150 типов эмоций.

В современных лингвистических работах наибольшее распространение получил метафорический способ определения «собственно эмоций» в тексте. В рамках метафорического подхода решается вопрос об описании эмоциональной лексики. Дж. Лакофф и М. Джонсон отмечают, что языковые средства выражения эмоций в высшей степени метафоричны. Эмоция почти никогда не выражается прямо, но всегда уподобляется чему-то. Другими словами, при метафорическом подходе эмоция часто описывается через действие, которое она производит на человека.

Выводы по первой главе

Существуют различные виды текстов которые относятся к определенному стилю речи. В зависимости от этого выделяют тексты: 1) разговорные; 2)

официально-деловые; 3) публицистический; 4) научные; 5) художественные (могут совмещать в себе разные виды текстов в зависимости от целей автора) [<http://www.yaklass.ru/materiali?mode=cht&chtid=658&subid=138>]

Художественный текст, с одной стороны отвечает всем общетекстовым дефинициями: он обладает структурно-смысловым единством, упорядоченной последовательностью единиц, его составляющих, законченностью, коммуникативной направленностью. С другой стороны, художественный текст в отличие от нехудожественного (научного и официального) оказывает на читателя особое эстетическое воздействие, которым не обладает ни одно из вышеуказанных типов текста.

Художественный текст, представляет собой единицу наивысшего коммуникативного уровня, в рамках которого реализуются все языковые функции, и прежде всего, функция передачи и получения информации. Художественный текст, представляющий собой сложный феномен, не может быть исследован только в рамках лингвистики, что обуславливает его междисциплинарный характер.

Исследование общей теории текста предполагает изучение семантических или содержательных категорий, то есть наиболее существенных характеристик текста, таких как когезия, когерентность, интеграция, континуум, цельность, информативность и т.п. Помимо них существуют категории текста, присущие в основном художественному тексту, такие как модальность, имплицитность, эмотивность.

Одним из наиболее значимых категорий текста является категория эмотивности, которая является неотъемлемой для художественного текста. Текстовая эмотивность рассматривается как набор языковых средств (В .А. Маслова), как стилистическая категория (И.В. Арнольд, М.Н. Кожина, Т.В. Матвеева), как разновидность модального текста (Н.Д. Арутюнова, Е.М. Вольф,

В.Г. Гак), как один из аспектов семантики текста (В.И. Болотов, И.В. Быдина, И.В. Томашева).

Одной из основных проблем при изучении категории эмотивности является разграничение понятий, смежных с нею: экспрессивностью, оценочностью, образностью. Несмотря на разную терминологию, следует отметить, что категории образности, экспрессивности, имплицитности, оценочности тесно взаимосвязаны с категорией эмотивности, так как каждая из них в той или иной степени отражает и реализует категорию эмотивности.

Классификации эмоциональных состояний (эмоций) могут строиться на различных основаниях, среди которых общепринятыми являются следующие:

- 1) по знаку эмоций - выделяют положительные и отрицательные эмоции;
- 2) с точки зрения таких качественных характеристик как степень осознанности, длительность, интенсивность и т.д. выделяют эмоции, чувства, страсти, аффекты;
- 3) по принципу первичности выделяют базисные и производные эмоции. При этом перечень эмоций, относимых к базисным, варьируется в зависимости от автора – от двух до десяти.
- 4) наиболее распространённое основание - по типу эмоций, например, любовь, ненависть, радость и т.д. Подобные классификации содержат более 150 типов эмоций.

ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИИ ЭМОТИВНОСТИ

2.1. Графико-фонетические средства выражения категории эмотивности

Существует множество способов выражения категории эмотивности в художественном тексте. Одним из этих способов является графико-фонетические средства. Как отмечает В.А. Кухаренко, графико-фонетические средства являются одним из средств актуализации, которые способны к созданию дополнительной смысловой и эстетической информации и тем самым «вносит существенный вклад в увеличение ёмкости художественного произведения» (Кухаренко, 1988). Согласно И.В. Арнольд, графические средства «направлены на передачу эмоциональной окраски, т.е. чувств, которые писатель сообщает читателю, или эмфазы как общего специального увеличения усилий говорящего, особо подчёркивающего часть высказывания или подсказывающего наличие подтекста» (Арнольд, 2002). В связи с этим, как отмечает Н.М. Джусупов «индивидуально-авторское использование графических средств в художественном тексте представляет собой один из типов выдвижения (наряду с конвергенцией, сцеплением, повтором, логическим ударением)» (Джусупов, 2010, с.31).

Графическая передача фонетических средств эмотивности осуществляется при помощи употребления различных знаков препинания: а) восклицательного знака (побудительные и эмфатические предложения); б) тире; в) многоточия для обозначения эмоциональных пауз; г) точки (протяжённые высказывания без точек); д) дефиса.

Рассмотрим функционирование данных языковых феноменов на материале художественного текста:

“Sure, you can get the same. It’s easy. But why do you think the company has to pay so much? It’s easy — until you run over a stone that your headlights didn’t pick out, like Egbert did. Or get something in your eye, so the wheel twists and you jar the truck! We can’t ask Egbert what happened to him. There is no truck to give any evidence. There is no corpse. There’s nothing! No truck. No Egbert. Do you understand now? That’s what you get for your dollar a mile!”

В этом примере, посредством использования коротких предложений и учащённых точек указывается на такие эмоции персонажа как напряженность, раздраженность, нервозность: *There is no truck to give any evidence. There is no corpse. There’s nothing! No truck. No Egbert.* Эмотивность также увеличивается за счёт использования повтора частицы “но” в начале каждого эллиптического предложения.

Следующим важным средством выражения эмотивности в художественном тексте является курсив. В современной художественной литературе курсив употребляется в двух случаях: - выделить важную мысль (логическое выделение), привлечь внимание читателя (эмфатический курсив); - выделить названия печатных изданий, компаний, цитат.

В рассказе К. Мэнсфилд “Bliss” курсив используется для выделения эмоциональной речи одного из персонажей:

I have had such a *dreadful* experience with a taxi-man; he was *most* sinister. I couldn’t get him to *stop*. The more I knocked and called the *faster* he went. And in the moonlight this *bizarre* figure with the *flattened* head *crouching* over the *lit-tle* wheel...

В данном контексте, автор намеренно выделяет ряд слов курсивом, чтобы таким графическим образом передать манерность и аффектацию говорящего, который перенёс сильный испуг во время поездки на такси. Эмотивность также повышается за счёт эмотивно маркированных лексических единиц: *dreadful*, *bizarre*.

Следует отметить, что на произвольное выделение говорящим одних слов, интонационное подчёркивание других свидетельствует о его стремлении отличить себя от «простых смертных», придать сказанному эмоциональность и подчеркнуть свойственную ему «тонкость восприятия». Это подтверждается и следующим примером, в котором автор графически посредством курсива выделяет манерность речи персонажа, выделение им высокопарных слов:

“*I wonder* if you have seen Bilk’s *new* poem called *Table d’Hote*”, said Eddie softly. “It’s *so* wonderful. In the last Anthology. Have you got a copy? I’d *so* like to *show* it to you . It begins with an *incredibly* beautiful line: ‘Why Must it Always be Tomato Soup?’”

В следующем примере из того же рассказа, курсив используется не для выражения ироничного отношения к персонажу, а для передачи эмоций другого персонажа – няни, которая заботится о ребёнке героини. Берта, героиня рассказа и мать ребёнка, решила покормить ребёнка сама, чем вызвала неудовольствие няни, наслаждающейся этим процессом. Вскоре зазвонил телефон и няня Берте пришлось покинуть детскую.

“You are wanted on the telephone”, said Nanny, coming back in triumph and seizing *her* Little B.

Выделение автором местоимения *her* курсивом и написание заглавной буквой прилагательного Little позволяет читателю проникнуть в чувства няни, которая души не чаёт в маленькой девочке, и любит её как свою дочь и ревностно относится даже к матери, не доверяя ей ребёнка даже на короткое время. Это именно «её маленькая девочка».

Следующим графическим средством выражения эмотивности является тире, которое выполняет функцию создания эффекта длительности протекания действия, события. Для рассмотрения, возьмем отрывок из произведения Erskine Caldwell “Wild Flowers”:

He fell down on the ground, his face pressed against the pine needles, while his

fingers dug into the soft damp earth. He could hear voices above him, and he could hear the words the voices said, but nothing had any meaning. Sometime – a long time away – he would ask about their baby – about Nellie's – about their baby. He knew it would be a long time before he could ask anything like that, though. It would be a long time before words would have any meaning in them again.

В данном отрывке описывается психологическое состояние одного из героев, который только что потерял свою любимую. Посредством использования тире в предложении *Sometime – a long time away – he would ask about their baby – about Nellie's – about their baby*, указывается на шоковое состояние Верна, который не может осмыслить полностью случившееся и вследствие этого мыслит отрывочно. Автор намеренно использует тире, чтобы читатель мог почувствовать всю трагичность чувств охвативших Верна при виде безжизненного тела своей жены: неспособность мыслить, растерянность, страх, страдание, глубокую печаль.

Рассмотрим следующий фрагмент из рассказа К. Мэнсфилд “Bliss”.

No, they didn't share it. They were dears – dears – and she loved having them there, at her table, and giving them delicious food and wine. In fact she longed to tell them how delightful they were, and what a decorative group they made, how they seemed to set one another off and how they reminded her of a play by Tchekof!

Данный отрывок является эмотивно насыщенным и изобилует средствами акцентирования. Наряду с графическими средствами также представлены стилистически отмеченные эмфатические конструкции. Однако на передний план в данном контексте выдвигаются именно индивидуально-авторские графические средства – тире, восклицательный знак и запятые. Героиня испытывает прилив нежных чувств к своим гостям. Прежде всего, автор посредством тире выделяет слово *dears* акцентируя внимание читателя на динамичности чувств героини, которая смотря на своих гостей испытывает большой прилив нежности: *dears – dears – and she loved having them there*. Далее

автор использует ряд параллельных конструкций, отделяя их запятой: In fact she longed to tell them how delightful they were, and what a decorative group they made, how they seemed to set one another off and how they reminded her of a play by Tchekof! Использование восклицательного знака в конце предложения и аллюзии передаёт наивысшую степень возбужденности героини, которой кажется, что всё, что происходит сошло со сцены пьес Чехова. Эмотивность также подтверждается и использованием эмотивно маркированной лексики (loved, delicious, how delightful they were, what a decorative group).

Волнение, высокая степень эмоциональности героини отражена и в следующем отрывке также изобилующем графико-фонетическими средствами: тире, восклицательным знаком:

Oh, she'd loved him – she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way.

But now – ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what that feeling of bliss had been leading up to? But then, then –

Таким образом, анализ языкового материала позволяет сделать вывод о том, что графические средства являются одними из наиболее значимых языковых средств, реализующих и выражающих категорию эмотивности.

2.2. Лексические средства выражения категории эмотивности

Вся лексика английского языка может быть разделена на не маркированную эмотивностью и маркированную ею. Разумеется, первая группа лексики более многочисленна, что объясняется первичной функцией языка – «именаречением» [Кубрякова,1981]. К этой функции относится лексика названия, и лексика описания эмоций и эмоциональных состояний. Ко второй группе относятся эмотивы – языковые единицы, предназначенные для

типизированного выражения эмоций. Собственно они и составляют лексический отдел фонда эмотивных средств языка (Шаховский, 1987, с.100).

Весь эмотивный фонд можно классифицировать с различных позиций, на аффективы, в которых представлено эмотивное значение, и коннотативы, в которых эмотивная семантика приобретает статус коннотации. Также нужно подметить что существует лексика между двумя этими группами, которая всегда не эмотивна в своем микросоциуме, но эмотивна в любом другом (сленг, жаргон, вульгарные слова).

В группу коннотативов включаются словообразовательные дериваты с аффиксами эмотивно-субъективной оценки, словообразовательные (семантические) дериваты разных типов: конверсивы (глаголы от существительных, существительные от прилагательных и глаголов), зоолексика и мифолексика с чужими денотатами (внутри семантического ряд: «бегемот» о кошке, и между тематическими рядами о человеке), сленговая, жаргонная лексика, эмоционально-оценочные прилагательные (группа эмоциональных интенсификов, выражающих эмоциональное путем интенсификации, логико-предметной семантики), эмоционально усиленные наречия, обиходно-разговорная эмоционально-окрашенная лексика, архаизмы, поэтизмы. У коннотативной лексики эмотивность является дополнением к логико-предметному макрокомпоненту. [В.А. Шаховский, 1987, с.102].

Противопоставленность эмотивной и нейтральной лексики образует в языке особый тип парадигм, обеспечивающих внутрязыковой переводы поддерживающих эмотивную семантику: dad::daddy, poet::rhymester, brave::lion, fool::dunderhead; coward::caitiff, talk::claptrap, money::pelf; person::cuss, etc. Вторые компоненты этих парадигм являются эмотивно-маркированными и имеют определенные основания для эмотивного содержания их семантики. Ср.: donkey (о человеке)= «ишак», «безропотный человек», «рабочая лошадь»; ass (о человеке)= «осёл», «упрямый», «тупой», «глупый». Эти признаки указывают не

на класс безработных или упрямых людей, а на то ,что « из этих классов выпячивается» (при этом в семантике исходных слов происходит сужение сигнификации) [Льюиз, 1983, с. 216].

Словообразовательные средства ярко выражают категорию эмотивности. Рассмотрим этот тезис на примере следующего стихотворения:

A shadow of man's ravage, save his own,
When, for a moment, like a drop of rain,
He thinks into thy depth with bubbling groan,
Without a grave, unknelled, uncoffined, and unknown.

Повтор словообразовательной модели с отрицательным префиксом –un передаёт общую идею отрицания, которое в свою очередь направлено на выражение таких эмоциональных чувств как чувство безнадежности и одиночества.

Эмотивное значение можно считать одной из форм реализации понятия т.к. существует связь эмотивной семантики с предметно-логической системой. Чтобы неэмотивное слово приобрело эмотивность необходимо внедрить в данное слово сему оценочности т.к. эмотивность/эмоции базируются на оценочности.

Тесная связь эмотивности и оценочности в слове идет, следовательно, от того, что эмоция и оценка участвуют синхронно в актах отражения и познания, представляя в них выражение субъективной стороны результатов, оценивающих отношения отражающего субъекта к отражаемым и их свойствам. Эмотивные коннотации, участвующие в коммуникации, релевантны для ее успешного адекватного осуществления, ибо осуществляют «семантическое представительство оценивающих отношений общества к объектам отражения [Schneider, 1982, p.2-3].

Эмотивная лексика поддается членению на стилистические пласты. В этой классификации наибольшую по объему группу составляет разговорная

речь: nut («орешек», о голове), glor («бурда», о еде), feeb («кретин»), bumper («лодырь»), dure («простофиля») etc.

Возможна классификация эмотивов и на основе выражения ими конкретной эмоции и соответственно превалирующему эмоциональному спецификатору: «гнев», «радость», «печаль», «восторг», в рамках одного и того же эмоционального дескриптора: «эмоция», «страсть», «возбуждение», «аффект» и прочие эмотивы, выражающие гнев; эмотивы, выражающие радость; эмотивы выражающие печаль; эмотивы, выражающие восторг, и т.д. [Шаховский, 1987, с. 107].

Рассмотри функционирование эмотивно маркированных единиц в художественном тексте. Как показал анализ языкового материала, одним из наиболее широко используемых лексических средств является эмотивно маркированная лексика – эмотивы. Проиллюстрируем сказанное примером:

Again her eyelids muttered uncontrollably.

“Vern,” she whispered softly. “Vern.”

Slowly his eyes opened, then quickly closed again.

“Vern, sweet,” she murmured, her heart beating faster and faster.

Vern turned his face toward her, snuggling his head between her arm and breast, and moving until she could feel his breath on her neck.

“Oh, Vern,” she said, part aloud.

He could feel her kisses on his eyes and cheek and forehead and mouth. He was comfortably awake by then. He found her with his hands and they drew themselves tightly together.

В данном фрагменте текста использованы следующие эмотивно маркированные лексемы: muttered, whispered, softly, sweet, murmured, feel, kisses, comfortably. Использование данных лексем с одной стороны указывают на трепетную и нежную любовь между героями (softly, sweet, feel, kisses,

comfortably), а с другой имплицитно акцентируют эмоциональный спецификатор «печаль», «грусть» - *muttered, whispered*.

Другим лексическим средством выражения эмотивности в художественном тексте является использование ласкательных слов:

“Oh, my darling baby-girl” he exclaimed. “My beautiful, beautiful Sondra! If you only know how much I love you! If you only know!” – “Ssh! Not a word now! Oh, but I do love you, baby boy!” (T. Dreiser).

В данном примере, персонаж выражает свои чувства посредством использования ласкательных слов: *darling baby-girl, baby boy*. Эмотивность данного отрезка текста также проявляется и на графико-фонетическом уровне: восклицательные знаки и использования эмотемы *exclaimed*, отражающей эмоциональный спецификатор «восторг».

Рассмотрим более подробно использование эмотивно маркированной лексики на примере рассказа Ф. О'Коннор *Revelation*. В этом рассказе описывается зарождение и реализация эмоции ярости у девушки-пациентки Мэри к одной из других пациенток - фермерше миссис Терпин, ожидающей вместе с ней приема у врача. Объектом эмоции является, эта фермерша - высокомерная расистка, а причиной эмоции ярости - её беспардонная болтливость, в которой обнажается противоречие между внешней респектабельностью, добропорядочностью и высокомерием, самовлюбленностью и набожным лицемерием.

Направленная и потому предметная эмоция ярости у Мэри проявилась вербально и кинетически: она с силой швырнула в лицо миссис Терпин книгу, которую пыталась читать вопреки её разглагольствованиям, и попала ей в глаз, потом издала дикий вопль, бросилась на неё и впила ногтями ей в шею. Глаза Мэри побелели от ярости, голос стал глухим и низким, когда она обзывала миссис Терпин старой премерзкой свиньей и посылала её к черту. Это подтверждает, что эмоции имеют ориентированный характер, так как

адресованы определенному объекту, в этом плане можно говорить о субъектно-объектной направленности эмоционального типа вербальных отношений.

Речевые ситуации эмоционально переживаются людьми, и это отражается в их речи. В рассматриваемом примере это выразилось как в авербальном и вербальном эмоциональном выпаде Мэри:

"Go back to hell where you came from, you old wart hog!", так и в эмоциональной реакции миссис Терпин:

"I'm not", she said tearfully, "a wart hog, from hell". The tears dried. Her eyes began to burn instead with wrath

Она долго и очень бурно переживала это оскорбление: ночью не могла уснуть от этого публичного унижения, утром она пожаловалась своим работникам - неграм, ища у них сочувствия, потом даже отправилась на свиноферму, чтобы убедиться, насколько она похожа на старую свинью

"How am I a hog? Exactly how I as like them?"

Как видно из рассказа, данный языковой эмотив, состоящий из комплекса лексических, структурных и просодических эмоциональных элементов, оказался чрезвычайно прагматичным для миссис Терпин, от него она страдала сильнее, чем от физической боли: Мэри подбила ей глаз, поцарапала её когтями и пыталась её душить (комплекс эмоциональных кинем).

В качестве эмотивно маркированной лексики также могут использоваться неологизмы. В качестве средства эмотивной номинации наиболее часто задействуется конверсия и интеграция словосочетания в сложнопроизводные эмотивы. По нашим наблюдениям, неологизмы этого типа в большинстве случаев используются английскими авторами для выражения неприязненного, пренебрежительного, насмешливого или умильно-снисходительного отношения персонажа к происходящим событиям или другим персонажам, а также для передачи свойственного персонажу (как правило, одному из главных героев) шутливого, игривого тона:

And she gave him her stupid listen-to-me laugh (J. Fowles, The Collector)

Эмотивность художественного текста также повышается за счёт использования зоонимов. Проиллюстрируем сказанное примерами из повести:

'You really are the most vain and fatuous ass that it's ever been my bad luck to run across,' she said...

'Well, do you think I'm such a dirty dog as you did?' he asked.....

'Swine,' she flung at her reflexion. 'Swine.'... (Maugham, Painted Veil)

Get out! You bloody swine! (S. Maugham, The Moon and sixpence);

Look out at your nose! You stupid ass (J.K. Jerome, Three Men in a Boat).

"Well, do you want me to move out, Mr. Haws?" Amos Ratcliffe said.

"Mr.Haws, chicken shit!" he roared at the boy.

"Don't you talk up smart to me, you little snot. You'll call me Daniel or you'll call me nothing" (J. Purdy. Eustace Chisholm and the Works).

В данных примерах для повышения эмотивности и экспрессивности текста используются различные зоонимы негативной направленности: ass, dog, swine, chicken shit. Наряду с зоонимами отрицательной оценочности в художественном тексте также могут использоваться и зоонимы положительной направленности:

Don't get a cold, duck, will you (A. Sillitoe, Key to the Door, p.380)

Fare you well, my dove (Shakespeare, king Lear)

Эмотивно маркированными могут быть и соматизмы - названия частей тела человека или животных. Как показал анализ языкового материала, наиболее используемым компонентом является соматизм – head. В процессе анализа было выявлены следующие эмотивно маркированные соматизмы: *bighead* – a person, who thinks too highly of his own importance; *fathead*, *pudding-head* – a stupid person. Положительным эмоционально-оценочным смыслом характеризуются слова с соматизмом heart: *sweetheart* – darling.

You pudding-head! Can't understand?! (Greenwood, A Story of Travel).

Sweetheart, do you know what has happened to me this morning? (Ashly, Trust).

Следующий отрывок из повести С. Моэма "Paintes Veil" является ярким примером использования лексических средств, выражающих категорию эмотивности:

I don't feel human. I feel like an animal. A pig or a rabbit or a dog. Oh, I don't blame you, I was just as bad. I yielded to you because I wanted you. But it wasn't the real me I'm not that hateful, beastly, lustful woman. I disown her. It wasn't me that lay on that bed panting for you when my husband was hardly cold in his grave and your wife had been so kind to me, so indescribably kind. It was only the animal in me, dark and fearful like an evil spirit, and I disown, and hate, and despise it. And ever since, when I've thought of it, my gorge rises and I feel that I must vomit.'

В данном примере описывается состояние героини, изменившей мужу после его недавней кончины. Героиня испытывает горечь от своего поступка, ей стыдно за себя, она разочарована собой и своим поступком. Её речь насыщена эмотивно маркированной лексикой негативной направленности: hateful, beastly, lustful woman, hate, despise, gorge rises and I feel that I must vomit, реализующих такие чувства как горечь, стыд, печаль, ненависть. Эмотивность также достигается метафорическим использованием зоонимов отрицательной направленности: feel like an animal. A pig or a rabbit or a dog.

Таким образом, категория эмотивности в художественном тексте может выражаться посредством различного рода лексических средств: эмотивно маркированной лексики, словообразовательных средств, неологизмов, ласкательных слов, зоонимов, соматизмов и т.д. Следует отметить, что эмотивность данных единиц зачастую обуславливается контекстом, т.е. обычная нейтральная лексика может в контексте произведения приобретать статус эмотивно маркированной лексики. Например, лексема animal сама по себе является нейтральной, однако в контексте I don't feel human. I feel like an

animal она становится эмотивно маркированной, т.к. акцентирует внутреннее эмоциональное состояние человека.

Выводы по второй главе

Существует множество способов выражения категории эмотивности в художественном тексте. Одним из способов выражения категории эмотивности в художественном тексте является графико-фонетические средства, которая осуществляется при помощи употребления различных знаков препинания: а) восклицательного знака (побудительные и эмфатические предложения); б) тире; в) многоточия для обозначения эмоциональных пауз; г) точки (протяжённые высказывания без точек); д) дефиса.

Графическое выделение играет значимую, порою решающую роль в выражении категории эмотивности в художественном тексте и является одним из наиболее лаконичных и эффективных способов трансляции эмотивного потенциала художественного текста, направленного на достижение эмоционального эффекта у читателя.

Эмотивность в художественном тексте может быть выражена различного рода лексическими средствами, которая подразделяется на не маркированную эмотивностью и маркированную ею. К эмотивно маркированной лексике относится лексика называния, и лексика описания эмоций и эмоциональных состояний.

Как показал анализ языкового материала, категория эмотивности в художественном тексте выражается посредством эмотивно маркированной лексики, словообразовательных средств, неологизмов, ласкательных слов, зоонимов, соматизмов и т.д.

Следует отметить, что эмотивность данных единиц зачастую обуславливается контекстом, т.е. обычная нейтральная лексика может в контексте произведения приобретать статус эмотивно маркированной лексики. Например, лексема *animal* сама по себе является нейтральной, однако в контексте 'I don't feel human. I feel like an animal' она становится эмотивно маркированной, т.к. акцентирует внутреннее эмоциональное состояние человека.

ГЛАВА III. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИИ ЭМОТИВНОСТИ

3.1. Стилистические приёмы выражения категории эмотивности

Как подчёркивается в работах Ашуровой Д.У. в стилистике, в данный момент, «происходит пересмотр многих традиционных взглядов и положений, внедрение и разработка новых методов исследования» (Ашурова, 2012). Это становится благодаря стремительному развитию когнитивной лингвистики, привлечение теоретических положений которой в области стилистики, послужило формированию когнитивной стилистики. В связи с этим, Ашурова Д.У. отмечает, что перспективными с этой точки зрения представляется изучение проблем, связанных с концептуализацией стилистических категорий и когнитивной сущностью стилистических явлений (Ашурова, 2012).

Ряд исследователей (Д.У. Ашурова, Н.М. Джусупов, А.А. Таджибаева) отмечают недостаточность анализа стилистических приемов в традиционном ракурсе, т.к. традиционный подход «не обеспечивает проникновения в глубинную структуру стилистического приема, представляющую совокупность ментальных, мыслительных процессов постижения неких структур знаний и построения концептуальной картины мира» [Ашурова 2005:8]. На основании этого исследователь обращает внимание на тот очевидный факт, что «возникла необходимость создания целостной концепции стилистического приёма как особой структуры репрезентации знаний [Ашурова 2005: 8]. Когнитивный подход к изучению этих явлений помогает воспринимать стилистические средства как средства передачи концептуальной информации текста и репрезентации концептуальной картины мира.

Развивая мысль о перспективности когнитивного обоснования стилистических приёмов, Г.Г. Молчанова считает, что преимущества

когнитивного подхода, в частности, к изучению метафорических переносов заключается именно в новом подходе к механизму создания метафоры, согласно которому «важен не непременно “общий семантический компонент двух сравнительных объектов”, а разнообразие и сложные формы взаимопроникновения концептуальной, языковой и художественной (литературой) сфер» [Молчанова 2007: 34].

В этом свете исследование стилистических приёмов представляется весьма актуальной задачей современной лингвистики и стилистики.

Как показал анализ языкового материала, одним из наиболее ярких средств выражения категории эмотивности являются стилистические приёмы. Основными языковыми средствами создания эмотивности является эпитет, метафора, сравнение, повтор, апозиопезис. Рассмотрим их более подробно.

Одним из наиболее широко используемых стилистических приёмов, выражающих категорию эмотивности в художественном тексте является эпитет - выразительное средство, основанное на выделении качества, признака описываемого явления, которое оформляется в виде атрибутивных слов или словосочетаний, характеризующих данное явление с точки зрения индивидуального восприятия этого явления. Эпитет всегда субъективен, он всегда имеет эмоциональное значение или эмоциональную окраску (Гальперин, 1981). Эпитет рассматривается многими исследователями (Гальперин И.Р., Арнольд И.В., Кухаренко В.) как основное средство утверждения индивидуального, субъективно-оценочного отношения к описываемому явлению. Посредством эпитета достигается желаемая реакция на высказывание со стороны читателя. Рассмотрим использование эпитета на примере из рассказа О'Генри «Дуэль»

Such was the background of the wonderful, cruel, enchanting, bewildering, fatal, great city (O'Henry, The Duel).

Ряд эпитетов как положительной (*wonderful, enchanting, bewildered, great*), так и отрицательной направленности (*cruel, fatal*) придают высокую степень эмоциональной насыщенности всему высказыванию, отражая в то же время модальность автора и создавая парадоксальный эффект.

В рассказе “A Cup of Tea” К. Мэнсфилд автор посредством эмоционально окрашенных эпитетов представляет героиню рассказу Розмари Фелл:

Rosemary Fell was not exactly beautiful. No, you couldn't have called her beautiful. Pretty? Well, if you took her to pieces... She was young, brilliant, extremely modern, exquisitely well dressed, amazingly well read in the newest of the new books and her parties were the most delicious mixture of the really important people and... artists - quaint creatures, discoveries of hers, some of them too terrifying for words, but others quite presentable and amusing” (Mansfield, Cup of Tea).

В данном фрагменте, автор характеризует Розмари Фелл посредством ряда эпитетов (*brilliant, extremely modern, exquisitely well dressed, amazingly well read*), которые придают высказыванию эмоциональность, повышая эффект каждого использованного в тексте слова. Следует отметить, что даже нейтральные слова (*young, modern, new*) под воздействием эпитетов становятся эмоционально маркированными. Хотя, на первый взгляд кажется, что автор выражает положительное отношение к героине, в вышеприведенном контексте нельзя не заметить лёгкую иронию. Иронический эффект достигается посредством стилистического приёма апозиопезиса – внезапная остановка в речи, делающая ее незаконченной; внезапная остановка в изложении для достижения определенного стилистического эффекта. В данном контексте, она используется для негативной оценки. Одновременное столкновение положительной и негативной оценки в одном высказывании создаёт иронический эффект (*Pretty? Well, if you took her to pieces...; well read in the newest of the new books; delicious mixture of the really important people; artists - quaint creatures, discoveries of hers, some of them too terrifying for words*).

Другим широко используемым стилистическим приёмом выражения эмотивности является повтор – синтаксический стилистический прием, суть которого заключается в многократном повторении одного и того же слова или словосочетания, с целью придать высказыванию большую выразительность. Как показал анализ языкового материала, повтор является одним из ярких средств создания эмотивности:

He *could not* make her answer. Putting his face down against hers, *he felt* her *cold* cheek. He put his hands on her forehead, and that was *cold*, too. Then he found her wrists and held them in his fingers while he pressed his ear tightly against her breast.

The Negro was trying to talk to him, but Vern *could not hear* a word he was saying. He did know that something had happened, and that Nellie's face and hands were *cold*, and that he *could not feel* her heart beat. He knew, but he *could not make* himself believe that it was really true.

He fell down on the ground, his face pressed against the pine needles, while his fingers dug into the soft damp earth. He *could hear* voices above him, and he *could hear* the words the voices said, but nothing had any meaning. Sometime – *a long time away* – he would ask about their baby – about Nellie's – about their baby. *He knew* it would be *a long time* before *he could ask* anything like that, though. *It would be a long time* before words would have any meaning in them again.

В вышеприведенном отрывке текста эмотивность представлена конвергенцией стилистических приёмов: повторов, перифразы, внутренней речи (he could not make/ he could not hear/ he could not feel; cold cheeks, face and hands cold; could hear the words, could hear voices; and; her; his; a long time, it would be a long time; he felt her, he knew, he put his hands, he found her, he did know; he would ask about their baby – about Nellie's – about their baby). Данные повторы приведены в градации – стилистического приёма, увеличивающего эмоциональную напряженность фрагмента. Вместе взятые, повтор, перифраз и

градация служат для формирования другого стилистического приёма – климакса, который усиливает стилистический эффект эмоционального напряжения, способствуя раскрытию всей трагической ситуации смерти героини и эмоционального состояния героя – горя, отчаяния, боли. Эмотивность данного фрагмента текста увеличивается и за счёт параллельных конструкций приведенных в градации (He fell down on the ground, his face pressed against the pine needles, his fingers dug into the soft damp earth)

Эмотивность может также выражаться посредством стилистического приёма метафоры и её подвида олицетворения в конвергенции:

Rain was falling, and with the rain it seemed the dark came too, spinning down like ashes. There was a cold bitter taste in the air, and the new-lighted lamps looked sad. Sad were the lights in the houses opposite. Dimly they burned as if regretting something. And people hurried by, hidden under their hateful umbrellas. Rosemary felt a strange pang. She pressed her muff against her breast; she wished she had the little box, too, to cling to. Of course the car was there. She'd only to cross the pavement. But still she waited. There are moments, horrible moments in life, when one emerges from shelter and looks out, and it's awful. One oughtn't to give way to them.

Данный фрагмент текста является эмоционально насыщенным. Главным стилистическими приёмами, выражающими категорию эмотивности являются метафора, олицетворение, эпитет. Они воссоздают эмоциональную картину мира обычных людей, жизнь которых наполнена печалью и отношение героини к ним: *the new-lighted lamps looked sad. Sad were the lights in the houses opposite; And people hurried by, hidden under their hateful umbrellas; Rosemary felt a strange pang; horrible moments in life, when one emerges from shelter and looks out, and it's awful*). И использованные в тексте эпитеты (*sad, hateful, horrible, awful*) передают читателю внутреннее состояние героини, которая испытывает при виде чуждой ей жизни чувство тоски и ужаса.

Эмотивность в художественном тексте часто создаётся посредством художественного сравнения – стилистического приёма, состоящего в частном уподоблении двух объектов действительности (или их свойств), относящихся к разным классам. Особенностью художественных сравнений является образность, которая способствует повышению экспрессивности и эмотивности всего текста:

Ah, how he wanted her: Winifred! She was young and beautiful and strong with life, like a flame in sunshine. She moved with a slow grace of energy like a blossoming, red-flowered bush in motion. She, too, seemed to come out of the old England, ruddy, strong, with a certain crude, passionate quiescence and a hawthorn robustness. And he, he was tall and slim and agile, like an English archer with his long supple legs and fine movements. Her hair was..... They were a beautiful couple (Lawrence, England, my England).

Использование художественных сравнений придаёт тексту яркую эмоциональную окраску, способствуя передаче таких чувств героев как любовь, страсть, восхищение друг другом. Эмотивность также повышается за счёт использования художественных деталей, реализующих дескриптивную функцию: young and beautiful and strong with life, with a slow grace of energy; ruddy, strong, with a certain crude, passionate quiescence and a hawthorn robustness; long supple legs and fine movements; was tall and slim and agile.

Следующим широко используемым стилистическим приёмом создающим особую эмоциональную напряженность является градация – расположение ряда выражений, относящихся к одному предмету, в последовательном порядке повышающейся смысловой или эмоциональной значимости членов ряда. Следующий пример из рассказа Дж. Голсуорси “Broken Boot” наглядно иллюстрирует роль градации в создании эмотивности:

God! What a look... A topping life! A dog's life! Cadging – cadging – cadging for work! A life of draughty waiting, of concealed beggary, of terrible depression, of want of food!

В рассказе речь идёт о Гилберте Кейстере, бывшем актёре, которого покинула удача. Кейстер испытывает финансовые затруднения, но не признаётся в этом никому. Встретивший его приятель восхищается актёрской жизнью, кажущейся ему идеальной. Кейстер же наоборот испытывает чувства печали при воспоминании о своей работе. Градация *A life of draughty waiting, of concealed beggary, of terrible depression, of want of food!* во всей полноте передаёт испытываемые Кейстером целую гамму отрицательных чувств: боль, горечь, обида, разочарование. Эмотивность также повышается и за счёт используемых в тексте приёмов антитезы: *A topping life! A dog's life!*, повтора: *Cadging – cadging – cadging*, апозиопезиса: *What a look...*, что позволяет говорить о конвергенции стилистических приёмов. Так как конвергенция стилистических приёмов представляет большой интерес для нашей работы, мы рассмотрим её в следующем разделе.

Таким образом, эмотивность художественного текста создаётся целым рядом стилистических приёмов: эпитета, метафоры, сравнение, повтор, апозиопезис. Как показал анализ языкового материала, особенностью стилистических приёмов создания эмотивности является их использование в конвергенции.

3.2. Художественная деталь как средство выражения эмотивности

Художественная деталь наряду со стилистическими приёмами является одним из средств создания эмотивности. Художественная деталь это деталь, выбранная автором для представления целого, которая служит основой для

восстановления полной картины читателем. Художественная деталь - компонент предметной выразительности, выразительная подробность в литературном произведении, имеющая значительную смысловую эмоциональную нагрузку (ЛЭС, 1991). В функции художественной детали слово всегда используется в его прямом значении, но оно деоавтоматизировано, оно реализуется и служит сигналом воображению, возбуждает воображение читателя, будит его активное мышление и побуждает его присоединиться к воссозданию процесса вместе с автором. Они помогают осознать принципы незавершенного изображения, которое помогает избежать многословия стиля, если писатель пытается описать эпизоды, людей, пейзажи и ситуации во всех деталях, книга будет огромной и суть книги будет растворена в неисчислимом количестве страниц. Талантливо написанная книга побуждает интерес читателя стимулируя его умственную работу. В связи с этим, как справедливо отмечает В.А. Кухаренко «Деталь, как правило выражает незначительный, сугубо внешний признак многостороннего и сложного явления, в большинстве своём выступает материальным репрезентантом фактов и процессов, не ограничивающихся упомянутым поверхностным признаком. Само существование феномена художественной детали связано с невозможностью охватить явление во всей его полноте и вытекающей из этого необходимостью передать воспринятую часть адресату так, чтобы последний получил представление о целом» (Кухаренко, 1988, с.110).

Как отмечает ряд исследователей (Арнольд И.В., Кухаренко В.А., Ашурова Д.У., Азнаурова Э.С.) художественные детали выполняют разные функции в художественном тексте. Согласно их функциям в стилистике принято различать следующие виды деталей:

1. Изобразительная деталь
2. Характерологическая деталь
3. Уточняющая деталь

4. ИмPLICITная деталь

Изобразительная деталь предполагает создание зрительного образа описываемого явления. Наиболее часто изобразительная деталь встречается в описании природы и человеческой внешности. Благодаря изобразительной детали пейзажи и портреты становятся более конкретными и индивидуальными. Кроме того изобразительная описательная отражает авторскую точку зрения, т.к. выбор детали всегда субъективен, она выражает авторское эмоциональное и оценочное отношение.

Уточняющая деталь создаёт впечатление достоверности посредством фиксации незначительных подробностей факта или явления. Например, авторы часто используют названия стран, городов, улиц, проспектов, где происходит действие описываемого. Таким образом, достигается эффект достоверности, как будто всё происходящее в произведении, происходило на самом деле.

Характерологическая деталь показывает индивидуальные черты персонажа, раскрывая его психологические и интеллектуальные качества. Характерологическая деталь участвует непосредственно в создании характера. Как правило, характерологическая деталь проводится через весь текст. Автор, никогда не концентрирует характерологическую деталь в одном месте, он обычно использует их как ориентир на расстоянии один от другого. Они упоминаются мимоходом, как что-то известное. Различают два случая употребления характерологической детали:

- а) все характерологические детали используются для разнообразия описания характера, каждая успешная характерологическая деталь добавляет новые штрихи персонажа.
- б) все характерологические детали используются для повторяющегося подчёркивания наиболее необходимых черт персонажа, выявляя его доминирующие положительные и отрицательные качества.

ИмPLICITная деталь отмечает поверхностные черты явления, которые

предполагают глубоко лежащее значение, т.е. отмечает внешнюю характеристику явления, по которой угадывается его глубинный смысл. Главная цель этой детали создать импликацию, подтекст, скрытую информацию. В некоторых случаях художественная деталь может стать поэтическим символом, а символ может развить художественную деталь.

Проследим использование различных типов художественной детали в плане создания эмотивности. Рассмотрим роль изобразительной функции в создании эмотивности.

Как показал анализ языкового материала, одним из наиболее широко представленных в художественном тексте изобразительных деталей, реализующих категорию эмотивности является описание природы, пейзажа, погоды. Это обусловлено тем, что раскрывая внутренний мир героев, авторы рисуют картины природы, созвучные душевным переживаниям героев, чтобы оттенить глубину внутреннего состояния персонажа, его радость, волнение или горе. Рассмотрим сказанное на примере рассказа К. Мэнсфилд “Garden Party”

And after all the weather was ideal. They could not have had a more perfect day for a garden-party if they had ordered it. Windless, warm, the sky without a cloud. Only the blue was veiled with a haze of light gold, as it is sometimes in early summer. The gardener had been up since dawn, mowing the lawns and sweeping them, until the grass and the dark flat rosettes where the daisy plants had been seemed to shine. As for the roses, you could not help feeling they understood that roses are the only flowers that impress people at garden-parties; the only flowers that everybody is certain of knowing. Hundreds, yes, literally hundreds, had come out in a single night; the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels.

Данный отрывок полон художественными деталями. Автор в деталях описывает погоду (the weather was ideal, perfect day, Windless, warm, the sky without a cloud), затем переходит к описанию пейзажа (Only the blue was veiled with a haze of light gold, the grass and the dark flat rosettes where the daisy plants

had been seemed to shine, the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels). Все эти описательные детали способствуют передаче атмосферы радости, безмятежности, возбуждённости героини рассказа в предвкушении праздника в саду. Эмоциональность текста повышается и за счёт использования художественного сравнения и олицетворения (daisy plants had been seemed to shine, the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels) и за счёт эмотивно маркированной лексики (ideal, perfect, warm, shine, feeling, impress, archangels).

Рассмотрим следующий пример из рассказа “Odour of Chrysanthemums” Д.Г. Лоуренса:

At the edge of the ribbed level of sidings squat a low cottage, three steps down from the cinder track. A large bony vine clutched at the house, as if to claw down the tiled roof. Round the bricked yard grew a few wintry primroses. Beyond, the long garden sloped down to a bush-covered brook course. There were some twiggy apple trees, winter-crack trees, and ragged cabbages. Beside the path hung dishevelled pink chrysanthemums, like pink cloths hung on bushes.

Использованные в отрывке изобразительные детали, способствующие зрительному представлению дикости, неухоженности, мрачности пейзажа, (*bony vine, bush-covered, ragged cabbages, dishevelled pink chrysanthemums; twiggy apple trees, winter-crack trees, and ragged cabbages*) создают атмосферу депрессивности, угнетенности, убогости.

Все вышеуказанные языковые единицы направлены на реализацию одного значения и создание одной картины: картины мрачности, унылости, убожества, угнетенности. Данная картина соотносится с увядающей природой и в то же время с внутренним психологическим состоянием героини: отчаяния, горечи, обиды.

Характерологическая деталь является другим языковым средством создания эмотивности. Рассмотрим функционирование данной детали на примере рассказа “Wilde Flowers” Э. Колдуэла:

She sat up and put on her shoes and followed him to the road. She felt a dizziness as soon as she was on her feet. She did not want to say anything to Vern about it, because she did not want him to worry. Every step she took pained her then. It was almost unbearable at times, and she bit her lips and crushed her fingers in her fists, but she walked along behind him, keeping out of his sight so he would not know about it.

At sundown she stopped and sat down by the side of the road. She felt as though she would never be able to take another step again. The pains in her body had drawn the color from her face, and her limbs felt as though they were being pulled from her body. Before she knew it, she had fainted.

Данный отрывок рассказа является эмоционально насыщенным. В рассказе речь идёт о супружеской паре, вынужденной покинуть арендуемый дом из-за несвоевременной оплаты. Для того, чтобы добраться до следующей деревне им нужно пройти не близкую дорогу. Автор посредством характерологических деталей воссоздаёт душевное и физическое состояние героини. Несмотря на головокружение (she felt a dizziness as soon as she was on her feet), нестерпимую боль при ходьбе (Every step she took pained her then. It was almost unbearable at times), вынуждающую её прикусывать губы и сжимать пальцы в кулак (she bit her lips and crushed her fingers in her fists), она старается не показывать это своему мужу, т.к. любит его и не хочет, чтобы он страдал вместе с ней (She did not want to say anything to Vern about it, because she did not want him to worry). Она старается идти позади него, чтобы он не догадался о её состоянии (but she walked along behind him, keeping out of his sight so he would not know about it). В конце, она теряет сознание (she had fainted). Посредством использования данных характерологических деталей, реализующих категорию

эмотивности, автор, с одной стороны, создаёт высокую степень эмоциональной напряженности, способствуя реальному изображению физических мук героини, а с другой, передаёт всю трепетность отношений, любовь и привязанность героини к мужу.

Рассмотрим следующий пример использования характерологической детали на примере из повести С. Моэма “Painted Veil”;

Kitty sat for a while, still on the edge of the bed, hunched up like an imbecile. Her mind was vacant A shudder passed through her. She staggered to her feet and, going to the dressing-table, sank into a chair. She stared at herself in the glass. Her eyes were swollen with tears; her face was stained and there was a red mark on one cheek, where his had rested. She looked at herself with horror. It was the same face. She had expected in it she knew not what change of degradation.

Героиня глубоко переживает и сожалеет о своей измене недавно погибшему мужу. Для описания её эмоционального состояния используется ряд характерологических деталей (like an imbecile, Her mind was vacant A shudder passed through her, sank into a chair. She stared at herself in the glass, Her eyes were swollen with tears; her face was stained and there was a red mark on one cheek, where his had rested. She looked at herself with horror). Эмоциональная напряженность повышается за счёт использования в характерологических деталях эмотивно маркированных слов (imbecile, shudder , sank, stared, swollen with tears, horror, degradation), способствующих передаче таких чувств героини как ужас от содеянного, презрение к себе.

Как показал анализ языкового материала, имплицитная деталь зачастую создается посредством изобразительной, уточняющей и характерологической деталей. Так, внешне чисто изобразительная или характерологическая деталь зачастую имеет глубокий имплицитный смысл, реализующий одновременно категорию эмотивности. Проследим использование имплицитной детали в плане создания эмотивности на примере рассказа “In another country” Э.

Хемингуэя:

It was cold in the fall in Milan and the dark came very early...The deer hung stiff and heavy and empty, and small birds blew in the wind and the wind turned their feathers. It was cold fall and the wind came down the mountains (In Another Country, Hemingway).

Этими предложениями начинается рассказ «В чужой стране». Постоянно повторяющиеся изобразительные детали (cold, blew, wind, fall) создают эффект напряженности и имплицитно воссоздают атмосферу угнетенности, настраивая читателя на что-то неприятное.

Следующий за ним абзац также полон изобразительных деталей создающих имплицитность:

We were all at the hospital every afternoon, and there were different ways of walking across the town through the dusk to the hospital. Two of the ways were alongside canals, but they were long. Always, though, you crossed a bridge across a canal to enter the hospital. There was a choice of three bridges...The hospital was very old and beautiful, and you entered through a gate and walked across a courtyard out a gate on the other side. There were usually funerals starting from the courtyard.

Данный описательный отрывок также иллюстрирует наличие имплицитного смысла. Повторение слова hospital и использование местоимения we наводит мысль на то, что люди чем то больны. При описании существующих дорог к больнице (*there were different ways of walking across the town through the dusk to the hospital. Two of the ways were alongside canals, but they were long*), автор использует фразу but they were long, опуская при этом описание третьей существующей дороги, но имплицитно подразумевая, что предпочитали ходить в больницу именно этой дорогой (*Always, though, you crossed a bridge across a canal to enter the hospital*). Это имплицитная деталь становится эксплицитной при прочтении следующей художественной детали

(*There were usually funerals starting from the courtyard, walked across a courtyard*), что имплицитно означает, что третья дорога лежала через кладбище. Ироническое и саркастическое высказывание автора (*There was a choice of three bridges*) имплицитно подразумевает, что для всех кто в больнице существует всего лишь три дороги, одна из которых ведёт к кладбищу.

Все использованные в отрывке имплицитные изобразительные детали навевают чувство тоски, создают атмосферу угнетенности и имплицитно наводят на мысль, что «что-то здесь не так».

Таким образом, художественная деталь является одним из наиболее значимых языковых средств создания и выражения эмотивности. Данные детали используются для психологической характеристики персонажа, его эмоционального состояния, помогая читателю проникнуть во внутренний мир персонажа.

3.3. Роль конвергенции стилистических приёмов в создании эмотивности

Как показал анализ языкового материала в разделе 3.1., стилистические приёмы, реализующие категорию эмотивности, в основном используются в конвергенции, под которой понимается – «схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции» (Арнольд, 1990, с.63).

Термин и понятие конвергенции были введены М. Риффатером, который понимал конвергенцию как «скопление в одном месте нескольких независимых стилистических приемов». «Каждый из них в отдельности, - писал он, - является экспрессивным. Когда они стоят вместе, один придает другому дополнительную экспрессивность. Эффект, производимый конвергенцией этих

стилистических приемов, создает особую, сильную экспрессивность» (Риффатер, 1980, с.88-89).

Как отмечает Н.М. Джусупов, термин «конвергенция» применительно к стилистике, понимается «как нанизывание стилистических средств и приемов, схождение их в пучок в одном месте текста с целью формирования эффекта большей художественной силы. Взаимодействуя, стилистические приемы оттеняют, высвечивают друг друга, и передаваемый ими сигнал не может пройти незамеченным. Конвергенция, таким образом, оказывается одним из важных средств обеспечения выдвижения той или иной информации. Конвергенции интересны не только тем, что выделяют наиболее важное в тексте, но и тем, что на основе обратной связи могут служить критерием наличия стилистической значимости у тех или иных элементов текста» (Джусупов, 2011).

Выдвижение рассматривается как когнитивный метод выделения важнейшей информации, создающий «ключ» в процессе интерпретации текста, «привлекая внимание на определённые части, детали текста, выдвижение облегчает поиск информации» (Ашурова, 2011). Суть теории выдвижения состоит в том, что в речевой ткани текста концентрируются определенные языковые элементы (приемы, схемы, фигуры), которые фокусируют внимание адресата и тем самым обеспечивают выделение наиболее важных смысловых компонентов информационной системы всего сообщения (Джусупов, 2011). Как отмечает Л.Г. Лузина выдвижение «направляет интерпретацию текста, активизирует не только знания, но и мнения, установки и эмоции, облегчает поиск релевантной информации, снижает потребность в больших объемах информации» [Лузина 1996:22].

Особенностью конвергенции стилистических приёмов как средства выдвижения является их эмоциональная экспрессивность. В связи с этим, М.Е. Обнорская подчёркивает, что «к смысловой функции стилистической

конвергенции присоединяется и эмоционально-экспрессивная. Использование элементов – эпитетов, метафор и т.д. – для создания образно-эмоционального представления о ком-либо или о чем-либо; расположение элементов конвергенции по возрастанию или убыванию; использование стилистических и эмоциональных элементов, создание комического эффекта, ритмическая организованность конвергенции, – все это способствует созданию в одном месте в рамках стилистической конвергенции эффекта большой художественной силы, то есть происходит схождение в одной точке пучка стилистических приемов, и, следовательно, образование стилистической конвергенции по Риффатеру» [Обнорская, 1972].

Рассмотрим роль конвергенции стилистических приёмов в создании и выражении эмотивности. Примером такой конвергенции является приводимый ниже отрезок текста из повести У.С. Моэма «Painted Veil».

“Oh, my dear, my dear, I'm so dreadfully sorry for you”. Dorothy took the hand that was hanging by Kitty's side and pressed it...

...“But you must. You can't go away and live by yourself in your own house. It would be dreadful for you!”...

“And when I heard that you'd gone with your husband into the jaws of death, without a moment's hesitation. I felt such a frightful cad. I felt so humiliated. You've been so wonderful, you've been so brave, you make all the rest of us look so dreadfully cheap and second-rate.' Now the tears were pouring down her kind, homely face. 'I can't tell you how much I admire you and what a respect I have for you. I know I can do nothing to make up for your terrible loss, but I want you to know how deeply, how sincerely I feel for you. And if you'll only allow me to do a little something for you it will be a privilege. Don't bear me a grudge because I misjudged you. You're heroic and I'm just a silly fool of a woman.”

Дороти Таунсенд, холодно относившаяся к Китти до ее поездки в район эпидемии холеры в Китай и не без оснований ревновавшая ее к своему мужу,

после смерти мужа Китти вдруг воспылала к ней любовью, нежностью, сочувствием и, когда овдовевшая Китти возвратилась в город, пригласила ее пожить у них в доме. Для раскрытия эмоционального состояния используется конвергенция таких стилистических приёмов как повтор: *my dear, my dear*; параллельные конструкции: *I felt... I felt; you've been... you've been*; метафора: *the jaws of death*; повторы эмоциональных усилителей: *how* и *so*: *so wonderful, so brave, so humiliated; how deeply, how sincerely*; восклицательные предложения: *It would be dreadful for you!*

Эмотивность данного фрагмента также выражается конвергенцией а) эмотивно маркированных лексических единиц, выражающих бурные эмоции Д. Таунсенд: *dear, dreadfully, great, bear, hate, awfully, frightful, cad, wonderful, cheap, second-rate, terrible, heroic, oh* etc, через лексическое описание эмоциональной кинесики, фонации и просодии: *...Dorothy took Kitty in her arms..., kissed her..., her... face bore an expression of real concern..., took her hand and pressed it..., Dorothy elapsd her hands and her voice, her cool, deliberate and distinguished voice, was tremorous with tears*; б) синтаксические – усиленные структуры: *how much .., very much .., what a...*

Как показал анализ языкового материала, эмоционально-экспрессивная стилистическая функция конвергенции может сочетаться с оценочно-характеристической. Ярким примером этого является следующий отрывок, иллюстрирующий роль конвергенции стилистических приёмов в воссоздании эмоционального состояния персонажа в совокупности с его оценочной характеристикой:

'I don't feel human. I feel like an animal. A pig or a rabbit or a dog. Oh, I don't blame you, I was just as bad. But it wasn't the real me I'm not that hateful, beastly, lustful woman. I disown her. It wasn't me that... It was only the animal in me, dark and fearful like an evil spirit, and I disown, and hate, and despise it. And ever since,

when I've thought of it, my gorge rises and I feel that I must vomit.' (Maugham, Painted Veil).

Героиня глубоко сожалеет о своей измене недавно погибшему мужу. Для описания её эмоционального состояния используется конвергенция таких стилистических приёмов как антитеза: *I don't feel human. I feel like an animal*; метафора: *a pig or a rabbit or a dog*; метафорический эпитет: *bestly woman*; градация: *and I disown, and hate, and despise*; параллельные конструкции: *It wasn't me that... It was*; сравнения: *like an animal, like an evil spirit*; гипербола: *when I've thought of it, my gorge rises and I feel that I must vomit*. Эмотивность также выражается эмотивно маркированными лексическими единицами: *feel, hateful, lustful, fearful, despise*.

Такое обилие и разнообразие средств конвергенции для выражения и описания эмоций персонажа приводит к запрограммированному автором эмоциональному воздействию текста на его получателей и заставляет их эмоционально сопереживать данный эпизод.

Рассмотрим следующий пример из рассказа "Cup of Tea" К. Мэнсфилд. Героиня рассказа, Розмари Фелл, встречает на улице бедную девушку, попросившую у неё деньги на чашку чая. Розмари потрясена этим и решила привести девушку к себе домой:

"How extraordinary!" Rosemary peered through the dusk and the girl gazed back at her. How more than extraordinary! And suddenly it seemed to Rosemary such an adventure. It was like something out of a novel by Dostoevsky, this meeting in the dusk. Supposing she took the girl home? Supposing she did do one of those things she was always reading about or seeing on the stage, what would happen? It would be thrilling. And she heard herself saying afterwards to the amazement of her friends: "I simply took her home with me," as she stepped forward and said to that dim person beside her: "Come home to tea with me".

Главным стилистическим приёмом в данном примере является внутренняя речь, строящаяся на сочетании речи автора и персонажа. Главной функцией данного стилистического приёма является передача читателю чувств и размышлений персонажа. Одновременно с внутренней речью, в тексте используется конвергенция следующих стилистических приёмов: восклицательные предложения: *How extraordinary! How more than extraordinary!*; риторический вопрос: *Supposing she took the girl home? Supposing she did do one of those things she was always reading about or seeing on the stage, what would happen?*; повтор: *Supposing, would*. Посредством данной конвергенции передаются такие чувства Розмари как волнение, её желание поразить друзей своей щедростью (*And she heard herself saying afterwards to the amazement of her friends: "I simply took her home with me"*), восхищение собой (*a feeling of triumph; such an adventure; was like something out of a novel by Dostoevsky; she felt how simple and kind her smile was*).

Конвергенция стилистических приёмов, реализующих категорию эмотивности способствует созданию в одном месте контрастной эмотивности, отражающей противоречивость воплощенной в тексте художественной действительности. Иными словами, в пределах одного отрезка могут быть выражены как положительные эмоции, так и отрицательные, что повышает эмоциональную напряженность текста.

Следующий отрывок текста иллюстрирует эмоциональное состояние Розмари и девушки в контрасте.

The bell was rung, the door opened, and with a charming, protecting, almost embracing movement, Rosemary drew the other into the hall. Warmth, softness, light, a sweet scent, all those things so familiar to her she never even thought about them, she watched that other receive. It was fascinating. She was like the rich little girl in her nursery with all the cupboards to open, all the boxes to unpack.

And "There!" cried Rosemary again, as they reached her beautiful big bedroom with the curtains drawn, the fire leaping on her wonderful lacquer furniture, her gold cushions and the primrose and blue rugs.

The girl stood just inside the door; she seemed dazed. But Rosemary didn't mind that. "Come and sit down," she cried, dragging her big chair up to the fire, "in this comfy chair. Come and get warm. You look so dreadfully cold."

Автор посредством конвергенции стилистических приёмов, включающих эпитеты (*a charming, protecting, almost embracing movement; a sweet scent*), художественные сравнения (*She was like the rich little girl in her nursery; She seemed dazed; She seemed to stagger like a child*), метафору (*pushed the thin figure into its deep cradle*), градации и повторов (*I can't go on no longer like this. I can't bear it. I can't bear it. I shall do away with myself. I can't bear no more*), перечисления (*warmth, softness, light, a sweet scent; beautiful big bedroom with the curtains drawn, the fire leaping on her wonderful lacquer furniture, her gold cushions and the primrose and blue rugs*) воссоздаёт внутреннее психологическое состояние персонажей: чувства комфорта, удовольствия Розмари и чувства убогости, стеснения, неловкости, испытываемые девушкой.

Как показал анализ языкового материала, конвергенция стилистических приёмов, реализующих эмотивность часто репрезентируется и на уровне диалога:

- *Shut up! Who let them in?! It's unfortunate you wandered in ocean of life, as stranger in wonderland?! However, that is life – full of ironies – some of them pleasant? Some rather ugly – I've never thought life was a gift – it's a burden – a sentence – cruel and unusual punishment – everybody says prayers should pray for this sinful citizens.*
- *What has happened now, I'll tell you! In this city, it seemed, Sodom and Gomorrah had come to a second birth. Life is here – as you said in general about it really difficult, and – easy in its plain way, - but this will end at last, this sentence, yes,*

yes, this sentence – cruel and unusual punishment – MUST END. (P. James, “The Wings of Eagles”).

Данный диалог отражает внутреннее психологическое состояние персонажей, их эмоциональное восприятие понятия «жизнь». Речь персонажей эмоционально насыщена, полна выразительных средств и стилистических приёмов: эпитетов (*unfortunate, pleasant, ugly, cruel, sinful, difficult, unusual*); художественного сравнения (*as stranger in wonderland*); метафоры (*wandered in ocean of life, life was a gift*); аллюзии (*Sodom and Gomorrah*); антитезы (*pleasant/ugly, difficult/easy*); градации (*it’s a burden – a sentence – cruel and unusual punishment*), повторов *it’s, and*, риторического вопроса (*However, that is life – full of ironies – some of them pleasant?*).

Таким образом, конвергенция стилистических средств является одним из основных средств, реализующих категорию эмотивности в художественном тексте. Конвергенция стилистических приёмов способствует более яркой передаче эмоционального состояния персонажей, детальной характеристике их чувств и эмоций, достижению эффекта большой художественной силы.

Выводы по третьей главе

Когнитивный подход к изучению языковых явлений обусловил актуальность изучения проблем, связанных с концептуализацией стилистических категорий и когнитивной сущностью стилистических приёмов. В рамках когнитивного подхода, стилистические приёмы интерпретируются как особые структуры репрезентации знания, как средства передачи концептуальной информации текста и репрезентации концептуальной картины мира.

Эмотивность может создаваться различными стилистическими приёмами,

такими как эпитет, метафора, сравнение, градация, повтор, внутренняя речь. Ведущую роль в этом плане выполняют стилистические приёмы создания эмотивности, в частности эпитет и градация. Как показал анализ языкового материала, особенностью стилистических приёмов создания эмотивности является их использование в конвергенции.

Еще одним мощным средством в создании эмотивности является художественная деталь. Выполняя различные функции в художественном тексте, они подразделяются на изобразительную, уточняющую, характерологическую и имплицитную. Ведущую роль в этом плане выполняют изобразительная и характерологическая деталь, способствуя детальной передаче психологической характеристики персонажа, его эмоционального состояния и помогая читателю проникнуть во внутренний мир персонажа.

Одним из наиболее значимых средств выражения категории эмотивности в художественном тексте является конвергенция стилистических приёмов, т.е. «схождение стилистических приёмов в пучок в одном месте текста с целью формирования эффекта большей художественной силы» и которая является одним из важных средств обеспечения выдвижения наиболее важных смысловых компонентов информационной системы всего текста.

Как показал анализ языкового материала, эмоционально-экспрессивная стилистическая функция конвергенции может сочетаться с оценочно-характеристической. Кроме того, конвергенция стилистических приёмов, реализующих категорию эмотивности способствует созданию в одном месте контрастной эмотивности, т.е. в пределах одного отрезка могут быть выражены как положительные эмоции, так и отрицательные, что повышает эмоциональную напряженность текста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Художественный текст представляет собой довольно сложную структуру, которая требует особые способы интерпретации. Художественный текст в отличие от нехудожественного оказывает на читателя особое эстетическое воздействие, которым не обладает ни одно из других типов текста и представляет собой единицу наивысшего коммуникативного уровня, в рамках которого реализуются все языковые функции, и прежде всего, функция передачи и получения информации, предполагающая не только оформление информативного фрагмента со стороны производителя текста, но и адекватное восприятие, понимание со стороны читателя. В свою очередь, полнота восприятия художественного произведения зависит от уровня культуры личности и её фоновых знаний.

2. Категория текста – это наиболее общие и основные понятия текста, отражающие существенные, всеобщие свойства текста. Исследователями выделяются различные текстовые категории: связность и цельность, тематичность, целостность, завершенность, информативность, текстовость, интенциональность, ситуативность, информативность. Ведущими категориями художественного текста являются категории модальности, имплицитности, эмотивности, образности, интертекстуальности.

3. Эмотивность является неотъемлемой категорией художественного текста. В нашей работе вслед за профессором В.И. Шаховским под эмотивностью понимается «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики, отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции» (Шаховский, 2007). В художественном произведении эмоции передаются при помощи определенных эмотивно маркированных языковых средств, которые могут быть выражены как эксплицитно, так и имплицитно.

4. Категоризация эмоций может строиться на различных основаниях, среди которых общепринятыми являются следующие: **1)** по знаку эмоций - выделяют положительные и отрицательные эмоции; **2)** с точки зрения таких качественных характеристик как степень осознанности, длительность, интенсивность и т.д. выделяют эмоции, чувства, страсти, аффекты; **3)** по принципу первичности выделяют базисные и производные эмоции. При этом перечень эмоций, относимых к базисным, варьируется в зависимости от автора – от двух до десяти. **4)** наиболее распространённое основание - по типу эмоций, например, любовь, ненависть, радость и т.д.

5. Существует множество способов выражения категории эмотивности в художественном тексте. Одним из этих способов является графико-фонетические средства. Графическая передача фонетических средств эмотивности осуществляется при помощи употребления различных знаков препинания: а) восклицательного знака (побудительные и эмфатические предложения); б) тире; в) курсива, г) многоточия для обозначения эмоциональных пауз; д) точки (протяжённые высказывания без точек).

6. Эмотивность в художественном тексте может быть выражена различного рода лексическими средствами: посредством эмотивно маркированной лексики, словообразовательных средств, неологизмов, ласкательных слов, зоонимов, соматизмов и т.д. Следует отметить, что эмотивность данных единиц зачастую обуславливается контекстом, т.е. обычная нейтральная лексика может в контексте произведения приобретать статус эмотивно маркированной лексики. Так, лексема *animal* сама по себе является нейтральной, однако в контексте *I don't feel human. I feel like an animal* она становится эмотивно маркированной, т.к. акцентирует внутреннее эмоциональное состояние человека.

7. Эмотивность может создаваться различными стилистическими приёмами, такими как эпитет, метафора, сравнение, градация, повтор, внутренняя речь. Ведущую роль в этом плане выполняют стилистические приёмы создания

эмотивности, в частности эпитет и градация. Как показал анализ языкового материала, особенностью стилистических приёмов создания эмотивности является их использование в конвергенции – «схождение стилистических приёмов в пучок в одном месте текста с целью формирования эффекта большей художественной силы» и которая является одним из важных средств обеспечения выдвижения наиболее важных смысловых компонентов информационной системы всего текста.

8. Эмоционально-экспрессивная стилистическая функция конвергенции может сочетаться с оценочно-характеристической. Кроме того, конвергенция стилистических приёмов, реализующих категорию эмотивности способствует созданию в одном месте контрастной эмотивности, отражающей противоречивость воплощенной в тексте художественной действительности. Иными словами, в пределах одного отрезка могут быть выражены как положительные эмоции, так и отрицательные, что повышает эмоциональную напряженность текста. Конвергенция стилистических приёмов способствует более яркой передаче эмоционального состояния персонажей, детальной характеристике их чувств и эмоций, достижению эффекта большой художественной силы.

9. Художественная деталь также является средством в создании эмотивности. Выполняя различные функции в художественном тексте, она подразделяется на изобразительную, уточняющую, характерологическую и имплицитную. Ведущую роль в плане создания и выражения эмотивности выполняют изобразительная и характерологическая деталь, способствуя детальной передаче психологической характеристики персонажа, его эмоционального состояния и помогая читателю проникнуть во внутренний мир персонажа.

Список использованной литературы